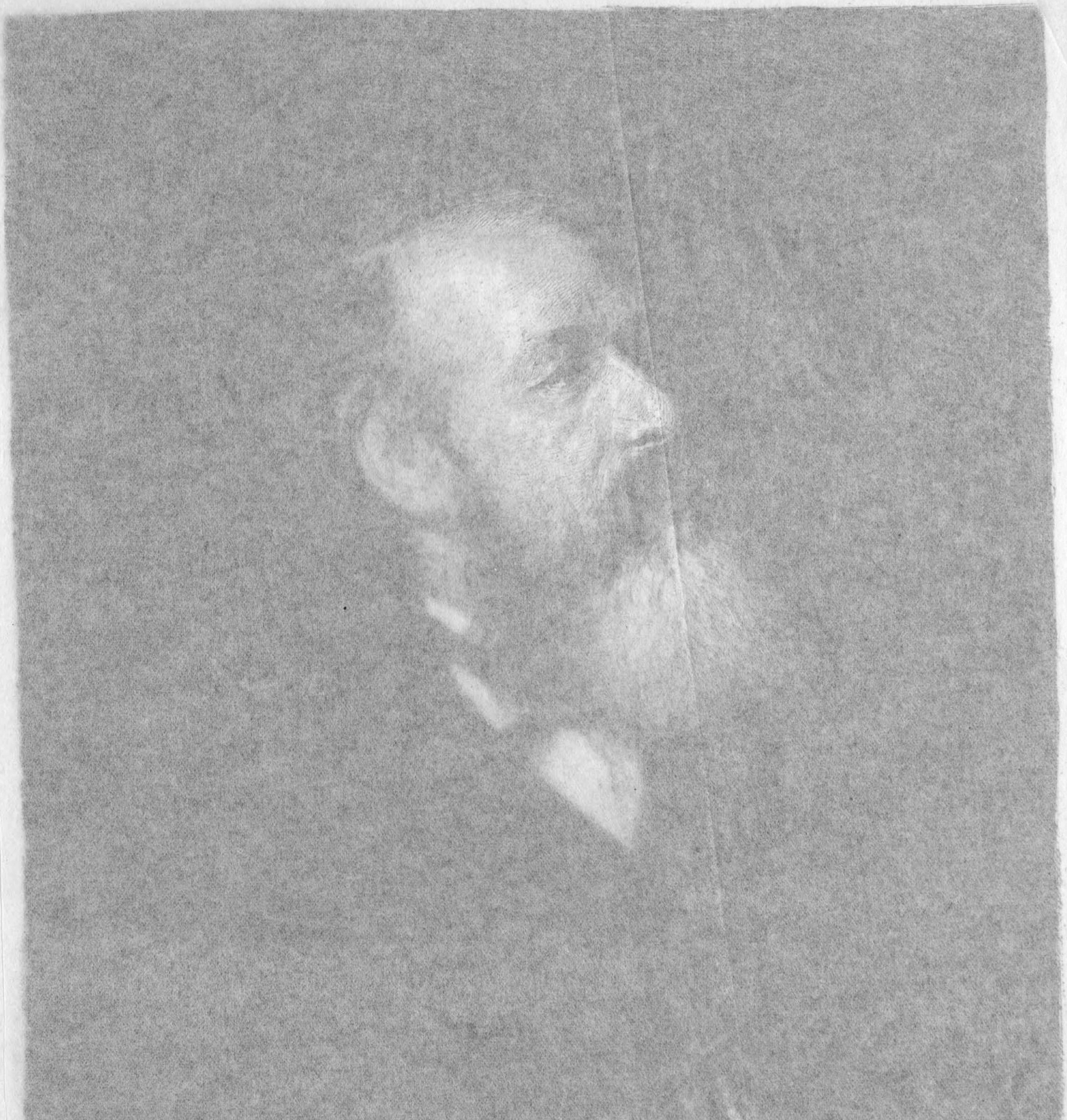
4° Opp. 251 b (1

<36615453150019
<36615453150019
Bayer. Staatsbibliothek

1091

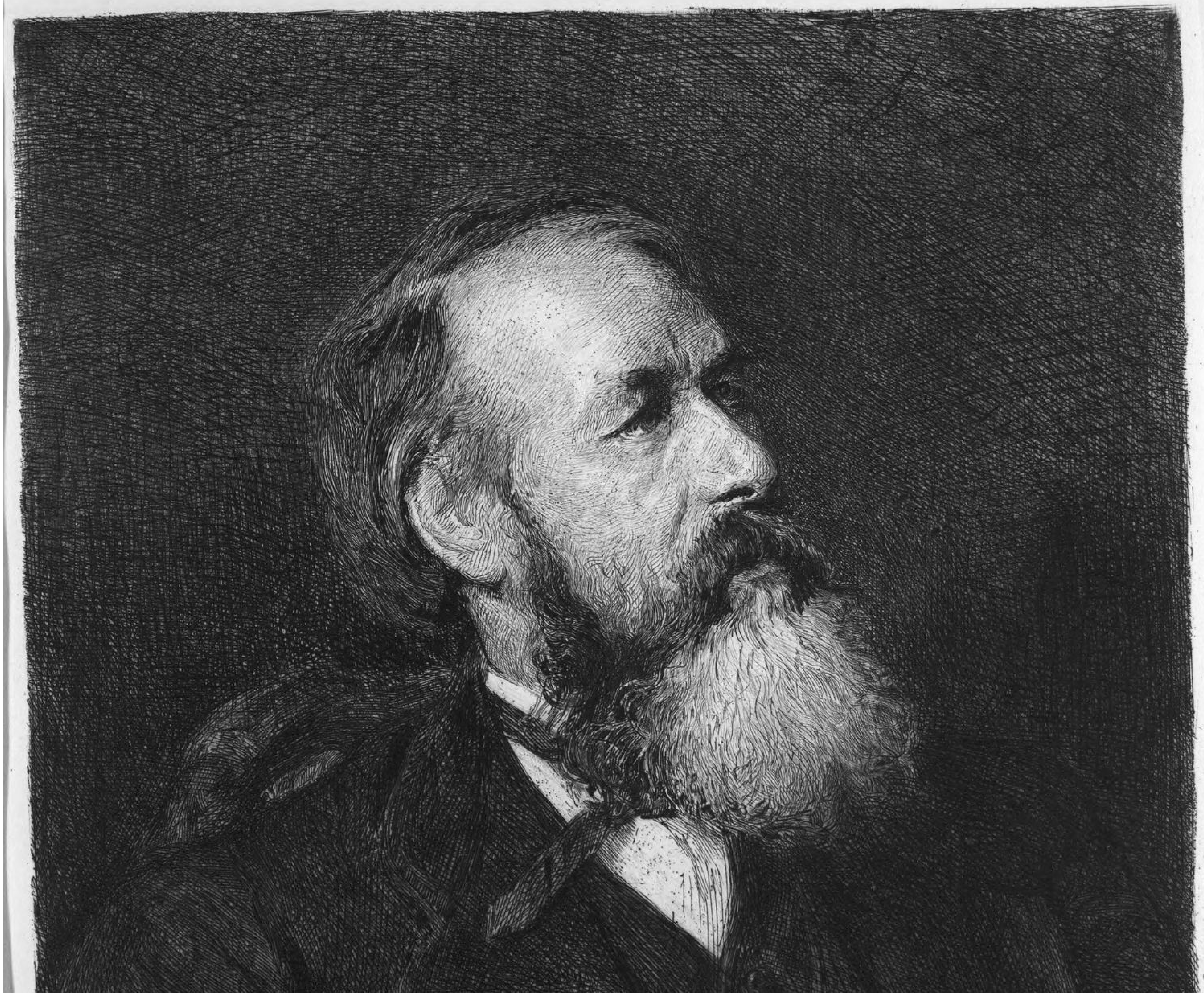
75 G



ПИСАЛЪ И. РѢПИНЪ 1873 г.

ГРАВ. ОФОРТЪ В. МАТЭ

В. Стасов



ПИСАЛЪ И. РѢПИНЪ 1873 г. ГРАВ. ОФОРТЪ В. МАТЭ

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ. С.-ПЕТЕРБУРГЪ, 18 МАРТА 1894 г. ЭКСПЕДИЦІЯ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУДАРСТВЕННЫХЪ БУМАГЪ.

4° Opp. 251 b (1

Фототипія В. Классенъ, С. Петербургъ, Кадетская лин. № 7-2.

73140800

Bayerische
Staatsbibliothek
München

СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА

1847—1886.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ ЕГО ПОРТРЕТА И СНИМКА СЪ ПОДНЕСЕННАГО ЕМУ АДРЕСА.

43079

ТОМЪ I.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

Отд. 1. Исторія художествъ и художественныхъ произведеній.

Отд. 2. Критика художественныхъ произведеній.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 5 лин., 28.
1894.

ТИПОГРАФІЯ М. СТАСЮЛЕВИЧА
В. О. 5 ЛИН. 28

2176

«Все устарѣвшее ужасно упорно, и какимъ бы параличомъ ни было разбито, оно сидитъ недвижимо въ старинномъ полинялом вольтеровскомъ своемъ креслѣ, кряхтя и кашляя, почти даже не поводя потухающими глазами, и изъ этой позиціи холодѣющаго умиранія не скоро его выживешь. Всякое дѣло на свѣтѣ вѣчно заставлено вольтеровскими креслами съ чѣмъ-то умирающимъ внутри, среди кожаныхъ объятій и пуховыхъ подушекъ. Наше дѣло — ничего не давить, ничего не душить, но указывать на это умирающее или потухшее».

(«Еврейское племя въ созданіяхъ европейскаго искусства», гл. XI).

«Не въ одномъ только талантѣ состоитъ все дѣло въ искусствѣ. Для него есть что-то такое, чего не замѣнитъ никакой талантъ, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, безъ чего всѣ они мертвы и ничтожны будутъ; это—здоровое, свѣтлое, прямое чувство, мысль, понятіе жизни....».

(«Наша скульптура за 25 лѣтъ», гл. I).

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

I. Исторія художествъ и художественныхъ произведеній.

1856.

Фотографія и гравюра 1

1861.

Планъ Пскова (XVII в.) на образѣ Срѣтенія Богородицы, хранящемся въ часовнѣ Владычнаго Креста, близь Пскова. 49

Изображеніе преп. Ильи Муромца, чудотворца печерскаго, на гравюрѣ XVII в. 57

«Баба-Яга» и «Мыши кота погребаютъ». 61

Каменный крестъ Новгородскаго Софійскаго собора 61

Арабскія цифры на Кіевской гравюрѣ 1627 г. 65

Арапъ Петра I-го и Калмыкъ Екатерины II-й (портреты арапа Ибрагима Ганнибала, предка Пушкина, и Ѳедора Калмыка, извѣстнаго живописца-гравера) 67

Голосники въ древнихъ Новгородскихъ и Псковскихъ церквахъ 71

1863—64.

Еще извѣстія о голосникахъ (въ Арлѣ и Березё) 83

И еще извѣстія о голосникахъ (въ Гродно, Равеннѣ и Римѣ) 89

Шитая пелена съ изображеніемъ св. Александра Невскаго, 1613 г. . . . 93

Замѣтки о древней русской катапетазмѣ (подаренной царемъ Иваномъ IV Хиландарскому монастырю на Аѳонѣ, въ 1556 г.) 95

1866.

Владимірскій кладъ 101

1869.

Наши художественныя дѣла (о судьбахъ русскаго искусства за послѣднія 100 лѣтъ по поводу предположенія объ основаніи національной галлереи) . . . 117

1871.

Замѣтки о 2-хъ древнеазіятскихъ статуеткахъ, найденныхъ близь озера Вана. 157

Новая картина Рафаэля въ Петербургѣ («Madonna del libro») 173

Художественная хирургія (о переводѣ помянутой картины съ дерева на холстъ) 177

1872.

Русскій народный орнаментъ: шитье, ткани, кружева 185

По поводу постройки синагоги въ Петербургѣ 293

1873—78.

Еврейское племя въ созданіяхъ европейскаго искусства (гл. I. Орасъ Верне, II. Деларошъ и Каульбахъ, III Густавъ Доре, IV и VIII. Ал. Ивановъ, V. Антокольскій, VI. Рембрандтъ, VII. Овербекъ, IX. Гольманъ Гонтъ, X и XI. Ал. Бида). 309

1875.

Катакомба съ фресками, найденная въ 1872 г. близь Керчи 213

1876.

Русскія названія карточныхъ мастей . . 289
Столицы Европы и ихъ архитектура (I. Лондонъ, II Мюнхенъ, Берлинъ, Вѣна, III. Парижъ) 387
Портретъ Петра Великаго въ Голландіи. 441

1877.

Отвѣтъ г. Васильчикову (на его статью о помянутомъ портретѣ) 445
Публичная Библіотека и Эрмитажъ при Александрѣ I 451

1878.

Письмо къ офицерамъ Дунайской арміи (о собираніи предметовъ «болгарскаго искусства») 457

1880.

Православныя церкви въ Зап. Россіи въ XVI в. (I. Гродно, II. Вильно, III. Люблинъ, IV. Замостье, V. Львовъ) . . 461

1881.

Художественная выставка за 25 лѣтъ (1855—1880) 469

1882.

Сербскій портретъ Петра Великаго (въ монастырѣ Вел. Реметѣ на Фрушской горѣ) 487

1882—83.

Двадцать-пять лѣтъ русскаго искусства:
Наша живопись 493
» скульптура 591
» архитектура 617
» музыка 645

1885.

Тормазы новаго русскаго искусства (25 лѣтъ нашей художественной критики). 697

1884.

Картины и композиціи, скрытыя въ заглавныхъ буквахъ древнихъ русскихъ рукописей 835

1886.

Тронъ Хивинскихъ хановъ (въ Моск. Оружейной Палатѣ) 851
Нужна ли русская Академія Художествъ въ Римѣ 865
Художественныя произведенія на сюжеты Пушкина 873
Художественная статистика (о происхожденіи русскихъ художниковъ) . . . 877

---

2. Критика художественныхъ произведеній.

1847.

Живыя картины и другіе художественные предметы въ Петербургѣ (Роллеръ и Журдель. — Кв. Мюллеръ и Раппо. —Литогр. Козловъ и Бруни.—«Русс. Старина» Мартынова и Снегирева) . . 1

1852.

Послѣдніе дни К. П. Брюллова и оставшіяся въ Римѣ послѣ него произведенія. Письмо изъ Неаполя. (Посмертныя изображенія Брюллова. — Пребываніе его у Титтони.—Вліяніе на него послѣдняго.—Оставленные имъ тамъ картины и рисунки) 17

1856.

Три рисунка съ нѣкоторыхъ изъ числа послѣднихъ произведеній К. П. Брюллова (Портреты Андж. и Джул. Титтони; «Діана на крыльяхъ ночи»). . 39
Новая картина Мюллера («Іоаннъ Богословъ, проповѣдующій на о. Патмосѣ во время торжества въ честь Вакха»). 33

1859.

Одинъ изъ проектовъ памятника тысячелѣтія Россіи (раб. Микѣшина) . . . 43

1860.

Еще два слова о проектѣ памятника тысячелѣтію Россіи 51

1861.

По поводу выставки въ Академіи Художествъ 55
Г-ну адвокату Академіи Художествъ (т. е.

Бруни, напавшему на предыдущую статью) 63

1862.

Замѣтки о выставкѣ въ Академіи Художествъ 77
Отвѣтъ г. художнику (Рамазанову, напавшему на предыдущую статью). . . 87
Наша художественная провизія для Лондонской выставки 69

1863.

Послѣ всемірной выставки 1862 г. . . . 89
Картина Флавицкаго «Христіанскіе мученики въ Колизеѣ» 145

1864.

Московская картинка для народа (Иллюстриров. былина о Добрынѣ, изданная Моск. Обществомъ любителей художествъ) 161
Академическая выставка 1863 г. 149

1865.

Выставка въ Академіи Художествъ 1864 г. 167
Выставки 1865 г. (Картина Овербека.— 8 картинъ Айвазовскаго.—1-я и 2-я перемѣны акварелей въ Общ. Поощр. Худож.) 183
Еще о нынѣшней выставкѣ (въ Акад. Худож.). 193

1867.

Выставка въ Академіи Художествъ (передъ отправленіемъ на Парижскую всемірную выставку). 207
По поводу выставки въ Академіи Художествъ (осенней). 225

1868.

Замѣтки о художественной выставкѣ у Полицейскаго моста (о выставленныхъ въ Обществѣ Поощр. Худож.: собраніи акварелей кн. А. В. Мещерскаго изъ путешествія по Испаніи и картинъ Горшельмана, Бронникова и др.) . . 237

1869.

По поводу одной великопостной выставки (художественно-промышленной въ Общ. Поощр. Худ.). 249
Письма изъ чужихъ краевъ: III *). Берлинскій Акваріумъ 261
IV. Мюнхенъ (въ концѣ IV отд., во II т.) 463

*) Письма I и II напечатаны ниже, въ отдѣлѣ «Музыки».

1870.

Художественныя замѣтки о выставкѣ въ Соляномъ Городкѣ 269
Выставка въ Академіи Художествъ . . 297

1871.

Выставка картинъ К. С. Зарянко (въ концѣ IV отд., во II т.) 473
«Русланъ и Людмила» въ обновленномъ видѣ (на Маріинской сценѣ). . . . 319
Новая русская статуя («Иванъ Грозный» Антокольскаго). . . . . —
Замѣтки о (1-й) выставкѣ акварелей . . 323
Передвижная выставка (1-я) 329

1872.

Выставка рисунковъ гимназій и уѣздныхъ училищъ 341
Выставка въ Академіи Художествъ . . . 345
Новая картина Рѣпина («Собраніе композиторовъ-музыкантовъ русскихъ, польскихъ и чешскихъ» для «Славянскаго базара» въ Москвѣ) 353
Художественныя замѣтки о политехнической выставкѣ въ Москвѣ. 355
Скультурныя выставки (Каменскаго, Забѣлло и Антокольскаго). 387

1873.

О моделяхъ группы для Академическаго купола. 395
О моделяхъ памятника Пушкину. . . . 399
Картина Рѣпина «Бурлаки на Волгѣ» . 397
Новая картина Семирадскаго «Грѣшница». 401
Нынѣшнее искусство въ Европѣ. Художественныя замѣтки о всемірной выставкѣ въ Вѣнѣ:
Посвященіе И. Рѣпину, М. Антокольскому и памяти В. Гартмана 403
I. Общій обзоръ 405
II. Архитектура всемірныхъ выставокъ . 412
III. Расположеніе предметовъ на выставкахъ. 419
IV. Разныя устройства на вѣнской выставкѣ 429
V. Восточные отдѣлы вѣнской выставки. 426
VI. Европейскій починъ въ собраніи современныхъ художественно-промышленныхъ предметовъ 430
VII. Европейское художество. Центральная художественная зала 433
VIII. Живопись: Французская школа . . 438
IX. » Нѣмецкія школы . . . 450
X. » Венгерская, Тирольская и Польская школы . . 465
XI. » Англійская, Голландская, Бельгійская и Итальянская школы 470

XII. Скульптура: Итальянская, Французская, Англійская, Нѣмецкая, Датская и Швейцарская школы 472
XIII. Архитектура: Англійская, Французская, Нѣмецкая и Итальянская школы . 480
XIV. Русская школа: Живопись, скульптура, архитектура, художественно-промышленный отдѣлъ 482

1874.

Выставка рисунковъ Гартмана 493
Выставка картинъ В. В. Верещагина (изъ Туркестанской войны, жизни и природы) 499
Модели памятника Пушкину 505

1875.

О модели памятника Пушкину, раб. Антокольскаго (описаніе модели и разборъ журнальныхъ статей о ней) . . 511
Постановка «Аиды» Верди (на Большомъ театрѣ) 519

1876.

Выставка серебр. издѣлій Сазикова. . . 523
Художественыя выставки («Общества выставокъ художественныхъ произведеній» и «Товарищества передвижныхъ выставокъ») 523
Два слова о выставкѣ г. Беллоли . . . 537

1877.

Картина Семирадскаго («Христіанскіе свѣточи Нерона») 539
Вѣсти о всемірной выставкѣ 1878 г. (преимущественно про русскій отдѣлъ). . 543

1878.

Русскія постройки на всемірной выставкѣ. 549
Памятникъ И. Г. Оршанскому (раб. Антокольскаго). 547
Описаніе выставки въ Академіи Художествъ 553
Выставка въ Академіи Художествъ . . —
Передвижная выставка (6-я) 567
Новая картина Макарта («Въѣздъ Карла V въ Антверпенъ») 585
Письма изъ чужихъ краевъ:
I. Берлинъ. Внѣшній видъ 587
II. » Національный музей и эскизы Иванова изъ Свящ. Исторіи . . . 595
VI *). Мастерская Верещагина (въ Парижѣ) 602

*) Письма III – V напечатаны въ отдѣлѣ «Музыки».

VII. Театральная выставка въ Парижѣ . 615
Наши итоги на всемірной выставкѣ:
I. Отзывы иностранной критики о русскомъ художественномъ отдѣлѣ. . . 627
II. Общія замѣчанія о русскомъ отдѣлѣ. 637
III. Устройство русскаго отдѣла . . . 646
IV. Русская скульптура 654
V. Русскія картины 662

1879.

Послѣ всемірной выставки 1878 г.:
I. Еврейскій музей (изъ коллекціи Штрауса) въ Трокадеро 671
II. Еврейскіе художники. Рашель и Сарра Бернаръ 681
Открытіе художественныхъ выставокъ («Общества художественныхъ выставокъ» и «Товарищества передвижныхъ выставокъ») 687
Художественныя выставки («Общества» и «Товарищества») 689
По поводу реставраціи собора св. Марка въ Венеціи 711

1881.

Портретъ Мусорскаго (раб. Рѣпина) . . 713

1882.

На выставкахъ въ Москвѣ (общія замѣчанія о всероссійской выставкѣ) . . . 715

1883.

Замѣтки о передвижной выставкѣ (XI-й). 721
Выставка Верещагина 727

1884.

Наши художественныя дѣла (по поводу передвижной выставки) 733

1886.

Годичная ученическая выставка Общества Поощренія Художествъ 747
Выставка Лансере и Обера (скульптурная). 751
» » » Другая статья. 758
Выставка въ Обществѣ Поощренія Художествъ (изъ художественно-промышленныхъ рисунковъ, исполненныхъ въ Рисовальной Школѣ съ 1870 по 1884 г.). 761

Въ апрѣльской книжкѣ „Отечественныхъ Записокъ" 1847 года была напечатана *первая* статья В. В. Стасова.

Сорокъ лѣтъ спустя, 15 іюля 1886 года, въ день св. Владиміра, ему былъ поднесенъ группою художниковъ адресъ слѣдующаго содержанія:

„Многоуважаемый, дорогой

Владиміръ Васильевичъ!

„Нѣсколько лицъ, подписавшихъ этотъ листъ, за отсутствіемъ большинства Вашихъ друзей и почитателей, заявляютъ Вамъ единодушно самую искреннюю, горячую благодарность за Вашу неутомимую, громкую дѣятельность въ продолженіе цѣлыхъ сорока лѣтъ, по самымъ разнообразнымъ отраслямъ просвѣщенія въ нашемъ отечествѣ. Чрезъ всѣмъ намъ любезный и хорошо знакомый кабинетъ Вашъ въ Публичной Библіотекѣ проходитъ уже столько лѣтъ непрерывная вереница самыхъ разнообразныхъ людей и дѣлъ по части наукъ, искусствъ, промышленности, разныхъ техническихъ знаній. Въ немъ постоянно находятъ они ободреніе и развитіе своихъ идей и часто получаютъ новыя, но исчислять теперь все это нѣтъ никакой возможности,— это достанется на долю Вашего будущаго біографа. Мы же, близко Васъ знающіе, и какъ человѣка, и какъ дѣятеля, можемъ только съ неподдѣльнымъ восторгомъ и глубокимъ уваженіемъ къ Вашей, дорогой намъ личности, кликнуть Вамъ: работайте и дѣйствуйте по прежнему еще много, много лѣтъ, высокоталантливый и смѣлый борецъ за самобытное народное искусство.

Вы, какъ блестящій свѣточъ, указывали намъ путь, и своимъ горячимъ словомъ всегда воодушевляли насъ въ стремленіяхъ къ правдѣ, добру и красотѣ.

Желая хоть чѣмъ-нибудь ознаменовать настоящій торжественный день, мы рѣшили, по мѣрѣ нашихъ силъ, устроить вкладчину премію Вашего

имени по избираемому Вами самими роду искусства при Обществѣ Поощренія Художествъ и издать всѣ Ваши сочиненія.

Мы увѣрены также, что Вы не воспротивитесь нашему желанію поставить въ художественномъ отдѣленіи Императорской Публичной Библіотеки Вашъ мраморный бюстъ, работы Антокольскаго, принесенный имъ въ даръ Библіотекѣ и сочувственно ею принятый".

Къ первоначальнымъ подписямъ потомъ прибавилось много другихъ и теперь на адресѣ и на подписномъ листѣ находятся слѣдующія подписи: И. Айвазовскій, А. Антиповъ, М. Антокольскій, М. Балакиревъ, А. Бахрушинъ, Елиз. Бёмъ, А. Бенуа, Блуменфельдъ, Ф. Блуменфельдъ, И. Богомоловъ, И. Болдыревъ, А. Бородинъ, П. Брюлловъ, М. Бѣляевъ, А. Верещагинъ, Е. Волковъ, В. Гаевскій, И. Гинцбургъ, бар. О. Гинцбургъ, А. Глазуновъ, П. Григорьевъ, Д. Гриммъ, М. Грязева, А. Гунъ, С. Давыдова, Н. Дубовской, Г. Дютшъ, Л. Жемчужниковъ, А. Звенигородской, Л. Кармалина, Карповъ, А. Кисилевъ, Н. Кондаковъ, А. Коробова, И. Крамской, А. Куинджи, Ц. Кюи, К. Лемохъ, А. Литовченко, А. Лядовъ, С. Ляпуновъ, В. Маковскій, В. Максимовъ, В. Матэ, С. Мамонтовъ, А. Моласъ, Н. Моласъ, А. Молчанова-Ильинская, М. Молчановъ, Н. Никоновъ, Е. Новосильцева, П. Остощенко-Кудрявцевъ, И. Остроуховъ, А. Павлиновъ, К. Первухинъ, В. Полѣновъ, И. Прянишниковъ. А. Пыпинъ, А. Резановъ, Н. Римская-Корсакова, Н. Римскій-Корсаковъ, Д. Ровинскій, С. Романовъ, И. Ропетъ, В. Рупини, И. Рѣпинъ, М. Савина, К. Савицкій, Н. Сверчковъ, Н. Собко, А. Сомовъ, Ѳ. Солнцевъ, М. Стасюлевичъ, Т. Сѣмечкина, П. Третьяковъ, М. Холодовскій, М. Чижовъ, Л. Шестакова, И. Шишкинъ, Н. Ярошенко.

Въ теченіе 1886 года мраморный бюстъ В. В. Стасова, работы М. Антокольскаго, былъ помѣщенъ въ Императорской Публичной Библіотекѣ съ разрѣшенія ея начальства.

Черезъ годъ, первоначальная мысль устроить премію или стипендію имени В. В. Стасова была замѣнена рѣшеніемъ: издать, на собранныя деньги, полное собраніе его сочиненій.

Въ настоящее время это осуществилось. Три изданные тома заключаютъ въ себѣ статьи В. В. Стасова съ 1847 по 1886 годъ включительно, распредѣленныя на 8 главныхъ отдѣловъ по разнымъ спеціальностямъ, съ различными подраздѣленіями и съ соблюденіемъ хронологическаго порядка въ каждомъ. Значительную помощь при печатаніи оказалъ „Полный библіографическій списокъ сочиненій В. В. Стасова" (рукописный), составленный А. Молчановымъ.

При I томѣ приложенъ фототипическій снимокъ съ названнаго адреса.

Адресъ этотъ, сочиненный И. Ропетомъ и П. Григорьевымъ и нарисованный ими въ краскахъ, имѣетъ около двухъ аршинъ вышины и аршинъ съ четвертью ширины.

Вверху и вправо отъ текста помѣщается большими фигурными славянскими буквами надпись:

В. СТАСОВУ

ОТЪ

Его почитателей.

Внутри большого С нарисованъ И. Рѣпинымъ грудной портретъ В. В. Стасова въ художественномъ отдѣлѣ Императорской Публичной Библіотеки, которымъ онъ завѣдуетъ съ 1872 года.

Подъ портретомъ—внѣшній видъ Императорской Публичной Библіотеки и, какъ художественный гербъ В. В. Стасова, — сгруппированныя вмѣстѣ: *зажигательное стекло, шпора* и *два пера крестъ на крестъ*.

Выше портрета—золотой медальонъ В. В. Стасова среди звѣзды. Лучами отъ медальона идутъ надписи: *литература, живопись, ваяніе, зодчество, музыка, археологія*. Надъ звѣздой—орнаментальная корона, состоящая изъ заглавій трехъ большихъ изданій В. В. Стасова: „*Русскій народный орнаментъ*“, „*Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ*“, „*Еврейскій орнаментъ по рукописямъ*“.

Большія буквы В и С вокругъ портрета состоятъ изъ медальоновъ, рисованныхъ И. Рѣпинымъ, К. Первухинымъ, П. Григорьевымъ и И. Гинцбургомъ и представляющихъ разные картины и рисунки русскихъ живописцевъ послѣднихъ 50-ти лѣтъ, особенно цѣнимые В. В. Стасовымъ: „Христосъ“ А. Иванова, „Не ждали“ И. Рѣпина, „Свѣжій кавалеръ“ П. Ѳедотова, „Птицеловъ“ В. Перова, „Патріархъ Никонъ“ В. Шварца, „Опіумоѣды“ В. Верещагина, „Осужденный“ В. Маковскаго, „Приходъ колдуна на свадьбу“ В. Максимова, „Гостинный Дворъ“ И. Прянишникова, „Встрѣча иконы“ К. Савицкаго, „Молебенъ отъ засухи“ Г. Мясоѣдова, „Дѣвочка съ собачкой“ и „Дѣвочка, переходящая по бревешку ручеекъ“ (силуэты) г-жи Е. М. Бёмъ, „Мальчикъ, ловящій на рѣкѣ дрова“ (гравюра на деревѣ) В. Матэ.

Въ самомъ верху, на-лѣво,—„Иванъ Грозный“ М. Антокольскаго; по серединѣ, направо—„Вдова“ Ѳ. Каменскаго; налѣво—„Сокольничій“ Лансере; въ самой срединѣ надъ буквой С—„Купающійся мальчикъ“ И. Гинцбурга. Всѣ эти скульптуры рисованы послѣднимъ художникомъ.

Въ разныхъ мѣстахъ адреса изображены также слѣдующія архитектур-

ныя созданія: „Въѣздныя ворота Сергіевской пустыни“ (близь Петербурга) А. Горностаева, „Соборъ“ и „Церковь“ въ Вильнѣ А. Резанова, „Зданіе военнаго музея на Всероссійской выставкѣ 1872 года“ В. Гартмана, „Проектъ Курской желѣзно-дорожной станціи въ Москвѣ“ И. Ропета, „Проектъ собора въ Тифлисѣ“ А. Гуна и В. Шретера, „Церковь въ Райволѣ“ И. Богомолова, „Фасадъ частнаго дома въ Петербургѣ“ Н. Никонова. Всѣ зданія нарисованы И. Ропетомъ.

Вверху, позади большой буквы С, налѣво помѣщена декорація для IV акта оперы „Русланъ и Людмила“ — „Сады Черномора“ В. Гартмана; внизу, направо — „шествіе“ изъ того же акта той же оперы; немного выше, въ буквѣ О, — „Сцена въ корчмѣ“ изъ оперы „Борисъ Годуновъ“ М. Мусоргскаго. Всѣ три рисунка — П. Григорьева.

Подъ всѣми изображеніями картинъ, скульптуръ и архитектуры, — масса книгъ и свитковъ съ музыкой М. Глинки, А. Даргомыжскаго, М. Балакирева, Ц. Кюи, М. Мусоргскаго, Н. Римскаго-Корсакова, А. Бородина, А. Лядова, А. Глазунова, и др. Здѣсь можно различить слѣдующія музыкальныя темы: „Лейся полнѣе кубокъ златой“ — хоръ изъ I акта „Руслана и Людмилы“ Глинки; тема „Командора“ изъ „Каменнаго гостя“ Даргомыжскаго; „Пѣснь Варлаама“ изъ „Бориса Годунова“ Мусоргскаго; „Хоръ слѣпцовъ“ изъ „Снѣгурочки“ Римскаго-Корсаковъ; начало „Симфоніи H-moll“ Бородина; фраза „Канибала“ — изъ „Бури“ Чайковскаго; скерцо изъ „1-й Симфоніи“ Глазунова; фраза изъ „Valse Caprice“ Щербачева.

Вокругъ всего адреса, въ видѣ золотой рамки вязью, а также вокругъ разныхъ частей орнаментаціи адреса, размѣщено нѣсколько сотъ заглавій различныхъ статей В. В. Стасова.

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

1. ИСТОРІЯ ХУДОЖЕСТВЪ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

Фотографія и гравюра.

(Съ чувствомъ глубочайшаго уваженія посвящается заслуженному профессору Н. И. Уткину).

Однимъ изъ характеристическихъ отличій нашего столѣтія, въ дѣлѣ художественнаго вкуса, является все болѣе и болѣе возростающее равнодушіе къ гравюрѣ и граверному искусству. Много соединенныхъ причинъ привели всеобщій вкусъ къ этому результату, и мы постараемся ниже объяснить ихъ. Но неспоримо то, что одною изъ главнѣйшихъ причинъ была самая степень совершенства, до которой гравюра достигла въ теченіе XVI и XVII вѣковъ: въ эти столѣтія до такой степени были исчерпаны всѣ средства, испробованы и съ геніальнымъ мастерствомъ разработаны всѣ силы граверъаго искусства, что послѣдующимъ вѣкамъ, повидимому, не осталось открывать ничего новаго по этой части. Поэтому-то,—и основываясь на общепринятомъ извѣстномъ положеніи, что искусства до тѣхъ только поръ идутъ впередъ и процвѣтаютъ, покуда имѣютъ передъ собою новыя, неразработанныя поля и рудники, покуда новыя открытія зовутъ впередъ всю ихъ силу и дѣятельность,— въ концѣ XVIII и въ началѣ нашего XIX-го столѣтія встрѣчаемъ мы неоднократно высказанное мнѣніе, что кончилось навсегда царство гравюры, что ей никогда уже не воротиться къ прежней славѣ и прежнему общественному значенію. Гравюрѣ нечего болѣе открывать, повторяли съ одной стороны художественные критики, съ другой публика; а что нейдетъ впередъ, то неминуемо пойдетъ назадъ, скоро потеряетъ всѣ трудно доставшіяся пріобрѣтенія, или по меньшей мѣрѣ осудитъ себя на повтореніе одного и того же,—повтореній же не терпятъ ни искусство, ни публика; искусство не терпитъ ихъ, потому что въ повтореніи для него лежатъ зародыши порчи, безсилія и смерти, публика—, потому что всякое повтореніе для нея скучно и незначительно, и лишь только новое вызываетъ ея сочувствіе и поддержку. На основаніи этихъ причинъ, въ продолженіе XVIII и XIX вѣковъ, общественный вкусъ все болѣе и болѣе удалялся отъ истинной строгой гравюры, гравюры на мѣди и на деревѣ, воздѣланной и доведенной до совершенства двумя предыдущими столѣтіями, и находилъ себѣ удовлетвореніе въ новыхъ гравировальныхъ производствахъ, все менѣе и менѣе художественныхъ, но зато новыхъ и, слѣдовательно, болѣе пріятныхъ для публики. Такимъ образомъ, постепенно и послѣдовательно, являлись въ Европѣ моды на гравюру *меццо-тинта* (или manière noire), *аква-тинта*, гравюру на стали, *pointillé*, на литографію и на множество другихъ болѣе мелкихъ родовъ, въ свое время очень любимыхъ и знаменитыхъ, а нынче болѣе или менѣе потерявшихъ свою модную привлекательность, отчасти уже и оставленныхъ. Прослѣдить за всѣми ими, въ томъ порядкѣ, какъ каждый изъ этихъ родовъ слѣдовалъ за предыдущими, значило бы изобразить исторію художественнаго вкуса публикъ европейскихъ и показать его постепенное паденіе и уменьшеніе эстетической его тонкости...

При такомъ общемъ направленіи, фотографія съ самаго перваго момента своего открытія [1]), нанесла въ общественномъ мнѣніи послѣдній ударъ гравюрѣ, и эта послѣдняя, на глазахъ всѣхъ, окончательно была вымѣщена изъ области художествъ. Трудное ея производство, требовавшее долгихъ упорныхъ годовъ уче-

[1]) Замѣтимъ здѣсь, что во всей статьѣ нашей подъ именемъ фотографіи мы разумѣемъ вообще свѣтопись, не различая того, будетъ ли она на металлѣ или на бумагѣ.

нія, вдругъ замѣнялось нѣсколькими мгновеніями пріятнаго занятія, не стоящаго никакого труда и доступнаго всѣмъ и каждому. Талантъ, способности, становились ненужными; всякій, кто хотѣлъ, даже самый тупой и недаровитый человѣкъ, имѣлъ въ рукахъ своихъ средства воспроизведенія, быстрыя и точныя, и, по словамъ общественнаго мнѣнія, вполнѣ удовлетворительныя и художественныя. Около двадцати только лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ открыта фотографія [1]), но понятіе о значеніи этого, безспорно великаго открытія твердо уже, и вездѣ равномѣрно укоренилось мнѣніе, что вслѣдствіе этого изобрѣтенія гравюра окончательно и навсегда сошла со сцены дѣйствія, сдѣлалась лишнею, ненужною,—по крайней мѣрѣ для удовлетворенія тѣхъ многочисленныхъ нуждъ, которыми прежде вызывались многочисленныя ея произведенія,—и что сохраненіе ея, въ числѣ прочихъ искусствъ, на ряду съ живописью или скульптурою, есть уже только дѣло капризной роскоши.

Мудрено сказать, измѣнится ли когда-нибудь это общее мнѣніе и воротится ли когда-нибудь такое время, когда истинной гравюрѣ будутъ возвращены прежнія ея права, когда станутъ любить и оцѣнять по прежнему ея произведенія, стремящіяся къ художественному совершенству. Въ настоящую минуту одно только неоспоримо—она утратила прежнюю симпатичность и привлекательность для всѣхъ, и ее давно уже стали замѣнять такими наслѣдниками, которые далеко ниже ея. Правда, въ дѣлѣ эстетики и художествъ всего меньше могутъ быть дѣйствительны и полезны доказательства и выводы, потому что общій духъ времени, съ одной стороны, и индивидуальный вкусъ, съ другой стороны, всегда слѣпо управляютъ какъ цѣлыми массами, такъ и каждымъ отдѣльнымъ лицомъ въ особенности; но, тѣмъ не менѣе, полезно въ дѣлѣ изящныхъ искусствъ вникать, хотя бы съ чисто-исторической цѣлью, въ истинное значеніе вещей, во взаимныя ихъ отношенія и уклоненія отъ той прямой дороги и отъ тѣхъ цѣлей, которыя имъ сначала принадлежали по самой ихъ сущности. Поэтому мы и попробуемъ поставить лицомъ къ лицу фотографію и гравюру.

I.

Происхожденіемъ своимъ фотографія обязана наукѣ. Наука произвела ее на свѣтъ, наука же стояла неотступно у ея колыбели въ первые дни ея существованія и боренія съ осаждавшими ее отовсюду препятствіями; наука, наконецъ, дала ей совершить тѣ великіе шаги и достигнуть тѣхъ чрезвычайныхъ усовершенствованій, которыя менѣе чѣмъ въ двадцать лѣтъ сдѣлали изъ нея одно изъ чудесъ нашего времени. Физика и химія соединились для произведенія необыкновенныхъ результатовъ и, безъ сомнѣнія, эти науки останутся вѣрными и постоянными руководительницами фотографіи черезъ всѣ будущіе періоды развитія. Двое изъ числа знаменитѣйшихъ представителей науки въ наше время, Араго́ и Біо́, со всѣмъ увлеченіемъ французовъ и ученыхъ, взяли подъ свое исключительное покровительство открытія Дагерра и Тальбота, какъ извѣстно одновременныя (Дагерръ открылъ во Франціи свѣтопись на металлическихъ пластинкахъ, а Тальботъ, въ Англіи, изобрѣлъ свѣтопись на бумагѣ), и вскорѣ, по ихъ убѣдительнымъ и краснорѣчивымъ представленіямъ, французская Академія, взявъ подъ свою славную эгиду великое открытіе, придала ему еще болѣе блеска и высшаго ученаго значенія. По настоянію Араго́, Дагерру была присуждена національная награда, и вслѣдъ за тѣмъ тайна его открытія была обнародована французскою Академіею. Немедленно цѣлая толпа изслѣдователей, ученыхъ, дилеттантовъ и художниковъ устремилась на новое изобрѣтеніе; усовершенствованія, новыя примѣненія посыпались со всѣхъ сторонъ съ невообразимою быстротою; во всѣхъ краяхъ трудились горячіе изслѣдователи, и французская Академія съ самаго же начала сдѣлалась центромъ, въ которомъ соединялись всѣ разрозненные лучи, загоравшіеся въ разныхъ краяхъ, совокуплялись въ одно цѣлое всѣ отдѣльныя, частныя открытія и изслѣдованія. Страницы *еженедѣльныхъ отчетовъ* Академіи, Comptes-rendus hebdomadaires, открылись для принятія извѣстій, свѣдѣній, споровъ, отчетовъ, присылаемыхъ со всѣхъ концовъ свѣта, и съ самаго августа 1839 года (когда обнародовано открытіе фотографіи) почти не проходило ни одного засѣданія Академіи, въ которомъ бы не было разсуждаемо объ успѣхахъ фотографіи, и не было разсматриваемо съ ученой и художественной стороны нѣсколько новыхъ образчиковъ новаго искусства. Прочія академіи и ученыя общества европейскія болѣе или менѣе слѣдовали примѣру парижской Академіи, но эта послѣдняя постоянно оставалась, съ перваго же дня, главнымъ центромъ для всего, касавшагося фотографіи.

Мы не будемъ слѣдить за всѣми подробностями исторіи фотографіи, которыя легко можно извлечь изъ многочисленныхъ спеціальныхъ сочиненій, брошюръ и въ особенности изъ „еженедѣльныхъ отчетовъ“ Академіи [1]),—для нашей цѣли онѣ не нужны; но мы укажемъ здѣсь на ту безконечную цѣпь приложеній, которая скоро обвила фотографію.

Первоначальные изобрѣтатели: Ніепсъ, Дагерръ, Тальботъ, когда задумывали, каждый въ отдѣльности, свою задачу, и когда потомъ дошли до блистательнаго разрѣшенія ея, не воображали и тысячной доли всей той пользы и важности, всей многосложности той роли, которая назначена была для фотографіи. Ніепсу, когда онъ начиналъ свои опыты, еще въ

[1]) Статья эта писана въ 1856 г. *Прим. ред.*

[1]) Объ открытіи фотографіи см. Gazette de France 6-го и 9-го января 1839, Débats 10-го янв., Siècle 2-го окт., National 2-го окт., Ausland 1839, стр. 211, Kunstblatt 1839, стр. 60, 62, Journal des Savants 1839, стр. 198 и слѣд.; объ открытіяхъ Ніепса, прежде Дагерра, брошюру: *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype, par Isidor Nièpce fils, Paris 1841*; о спорѣ первенства между Дагерромъ и Тальботомъ: Revue Britannique 1839, T. 20 и 22, Journal des Savants 1839, стр. 206, Kunstblatt, B. XX, стр. 91, Comptes-rendus T. VIII, стр. 171, 207.

1827 году, хотѣлось только достигнуть возможности снимать ландшафтные и перспективные виды; Дагерръ слѣдовалъ его примѣру, такъ что, представляя въ 1839 году свое открытіе на судъ французской Академіи, онъ предложилъ на разсмотрѣніе этого ученаго сословія одни только виды, а именно: видъ большой галлереи, соединяющей Лувръ съ Тюльери, видъ Ситэ и церкви Парижской Богоматери, виды береговъ Сены съ мостами на ней, виды нѣкоторыхъ парижскихъ заставъ—и ничего другаго [1]). Тальботъ же, пошедшій отъ совершенно другаго исходнаго пункта, назначилъ себѣ въ началѣ задачу снимать на особо-приготовленную бумагу, и посредствомъ солнечныхъ лучей,—копіи съ гравюръ, манускриптовъ и напечатанныхъ типографіею листовъ, и только этого рода фотографическіе оттиски представилъ онъ въ началѣ 1839 года Лондонскому королевскому обществу [2]).

Но открытіе осталось при этихъ первоначальныхъ задачахъ едва нѣсколько дней, можно сказать. Участіе безчисленныхъ умовъ, бросившихся съ жадностью на новое изобрѣтеніе, вдругъ и однимъ разомъ вывело его на тысячи разныхъ дорогъ. Ученые, художники, дилеттанты, спекуляторы, всѣ разомъ занялись блестящею новостью; всѣ, одинъ передъ другимъ, искали испробовать дѣйствіе камеръ-обскуры и фотографическаго производства, приложить ихъ къ тому, чего другіе еще не пробовали. Обнародованіе Дагерровыхъ и Тальботовыхъ способовъ производства, послѣдовавшее во Франціи и Англіи немедленно за присужденіемъ національныхъ наградъ изобрѣтателямъ, повело къ тому, что въ нѣсколько мѣсяцевъ, можно сказать, въ нѣсколько дней, было сдѣлано больше усовершенствованій и открытій, чѣмъ ихъ можно было бы дождаться отъ многихъ, долгихъ лѣтъ, когда фотографія осталась бы секретомъ одного, или привилегированнымъ знаніемъ небольшаго круга спеціалистовъ, какъ бывало въ прежнія времена со столькими открытіями. Теперь и вѣкъ былъ не тотъ, и люди не тѣ, что прежде; да наконецъ и самъ предметъ, по своей натурѣ, былъ такого свойства, что интересовалъ, какъ блестящая удобопонятная игрушка, умы и изобрѣтательность всѣхъ сословій, и результаты этой всеобщей работы были самые поразительные. Особливымъ же счастьемъ для фотографіи было то, что лучшіе ученые умы Европы ввели ее въ кругъ науки, придали ей серьезное и строгое значеніе, и тѣмъ воспрепятствовали ей сдѣлаться, съ самаго же начала, добычею равнодушной меркантильности, или же празднаго и безплоднаго дилеттантизма. Вошедши въ область науки, фотографія спаслась отъ измельченія и растраты своихъ силъ на пріятныя бездѣлушки, и окрѣпла въ тѣхъ стремленіяхъ и задачахъ, которыя ей указала наука. Араго̀, въ первый же разъ, когда говорилъ Академіи (въ засѣданіи 7-го января 1839 года) объ изобрѣтеніи Дагерра, съ особеннымъ жаромъ старался показать, какимъ важнымъ пособіемъ будетъ оно для путешественниковъ и особенно для ученыхъ обществъ и ученыхъ, посвящающихъ себя изданію археологическихъ и архитектурныхъ памятниковъ, завѣщанныхъ нашему времени прежними вѣками. При этомъ онъ спѣшилъ замѣтить, что фотографія не только не будетъ вредить интересамъ рисовальщиковъ, но еще, напротивъ, доставитъ имъ гораздо болѣе прежняго занятій, потому что, конечно, они меньше будутъ работать на открытомъ воздухѣ, но за то гораздо больше въ мастерскихъ своихъ [1]). Въ августѣ того же года Араго̀, въ торжественномъ засѣданіи Академіи наукъ и художествъ, читалъ записку, въ которой обозрѣлъ назначеніе фотографіи въ будущемъ съ удивительною полнотою, и, въ первые дни существованія ея, предсказывалъ уже, руководимый свѣтлымъ умомъ своимъ, бо̀льшую часть путей, которые она прошла дѣйствительно впослѣдствіи.

„Разсматривая картинки Дагерра, которыя я имѣлъ честь вамъ предлагать,—говорилъ Араго̀ въ этомъ засѣданіи (19-го августа),—всякій думаетъ о той необыкновенной пользѣ, которую бы дагерротипъ оказалъ во время египетскаго похода при Наполеонѣ; всякаго поразитъ мысль, что будь фотографія извѣстна въ 1798 году, у насъ были бы теперь вѣрнѣйшія изображенія многочисленныхъ іероглифическихъ картинъ, которыхъ навсегда лишенъ ученый міръ, вслѣдствіе жадности арабовъ и вандализма нѣкоторыхъ путешественниковъ.

„Для того, чтобъ скопировать милліоны іероглифовъ, хотя бы только на наружныхъ стѣнахъ зданій въ Ѳивахъ, Мемфисѣ, Карнакѣ и проч., нужны были бы многіе десятки лѣтъ и цѣлые легіоны рисовальщиковъ. Посредствомъ же дагерротипа, одинъ человѣкъ можетъ очень легко выполнить эту страшную работу. Дайте нашему египетскому институту два или три аппарата Дагерра, и на многихъ гравюрахъ знаменитаго сочиненія о Египтѣ, этого памятника нашей безсмертной экспедиціи, огромныя протяженія покроются настоящими іероглифами, вмѣсто тѣхъ выдуманныхъ или условныхъ іероглифовъ, которые начертили намъ рисовальщики. Новые рисунки превзойдутъ вѣрностью, мѣстнымъ колоритомъ, произведенія искуснѣйшихъ изъ искуснѣйшихъ рисовальщиковъ, и, въ то же время, фотографическіе рисунки, образовавшіеся на основаніи правилъ геометріи, дадутъ возможность, даже при немногихъ данныхъ, опредѣлить точные размѣры самыхъ возвышенныхъ, самыхъ недоступныхъ частей зданій.

„Воспоминанія эти невольно заставляютъ насъ обратиться къ трудамъ и изданіямъ нашей коммиссіи „историческихъ памятниковъ“. Съ перваго же взгляда, всякій пойметъ важность роли, назначенной для фотографіи въ этомъ великомъ отечественномъ предпріятіи; всякій пойметъ также, что новый способъ будетъ отличаться экономіей, а это качество, какъ извѣстно, рѣдко соединяется въ искусствахъ съ превосходствомъ произведеній...

„Безъ всякаго сомнѣнія, фотографія ускоритъ успѣхи одной изъ тѣхъ наукъ, которыя приносятъ особенную честь уму человѣческому. Если физикъ най-

[1]) Comptes-rendus. T. VIII, стр. 117.

[2]) Comptes-rendus. T. VIII, стр. 15.

[1]) Comptes-rendus. T. VIII, стр. 15.

детъ это нужнымъ, на одномъ и томъ же рисункѣ у него будутъ отпечатки и ослѣпительныхъ лучей солнечныхъ, и лучей луны, въ 300,000 разъ менѣе сильныхъ противъ тѣхъ, и наконецъ лучей, исходящихъ отъ звѣздъ. Онъ уравняетъ эти отпечатки, ослабивъ, напримѣръ, самые сильные свѣта, либо давъ самымъ сильнымъ лучамъ дѣйствовать одну секунду, между тѣмъ, какъ слабые будутъ дѣйствовать цѣлыхъ полчаса и т. д. Впрочемъ, когда наблюдатели начинаютъ употреблять, для изслѣдованія природы, и орудіе совершенно новое, всѣ ожиданія ихъ остаются далеко позади тѣхъ открытій, которыя произведетъ на свѣтъ это новое орудіе.

„По словамъ г. Дагерра, утренніе и вечерніе часы дня, равно отдаленные отъ полудня, и, слѣдовательно, соотвѣтствующіе одинаковой высотѣ солнечнаго стоянія надъ горизонтомъ, вовсе не одинаково благопріятны для произведенія фотографическихъ рисунковъ. Такъ, напримѣръ, во всѣ времена года и при состояніяхъ атмосферы совершенно одинаковыхъ, фотографическій рисунокъ нѣсколько быстрѣе образуется въ 7 часовъ утра, чѣмъ въ 5 часовъ вечера; въ 8 часовъ утра скорѣе, чѣмъ въ 4 часа пополудни; въ 9 часовъ утра скорѣе, чѣмъ въ 3 часа пополудни. Провѣривъ эти результаты, метеорологъ можетъ внести новый запасъ свѣдѣній на свои таблицы, такъ что къ прежнимъ наблюденіямъ надъ солнцемъ термометра, барометра, гигрометра, и надъ стояніемъ термометра, барометра, гигрометра, и надъ прозрачностью воздуха, онъ долженъ будетъ присовокупить факты, о которыхъ ничего не знаютъ помянутые инструменты, но которые, быть можетъ, имѣютъ вліяніе на многія другія явленія, даже на явленія, принадлежащія къ области физіологіи и медицины“ [1]).

Біо раздѣлялъ увлеченіе и горячія ожиданія Араго̂. Такъ, еще въ засѣданіи 7-го января 1839 года, онъ говорилъ Академіи, что вполнѣ во всемъ согласенъ съ знаменитымъ своимъ сотоварищемъ и вмѣстѣ съ нимъ полагаетъ, что изобрѣтеніе Дагерра представитъ новыя и давно ожидаемыя средства для изученія свойствъ свѣта, какъ одного изъ важнѣйшихъ естественныхъ дѣятелей, котораго притомъ мы до сихъ поръ не имѣли возможности изучать независимо отъ нашихъ личныхъ впечатлѣній [2]).

Еще обширнѣе взглядъ на значеніе фотографіи для науки высказалъ Біо въ статьѣ своей „о химическомъ дѣйствіи лучистости и примѣненіи его Дагерромъ“, помѣщенной въ «Journal des Savants».

„Фотографическіе опыты, говоритъ онъ, будутъ производиться не надъ одними тѣлами недѣятельными (inertes). Законы общей лучистости, которые теперь можно различать и изслѣдовать, производятъ и опредѣляютъ безчисленное множество отправленій, совершаемыхъ органами живыхъ существъ, или же ощущаемыхъ ими впечатлѣній, какъ, напримѣръ: ощущенія зрѣнія, теплоты, изверженія и поглощенія, и, вѣроятно, многихъ другихъ еще, про которые мы ничего не знаемъ, потому что у насъ нѣтъ физическихъ средствъ для того, чтобъ ихъ изучить или заставить проявиться. Кто знаетъ, можетъ быть, лучи всѣхъ вообще огненныхъ тѣлъ, небесныхъ или земныхъ, совершенно одинаковы; или, быть можетъ, у нихъ есть свои особенныя свойства, которыя даютъ имъ возможность различно дѣйствовать на органическія и на неорганическія тѣла. Если же сущность ихъ различна, то ихъ вліяніе не произведетъ ли въ каждой отдѣльной точкѣ пространства совершенно особенныя явленія, такъ что мы сами будемъ ощущать впечатлѣнія различныя, и тогда, когда новыя свѣтила проникаютъ въ нашу планетную систему, и тогда, когда мы находимся подъ вліяніемъ того великаго движенія, которое, по всей вѣроятности, переноситъ эту планетную систему, невѣдомо для насъ самихъ, сквозь разныя области вселенной? По неволѣ приходится подумать, что наука какъ бы оправдываетъ древній предразсудокъ, который утверждаетъ, что свѣтила небесныя имѣютъ вліяніе на нашу судьбу“ [1]).

Гумбольдтъ былъ однимъ изъ ученыхъ судей, которые первые представляли Академіи наукъ объ изумительности результатовъ открытія Дагеррова [2]) Мнѣніе англійскихъ ученыхъ мы находимъ изложеннымъ въ одномъ изъ первыхъ отчетовъ Араго̂ французской Академіи наукъ: „Я воспользовался, говорилъ онъ въ засѣданіи 27-го мая 1838 г., пребываніемъ въ настоящее время въ Парижѣ многихъ англійскихъ ученыхъ для того, чтобъ показать имъ фотографическіе рисунки Дагерра. Ученые эти, въ числѣ которыхъ я назову Гершеля, Форбеса, Робизона, генерала Бризбена, Уатта, Мурчисона, Пентланда, объявили единогласно, что произведенія Дагерра превзошли всѣ ихъ ожиданія. Гершель, въ особенности, который съ успѣхомъ занимался въ Англіи усовершенствованіемъ способовъ Тальбота, отзывался о трудахъ нашего соотечественника въ выраженіяхъ искренняго восторга. По мѣрѣ того, какъ рисунки Дагерра слѣдовали одинъ за другимъ передъ его глазами, слова: „да это просто чудеса!“ постоянно выходили изъ устъ знаменитаго астронома“ [3]).

Этихъ примѣровъ достаточно, чтобъ показать, какъ серьезно смотрѣли лучшіе ученые на новое изобрѣтеніе и какія важныя задачи они ему указывали въ будущемъ. Немудрено было, при такомъ направленіи ожидать, что фотографія, подъ руками многочисленныхъ ученыхъ, вызванныхъ къ дѣятельности новымъ открытіемъ, скоро предложитъ свое могущественное пособіе всѣмъ отраслямъ естествознанія. Такъ и случилось: всѣ естественныя науки получили новый толчекъ, новые органы для изображенія своихъ изслѣдованій, для занесенія безчисленныхъ подробностей на свои таблицы, прежде ускользавшихъ не только отъ руки рисовальщика, но даже и отъ глаза наблюдателя; получили средства для передачи вѣрнѣйшихъ копій, какъ съ самыхъ огромныхъ, такъ и съ самыхъ микроскопическихъ тѣлъ,

[1]) Comptes-rendus. T. IX, стр. 257.
[2]) Comptes-rendus. T. VIII, стр. 6.

[1]) Journal des Savants, 1839, стр. 207.
[2]) Comptes-rendus. T. VIII, стр. 6.
[3]) Comptes-rendus. T. VIII, стр. 838.

для выраженія оттѣнковъ и состояній мгновенныхъ, до тѣхъ поръ невозможныхъ для передачи.

Но въ то же время, когда наука брала себѣ фотографію въ помощницы и ставила ее подъ свой покровъ, искусство также признало достоинство и важность фотографіи со стороны художественной. Приведемъ нѣсколько характеристическихъ отзывовъ замѣчательныхъ и спеціальныхъ людей, отзывовъ, которые покажутъ намъ, что со стороны художественной мнѣніе общественное точно также, какъ и со стороны науки, установилось съ самаго же начала.

„Быть можетъ, спросятъ,—говоритъ Араго̀ Академіи: должны ли искусства ожидать себѣ усовершенствованія отъ фотографическихъ картинокъ, нарисованныхъ самымъ тонкимъ и неуловимымъ въ цѣлой природѣ предметомъ—лучомъ свѣта? Отвѣтъ на это намъ даетъ Поль-Деларошъ. Въ запискѣ, составленной по нашей просьбѣ, этотъ знаменитый живописецъ говоритъ, что рисунки Дагерра до такой степени совершенны въ отношеніи къ нѣкоторымъ существеннѣйшимъ сторонамъ искусства, что они должны сдѣлаться (и сдѣлаются) предметомъ наблюденія и изученія даже для самыхъ искусныхъ живописцевъ. Въ этихъ рисункахъ его больше всего поражаетъ то, что невообразимо-совершенная оконченность ничѣмъ не нарушаетъ спокойствія массъ, нисколько не вредитъ общему впечатлѣнію... Правильность линій, отчетливость формъ доходятъ, въ рисункахъ Дагерра, до крайнихъ предѣловъ совершенства и въ нихъ открываешь, въ одно и то же время, широкую и энергическую моделировку и цѣлостность всего вмѣстѣ, и наконецъ удивительную многообразность тона и эффекта. Въ этихъ произведеніяхъ живописецъ найдетъ скорѣе средство для составленія коллекціи этюдовъ, которые, если дѣлать ихъ отъ руки, достались бы ему цѣною долгаго времени, стоили бы большихъ трудовъ и притомъ были бы несравненно менѣе совершенны, несмотря на талантъ художника. Опровергнувъ затѣмъ, силою отличныхъ доводовъ, мнѣніе тѣхъ, которые вообразили себѣ, будто бы фотографія можетъ повредить художникамъ и въ особенности граверамъ, Деларошъ говоритъ въ заключеніи своей записки: „однимъ словомъ, превосходное открытіе Дагерра окажетъ великія услуги искусству“ [1]).

Біо повторялъ почти то же въ своей статьѣ: „*о химическомъ дѣйствіи лучистости и примѣненіи его Дагерромъ*“.

„Человѣческое искусство, говорилъ онъ, при всемъ совершенствѣ и мастерствѣ никогда не можетъ имѣть притязанія на полную и совершенную передачу всѣхъ чудесъ творенія. Я много разъ былъ свидѣтелемъ удивленія, съ которымъ замѣчательнѣйшіе наши живописцы любовались на фотографическіе рисунки, на вѣрность распредѣленія въ нихъ тѣней и свѣта, на необыкновенную близость къ природѣ, и при такой простотѣ средствъ, что они казались бы всегда недостаточными для какого бы то ни было рисунка. Одинъ изъ числа этихъ живописцевъ, чрезвычайно замѣчательный по своему таланту, не усомнился сказать при мнѣ, глядя на эти рисунки: я болѣе научился въ два часа своему искусству, чѣмъ во всю жизнь свою у себя въ мастерской“ [1]).

Въ своемъ историко-эстетическомъ введеніи къ знаменитому сочиненію Бланкаръ-Эврара о фотографіи, Вилль излагаетъ взглядъ на достоинства фотографіи въ томъ же духѣ.

„Единство созданія, говоритъ онъ, одна изъ главнѣйшихъ трудностей искусства, непремѣнное условіе красоты. Безъ единства нѣтъ истинной красоты въ художественномъ произведеніи. Но это единство прямо зависитъ отъ гармоніи частей и общаго служенія ихъ цѣлому. Сама природа указываетъ на ту гармонію, которая происходитъ изъ точной соотвѣтственности частей; искусство только передаетъ природу, и потому-то фотографія, безъ всякаго измѣненія передающая природу, должна быть очень полезна искусству. Она, при быстротѣ своего схватыванія предметовъ, способна доставить искусству постоянные и неизмѣнные образцы красотъ мгновенныхъ, какъ, напримѣръ,—эффектъ освѣщенія, выраженія физіономіи. Всякому живописцу случалось встрѣчать людей, которые отличались необыкновеннымъ выраженіемъ лица, но чрезвычайная подвижность физіономіи приводила художника каждый разъ въ совершенное отчаяніе. Понапрасну сталъ бы онъ продолжать сеансъ: выраженіе исчезло вмѣстѣ съ мыслью, которая его родила; утомленіе и скука заступили мѣсто оживленія, продлившагося едва нѣсколько минутъ. Но какъ ни быстро было это выраженіе, фотографія можетъ схватить и выразить его, и, такимъ образомъ, представить художнику неисчезающій образецъ такой красоты, которая для него пропала бы безвозвратно.

„Въ фотографіи примѣчательно то, что, при всей неполнотѣ рисунка, она все-таки во всей точности выражаетъ типическій характеръ воспроизводимаго предмета. Такъ, напримѣръ, три куска матеріи, изъ которыхъ одинъ шерстяной, другой бумажный, третій шелковый, будучи одного цвѣта, и притомъ расположенные въ однѣхъ и тѣхъ же складкахъ, будутъ совершенно разно изображены фотографіей, но со всѣми своими типическими особенностями, и, въ этомъ отношеніи, художникъ найдетъ въ фотографическомъ рисункѣ такой источникъ для поученія, какого, можетъ-быть, ему не сыскать даже у величайшихъ мастеровъ искусства.

„То же самое можно сказать и о великихъ типическихъ сценахъ природы. Конечно, никакой рисунокъ не замѣнитъ художнику зрѣлища народовъ, которыхъ нравы и исторію онъ хочетъ изобразить намъ. Но, если ему самому невозможно видѣть далекія страны, доступныя только немногимъ,—коллекція фотографій будетъ ему полезна въ высшей степени... Въ отношеніи художественномъ, видъ страны и физіономія, характеръ ея, зависятъ не отъ одной геологической формы ея и отъ особенностей ея растительности. Многія другія причины, въ ряду которыхъ я упомяну въ особенности о состояніи атмо-

[1]) Comptes-rendus. T. IX, стр. 257 и слѣд.

[1]) Journal des Savants, 1839, стр. 173.

сферы, придаютъ ей характеристическую физiономiю... Но, что касается до передачи эффектовъ этого рода, ни одинъ изъ извѣстныхъ до сихъ поръ художественныхъ способовъ не можетъ сравниться съ фотографiей.

„Однакожъ, совѣтуя художникамъ изучать, и, въ случаѣ надобности, употреблять для своихъ цѣлей фотографiю, мы вовсе не думаемъ совѣтовать имъ, чтобы они сдѣлались копiистами фотографическихъ рисунковъ. Существенный характеръ искусства состоитъ въ томъ, что оно соединяетъ въ одной рамкѣ такiя красоты, которыя въ природѣ существуютъ порознь, и именно вслѣдствiе этого соединенiя создается истинно-художественное произведенiе. Такимъ образомъ, польза фотографiи можетъ состоять въ томъ только, что она будетъ давать художнику вѣрныя указанiя на красоты самыя разнообразныя, которыми онъ можетъ уже располагать по своему произволу для выполненiя задуманнаго имъ созданiя. Да и почему бы живописцу не справляться съ фотографическимъ рисункомъ точно такъ же, какъ скульпторъ справляется со слѣпкомъ, снятымъ съ живой натуры?“ [1]).

Приведенныя нами сужденiя, несмотря на многiя положенiя парадоксальныя и ложныя (о чемъ мы скажемъ ниже), заключаютъ въ себѣ много и истиннего; онѣ вообще принадлежатъ къ разряду взглядовъ на совсѣмъ вѣрныхъ, но за то умѣренныхъ. При всемъ восторгѣ передъ новымъ открытiемъ, искусству всезаки сохранено его прежнее почетное мѣсто, и хутожественныя достоинства фотографiи, съ этой точки трѣнiя, все-таки преимущественно заключаются въ домъ, что она призывается художнику на помощь, на совѣтъ, такъ что произведенiя ея все-таки остаются чѣмъ-то низшимъ въ сравненiи съ созданiемъ, сложившимся въ головѣ художника. Но общественное мнѣнiе не установилось вездѣ одинаково съ этою умѣренностью. Нашлось много людей, въ разныхъ концахъ Европы, которые уже не удовольствовались тѣмъ, что находили въ фотографiи помощницу искусства; они смѣло стали утверждать, что фотографическiя копiи однѣ способны воспроизводить натуру, что всѣ до сихъ поръ существовавшiя созданiя искусства постоянно лгали въ частяхъ, какъ и въ цѣломъ, противъ существующей въ природѣ истины, и что искусство должно замолчать навѣки передъ фотографiею, забыть всѣ прежнiе свои законы, выработанные вѣками и талантами, и вступить на новый путь, принявшись изучать и воспроизводить натуру по указанiямъ фотографiи. Въ примѣръ этихъ любопытныхъ и рѣзкихъ крайностей приведемъ сужденiе, которое высказалъ академикъ Тюрпенъ въ засѣданiи французской Академiи 13-го апрѣля 1840 года и изложилъ потомъ въ запискѣ своей, подъ заглавiемъ: „О приложенiи дагерротипа къ изображенiю предметовъ естественной исторiи“.

„Когда въ первый разъ заговорили про рисунки Дагерра, говоритъ Тюрпенъ, намъ плохо вѣрилось разсказамъ, и мы конечно отвергли бы ихъ, какъ выдуманную сказку, еслибъ насъ не увѣрили въ противномъ замѣчательнѣйшiе и талантливѣйшiе люди (въ томъ числѣ Араго̀). Вслѣдствiе того мы стали удивляться открытiю со стороны научной, и никакъ не могли вообразить себѣ, что совершенство новыхъ произведенiй будетъ почти безусловно; мы были подъ авторитетомъ нашихъ художественныхъ произведенiй: рисунковъ, гравюръ, картинъ, изваянiй и т. д.,—произведенiй, которыя всѣ получены средствами искусственными, условными, и которыя, слѣдовательно, всѣ несовершенны, даже, можно сказать, чудовищны, столько же въ частяхъ, какъ и въ цѣломъ.

„Мы отправились смотрѣть рисунки Дагерра именно съ такимъ настроенiемъ, но, увидѣвъ ихъ, мы испытали такое чувство, которое заставило зазвучать въ насъ многiя струны, до тѣхъ поръ молчавшiя. Тогдашнее чувство наше вовсе не было похоже на то чувство, которое обыкновенно ощущаешь въ залахъ выставки живописи, и мы скоро убѣдились въ томъ, что разница этихъ двухъ ощущенiй происходила вотъ отчего: одни произведенiя почти совершенно принадлежатъ природѣ, между тѣмъ какъ другiя совершенно условны, человѣкъ ихъ сработалъ; первыя требуютъ только нѣкотораго старанiя, надзора и руководства, почти механическаго, между тѣмъ какъ для другихъ необходимо долгое ученье, вкусъ, послушная рука.

„Самые совершенные наши рисунки, картины, статуи, тѣ, въ которыхъ художникъ всего болѣе хотѣлъ рабски скопировать существующiе въ природѣ предметы, всегда оказываютъ въ себѣ множество недостатковъ, наполнены *невозможностями* во всѣхъ своихъ подробностяхъ и, слѣдственно, въ цѣломъ. Всякiй художникъ необходимо связанъ законами хорошей или дурной школы; онъ располагаетъ только грубыми средствами, грязью и помеломъ, и часто дозволяетъ себѣ сводить, сближать въ одномъ произведенiи такiя части, которыя очень удивляются своему неожиданному сосѣдству и встрѣчѣ. Потому, художникъ можетъ произвести только такiя созданiя, которыя будутъ мучить глазъ и умъ наблюдателя, такъ что въ большей части случаевъ онъ скажетъ: картина эта что-то мнѣ не нравится.

„Причина же тутъ та, что картина неправильна въ своихъ частяхъ, а также и та, что все въ ней искусственно, все чудовищно-уродливо, и эти самыя слова сказала бы сама природа, еслибъ могла взглянуть на эту работу. Такъ точно и естествоиспытатель, хотя далеко не столько совершенный и рѣшительный, какъ сама природа, но зато тщательный наблюдатель изучаемыхъ имъ тѣлъ, часто бываетъ пораженъ невозможными уродливостями фигуръ на картинѣ живописца-невѣжды, или живописца, слушавшагося совѣтовъ малосвѣдущаго естествоиспытателя.

„Всего болѣе оскорбляютъ глазъ ботаника или органографа изображенiя цвѣтовъ, этихъ милыхъ и нѣжныхъ созданiй природы. Въ нихъ обыкновенно встрѣчаются такiя уродливости, что ихъ можно сравнить

[1]) Traité de photographie, par Blanquart-Evrard. Essai sur l'histoire etc. de la photographie, par Ville, стр. 39 и слѣд.

развѣ только что съ пятою ногою на спинѣ у лошади. Дидро̀, говоря объ общей гармоніи естественныхъ предметовъ и частей всякаго существа, взятаго въ особенности, замѣчаетъ слѣдующее: „Посмотрите,“ восклицаетъ онъ, „на этого человѣка съ выпуклою спиною и грудью. Хрящи напереди у горла удлиннились, и въ то же время задніе позвонки улеглись ниже, голова подалась назадъ, руки совсѣмъ особеннымъ образомъ сочленились у кисти, локти пригнулись назадъ, вообще всѣ члены ищутъ такого общаго центра тяжести, который бы согласовался съ этою органическою системою, уклонившеюся отъ обыкновеннаго порядка. Лицо получило вслѣдствіе того какое-то принужденное и страдательное выраженіе. Закройте всю эту фигуру, покажите природѣ однѣ ноги, и природа не задумавшись отвѣтитъ: это ноги горбатаго (Essai sur la peinture).

„Наши средства слишкомъ недостаточны и не точны для представленія этого уродливаго существа, въ особенномъ складѣ котораго всякая фибра есть фибра горбатаго; наше искусство въ состояніи произвести только дурно сложившіяся части, такъ что, во всякомъ случаѣ, выйдетъ только предметъ чудовищный въ частяхъ и въ цѣломъ. Тѣло будетъ исковеркано, а горбатаго все таки не будетъ. Напротивъ того, дагерротипу доступно безусловное совершенство въ изображеніи тѣлъ. Пусть снимутъ дагерротипный портретъ съ горбатаго, о которомъ говоритъ Дидро̀,— горбатый этотъ будетъ горбатъ съ головы до пятъ...

„Въ числѣ фотографическихъ рисунковъ на бумагѣ, представленныхъ Академіи отъ имени г. Тальбота нашимъ сотоварищемъ г-мъ Біо̀, есть рисунокъ, представляющій вязъ зимой, безъ листьевъ. Конечно, здѣсь на краяхъ рисунка пропадаетъ опредѣлительность, и послѣднія оконечности вѣточекъ совершенно затериваются, дѣлаются рѣшительно неявственны, потому что вѣтеръ качалъ ихъ во время съемки фотографіи; правда и то, что этотъ рисунокъ на прочихъ широкихъ мѣстахъ вѣтвей окрашенъ однимъ общимъ темнымъ, плоскимъ тономъ. Но при всемъ томъ рисунокъ этотъ запечатлѣнъ характеромъ истины, имѣетъ какой-то свой особенный складъ, котораго никогда не могъ выразить и никогда не выразитъ никакой пейзажистъ, сколько бы ни старался, ни трудился. По всей справедливости можно сравнить эти рисунки, по безусловной точности ихъ, съ тѣнью дерева, отразившеюся на бѣлой стѣнѣ, или съ тою же тѣнью, упавшею на чистую и зеркальную поверхность спокойной воды; они были бы чрезвычайно полезны пейзажистамъ, какъ портфельные этюды. Живописцы могутъ, почти безъ всякихъ издержекъ и въ самое короткое время, наготовить себѣ зимой много такихъ фотографій съ деревьевъ и кустарниковъ, и фотографіи эти будутъ служить имъ строго-вѣрными скелетами для ихъ зимнихъ видовъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ, нисколько не ошибаясь въ подробностяхъ и вѣрно сохраняя характеръ природы, они могутъ прямо одѣвать эти скелеты зеленью и листьями, подобно тому, какъ костяной скелетъ облекаютъ мускулами.

„Если когда-нибудь Дагерровы способы производства достигнутъ того, что будутъ въ состояніи воспроизводить подробности въ естествоиспытательныхъ представленіяхъ микроскопическихъ тѣлъ съ такою же отчетливостью, какъ совершеннѣйшіе рисунки отъ руки, то перевѣсъ останется на сторонѣ фотографическихъ способовъ, потому что рисунки отъ руки стоятъ долгой работы и большихъ трудовъ, требуютъ познаній въ естественныхъ наукахъ и рисовальнаго искусства, а тамъ рисунки выполняются въ нѣсколько секундъ кѣмъ ни попало, и притомъ выходятъ несравненно совершеннѣе. Пусть дагерротипъ достигнетъ того, что будетъ производить рисунки со всѣми отчетливо выраженными подробностями, и тогда наши рисунки отъ руки покажутся передъ ними грубою каррикатурою, и мы тотчасъ же уничтожимъ ихъ, несмотря даже на преимущество красокъ. Тѣмъ болѣе все сказанное относится къ нашимъ картинамъ, дѣланнымъ на-глазъ“ [1]).

Намъ интересно было привести образчики подобныхъ мнѣній не потому одному, что они характеризуютъ тогдашнюю эпоху, вызвавшую большое разнообразіе противоположнѣйшихъ мнѣній, но еще и потому, что подобныя мнѣнія находятся очень часто во всеобщемъ оборотѣ и въ наше время.

Однако же, такого рода ослѣпленіе и такой поздній отголосокъ грубаго, анти-художественнаго эмпирическаго ученія резонеровъ конца XVIII вѣка, противупоставлявшихъ свои шаткія понятія объ искусствѣ царствовавшимъ до тѣхъ поръ понятіямъ объ условномъ, формальномъ, прибранномъ художествѣ,— не могли прійтись по всѣмъ умамъ и по всѣмъ художественнымъ инстинктамъ. Многіе понимали, что эпоха сырой, необдѣланной непосредственности, рабскаго копированія и повторенія природы прошла уже и невозможна теперь для художествъ столько же, какъ и предшествовавшая ей и вызвавшая ее, какъ реакцію, эпоха украшеннаго искусства и условной, причесанной природы. Искусство отвергало столько же картины, статуи и сады временъ Людовика XIV, сколько и ложнопонятую натуральность и неприбранность времени резонерства объ искусствѣ, предшествовавшаго большой французской революціи. Многіе умѣли избѣгнуть какъ той, такъ и другой крайности, и, обладая болѣе вѣрнымъ художественнымъ современнымъ инстинктомъ, не ослѣплялись блескомъ и великостью новаго изобрѣтенія, не вѣрили въ безусловное совершенство его произведеній, не вѣрили тому, что оно обладаетъ силами и возможностью съ высокимъ мастерствомъ воспроизводить все видимое, а отчасти и невидимое въ природѣ. Они, съ болѣе вѣрнымъ чутьемъ, разсматривали увлекательныя, по новости и чудесности своей, произведенія юнаго фотографическаго искусства, и ясно видѣли, что оно во многомъ ограничено, не обладаетъ полнотою тѣхъ условій, которыя за нимъ признавали нѣкоторые восторженные поклонники и объясняли эти недостатки столько же со стороны науки, сколько и искусства.

Съ этой точки зрѣнія особливо важенъ взглядъ на фотографію знаменитаго Біо̀. Мы видѣли уже выше,

[1]) Comptes-rendus. T. X, стр. 587 и слѣд.

что съ самаго открытія фотографіи онъ раздѣлялъ всеобщее увлеченіе, объявлялъ передъ лицомъ Академіи, что во всемъ согласенъ съ мнѣніями Араго̂. Но вскорѣ онъ отъ него отдѣлился, признавъ болѣе справедливыми другія мысли и воззрѣнія, и сталъ во главѣ особаго направленія въ отношеніи къ фотографіи. Араго̂ упорно держалъ сторону Дагерра и его способовъ полученія свѣтописей на металлическихъ пластинкахъ, и съ непонятнымъ (для такого великаго ума) ослѣпленіемъ признавалъ недостаточными и несовершенными всѣ другіе способы и результаты производства, въ особенности же открытую англичаниномъ Тальботомъ фотографію на бумагѣ. Біо̂ же, напротивъ того, очень скоро убѣдился въ значительныхъ несовершенствахъ Дагерровой системы и взялъ подъ особенное свое, такъ сказать, покровительство и защиту — систему Тальбота, и сдѣлался самымъ ревностнымъ проповѣдникомъ ея. Онъ предугадалъ, что скоро фотографія на бумагѣ должна будетъ взять рѣшительный перевѣсъ надъ фотографіею на металлѣ, и вытѣснитъ ее окончательно изъ всеобщаго употребленія.

Вотъ что̂ онъ говорилъ въ засѣданіи Академіи 23-го марта 1840 года, относительно матеріальныхъ выгодъ:

«Невозможно ожидать, чтобъ фотографическіе рисунки на бумагѣ могли когда-нибудь достигнуть отчетливости и тонкости рисунковъ на металлическихъ пластинкахъ, совершенно ровныхъ и выполированныхъ. Тѣстообразное сложеніе бумаги, рябь на ея поверхности, глубина пропитыванія и волосное сообщеніе различныхъ частей между собою препятствуютъ безусловной строгости линейнаго начертанія и безукоризненной постепенности камерообскурныхъ тоновъ, и вліяніе этихъ причинъ тѣмъ сильнѣе, что химическое дѣйствіе совершается здѣсь гораздо медленнѣе. Но, если нѣтъ надобности или необходимости подчиняться взыскательнымъ тонкостямъ искусства, когда нужно снять, напримѣръ, вѣрныя копіи съ рѣдкихъ манускриптовъ, сдѣлать коллекцію видовъ путешествія, — очень чувствительная бумага будетъ совершенно удовлетворительна, особливо, если будетъ возможно получать нѣсколько оттисковъ съ первоначальнаго рисунка. Тогда найдутъ, конечно, что гораздо удобнѣе, вѣрнѣе и легче положить себѣ въ портфель 400 или 500 бумажныхъ листочковъ, чѣмъ носить съ собою такое же количество металлическихъ пластинокъ и при нихъ стеколъ. Оттиски фотографическіе, конечно, здѣсь превосходны, но въ то же время столько же легки, какъ и пары, изъ которыхъ они образовались; притомъ же поневолѣ приходится подвергать всю эту громоздкую коллекцію хрупкихъ произведеній всѣмъ случайностямъ и опасностямъ долгихъ и трудныхъ путешествій» [1]).

Далѣе, обращаясь къ сторонѣ художественной фотографическаго искусства вообще, Біо̂ продолжалъ:

«Одно изъ главнѣйшихъ препятствій, противупоставленныхъ точности и совершенству фотографическихъ рисунковъ, заключается, по моему мнѣнію, въ неравномѣрной способности различныхъ веществъ отражать падающіе на нихъ лучи и въ томъ, что, быть можетъ, эти различныя вещества измѣняютъ ихъ физически. Такъ, напримѣръ, вы копируете, посредствомъ фотографіи, картину, писанную масляными красками на холстѣ, или на деревѣ, или на фарфорѣ; различныя красочныя вещества, употребленныя живописцемъ, были расположены и наложены такимъ образомъ, что каждое изъ нихъ поглощало извѣстное количество падающаго свѣта и посылало къ вашему глазу преимущественно только части дополнительныя, въ которыхъ преизобилуютъ лучи, способные образовать тотъ тонъ, который онъ желалъ дать вамъ ощутить. Но лучистость, химически дѣйствующая, принимаемая и отсылаемая однѣми и тѣми же частями картины, совершенно отлична отъ свѣта, дѣйствующаго на сѣтчатую оболочку нашего глаза. Для того, чтобы химическое дѣйствіе свѣта на чувствительную бумагу или на металлическую пластинку было равнозначительно тону самого предмета, необходимо, чтобъ отражаемая лучистость имѣла способность дѣйствовать химически, также, чтобъ сила ея дѣйствія соотвѣтствовала силѣ освѣщенія, произведеннаго въ глазу тѣми свѣтовыми лучами, которые посылаются къ глазу тою же самою частью картины. Но это равенство или соотвѣтственность не могутъ быть въ одинаковой степени выполнены тѣми разнообразными красочными веществами, которыя дѣйствуютъ одинаково на глазъ, и которыя живописецъ можетъ, по своему произволу, замѣнять одно другимъ на своей картинѣ. Вещества одного и того же цвѣта могутъ представить столько же разнообразія въ качествѣ или количествѣ невидимыхъ лучей, ими отражаемыхъ, сколько разнообразія представляютъ между собой цвѣта совершенно разные; и, наоборотъ, эти вещества могутъ отсылать лучистость, химически совершенно одинаковую, будучи притомъ совершенно различныхъ цвѣтовъ для глаза,—такъ что разности тоновъ, видимыя для насъ на картинѣ, пропадутъ на химическомъ рисункѣ и будутъ имѣть всѣ одинаковый свѣтъ, или одинаковую свѣтлость. Эти затрудненія, нераздѣльныя съ химическими рисунками, очевидно доказываютъ заблужденіе тѣхъ, которые вообразили, будто можно будетъ достигнуть полной соотвѣтственности не только силы, но и тоновъ въ химическихъ рисункахъ фотографіи съ цвѣтами предметовъ, дающихъ эти отраженія. Но во всякомъ случаѣ, близкія или далекія взаимныя отношенія обоихъ феноментовъ необыкновенно любопытны изслѣдователю, не только со стороны фотографіи, но и со стороны экспериментальной физики. Я твердо убѣжденъ, что довольно примѣровъ тому найдется въ фотографическихъ изображеніяхъ предметовъ естественныхъ, а также и въ копіяхъ съ картинъ. Такъ, напримѣръ, разсматривая предлагаемыя мною здѣсь Академіи бумажныя фотографіи Тальбота, мы находимъ явственныя доказательства всего сказаннаго. Въ числѣ ихъ есть изображенія бѣлыхъ фарфоровыхъ вазъ, цвѣтныхъ раковинъ, металлическаго шандала со свѣчкою и нѣсколькихъ бѣлыхъ гіацинтовъ. Чувствуешь, видишь полный обликъ этихъ предметовъ; но тѣ части, ко-

[1]) Comptes-rendus. T. IX, стр. 481.

торыя отражали чисто бѣлый свѣтъ, и, вѣроятно, всѣ вообще лучистости, освѣщены въ слишкомъ преувеличенной степени, что̀, по моему мнѣнію, происходитъ отчасти отъ волоснаго сообщенія частицъ во время свѣтоваго дѣйствія. Несовершенства вышли въ особенности рѣзки въ копіи съ картины Корреджіо, гдѣ рамка вышла чрезвычайно живо, а живопись на холстѣ едва видна. Эта несоразмѣрность блеска въ воспроизведеніи нѣкоторыхъ свѣтлыхъ частей, особливо, когда онѣ матовыя, и, слѣдовательно, даютъ много лучей, ощущается иногда такъ сильно, что бываетъ даже трудно разобрать контуры предмета.... Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ тотъ выводъ, что должно ожидать полнаго торжества фотографіи на бумагѣ, какъ и всей фотографіи вообще, тамъ, гдѣ она будетъ воспроизводить предметы гипсовые, матовые и бѣлые. Въ числѣ рисунковъ, присланныхъ нынѣ г. Тальботомъ, есть восемь копій съ бюстовъ и статуэтокъ, и изъ нихъ шесть представляютъ весьма примѣчательные результаты. Безъ сомнѣнія, въ нихъ не найдешь строгости совершеннаго контура, ни чудной постепенности свѣтовъ и тѣней, которыя составляютъ главную прелесть дагерротиповъ. Но, повторяю еще разъ, фотографія на бумагѣ должна стремиться къ совершенно другой цѣли, а именно— къ такой цѣли, которая не налагаетъ слишкомъ строгихъ условій искусства и требуетъ только рисунковъ вѣрныхъ, на столько опредѣлительныхъ въ цѣломъ и частяхъ, что можно хорошо узнавать изображенные предметы, и въ то же время быстро исполняемыхъ, удобно сохраняемыхъ и переносимыхъ“.

Въ заключеніе Біо̀ говоритъ, что многаго ожидаетъ отъ будущихъ усовершенствованій „лишь бы только претензія или надежда на художественное совершенство, рѣшительно несовмѣстное съ фотографіями на бумагѣ, не дали усиліямъ будущихъ дѣятелей ложнаго направленія“ [1]).

Не много лѣтъ спустя, предсказанія Біо̀ сбылись: фотографія на бумагѣ одержала рѣшительную побѣду надъ дагерротипами и вытѣснила ихъ, такъ что въ 1851 году, въ предисловіи къ сочиненію Бланкаръ-Эврара, Вилль говорилъ,—высказывая принятое всѣми положеніе,—что дагерротипы на металлическихъ пластинкахъ далеко ниже фотографій на бумагѣ, „потому что зеркалятся и непріятны на видъ, несмотря ни на какія испробованныя усовершенствованія“, такъ что за ними остаются только—сила рисунка, отчетливость и изумительная постепенность свѣта, но что относительно разнообразія эффектовъ и свободы самого производителя въ усиленіи или ослабленіи этихъ эффектовъ посредствомъ особыхъ химическихъ способовъ, невозможныхъ для дагерротиповъ на пластинкахъ, преимущество остается за фотографіею на бумагѣ, и притомъ при возможности отпечатывать безчисленное множество оттисковъ [2]).

Мы привели здѣсь разнообразныя мнѣнія о фотографіи, высказанныя во Франціи. Каждое изъ нихъ важно, какъ характеристическій фактъ, выражающій одну изъ сторонъ эстетическаго и критическаго направленія во Франціи, какъ той страны, гдѣ, быть-можетъ, всего болѣе сдѣлано для обобщенія блестящаго и великаго открытія.

Французская критика, до сихъ поръ не высказавшая ни силы, ни глубины въ оцѣнкѣ произведеній котораго бы то ни было изъ искусствъ, оказалась недостаточною, когда пришла надобность взглянуть въ лицо новому, появившемуся на свѣтъ, факту, уловить и высказать его характеръ. Она умѣла расхваливать и возвеличивать блестящія и дѣйствительно великія стороны неожиданнаго открытія; въ состояніи была различать иногда недостатки и иныя коренныя несовершенства его; но была неспособна вѣрно схватить истинную физіономію предмета. Для этого необходима была критика германская.

Эта критика выросла совсѣмъ иначе, возмужала и окрѣпла на выполненіи труднѣйшихъ и вмѣстѣ съ тѣмъ важнѣйшихъ задачъ искусства и его исторіи у всѣхъ народовъ. Глазъ ея, посреди трудныхъ и долгихъ работъ своего анализа, привыкъ вглядываться въ предметъ проницательно и вѣрно. Блестящее открытіе фотографіи не смѣшало, не сбило ее, несмотря на весь блескъ и славу обстановки, съ которыми новое открытіе торжественно распространялось по Европѣ. Не смутили ее и вѣтреные приговоры французскихъ художниковъ, объявившихъ внезапно, что цѣлая жизнь художника, жизнь наблюденія и опыта, ничто въ сравненіи съ двумя часами, проведенными за разсматриваніемъ фотографическихъ рисунковъ; не смутили и всѣ остальныя диковинки, сказанныя и написанныя во Франціи объ отношеніи фотографіи къ искусству, изъ числа которыхъ мы выше привели замѣчательнѣйшіе отрывки.

Мы приведемъ двѣ статьи о фотографіи изъ извѣстнаго художественно-критическаго журнала „Kunstblatt“, какъ образецъ серьёзнаго, глубоко-вѣрнаго взгляда, стремящагося обнять предметъ во всей его полнотѣ. Замѣтимъ, однако же, что мнѣніе это высказано въ самое первое время фотографіи, такъ-сказать, во времена ея младенчества; съ тѣхъ поръ, фотографія сдѣлала многіе успѣхи: такъ, напримѣръ, она уже не страдаетъ однообразностью тона, на которую указывалъ тогда „Kunstblatt“; она также обладаетъ способами для представленія довольно сильныхъ, хотя не всегда достаточныхъ и удовлетворительныхъ свѣтовъ, что̀ ей тогда было неизвѣстно и невозможно,— и поэтому эти части заключенія нѣмецкаго журнала до нѣкоторой степени не имѣютъ болѣе основанія. Но измѣненіе этихъ отдѣльныхъ подробностей ничѣмъ не уменьшаетъ достоинства остальной оцѣнки.

„Что касается до художественнаго значенія фотографическихъ рисунковъ, то при всей ихъ изумительности, имъ не достаетъ многаго. Та самая сила, которая создала ихъ, какъ будто нарочно нѣчто отняла у нихъ въ то же время, а именно—у этихъ рисунковъ, созданныхъ свѣтомъ, не достаетъ самого свѣта. Тѣмъ мѣстамъ даже, которыя всего болѣе освѣщены, не достаетъ блеска и оживленія; при всей гармоніи восхитительнѣйшаго совершенства, эти

[1]) Comptes-rendus. T. IX, стр. 483 и слѣд.

[2]) Traité de photogr., par Blanquart-Evrard, 1851. Essai etc., par Ville, стр. 38.

рисунки являются намъ съ блѣдными, свинцовыми тонами нашихъ печальныхъ сѣверныхъ странъ; иной разъ покажется даже, будто, проходя сквозь стекла Дагеррова оптическаго снаряда, они получили оттѣнокъ вечерняго горизонта.

„Вообще говоря, открытіе фотографіи имѣетъ высокое значеніе для науки, и весьма ограниченное для художества.

„Если Дагерровы свѣтовые рисунки сравнивать съ художественными произведеніями, созданными свободною рукою, то они относились бы къ нимъ, какъ homunculus, высиженный въ банкѣ Фаустомъ, у Гёте, относится къ живому человѣку... Весьма несправедливы тѣ, которые воображаютъ, будто дагерротипъ можетъ повредить искусству живописи. Онъ копируетъ мертвую натуру; ему чуждо наблюденіе живой натуры, ему чуждъ духъ, одаренный способностью схватывать жизнь. Даже ландшафтный живописецъ будетъ очень умѣренно имъ пользоваться, *и никоимъ образомъ не долженъ оставлять въ сторонѣ ни одинъ изъ тѣхъ этюдовъ, посредствомъ которыхъ онъ доходитъ, наконецъ, до того, что можетъ смѣлою и свободною рукою перенести на холстъ или на бумагу явленія природы*. Гравюра на мѣди никогда не можетъ быть замѣнена гравюрою на стали, потому что у послѣдней нѣтъ ни смѣлаго величія, ни свободы, взамѣнъ которыхъ мы находимъ только гладкость и тонкость; опять-таки, ни гравюра на мѣди, ни гравюра на стали не могутъ быть замѣнены литографіею, потому что она даетъ намъ нарисованную, но не выработанную въ частяхъ поверхность, и больше заботится о краскѣ, чѣмъ о формѣ; такъ точно свободное и талантливое воспроизведеніе природы сохранитъ навсегда свое значеніе, несмотря на присутствіе дагерротипа, потому что во всемъ художественномъ на насъ несравненно больше дѣйствуетъ сила фантазіи и взгляда, чѣмъ робко скопированная правда внѣшности. Но тамъ, гдѣ этой силы нѣтъ, истинность физическаго производства, конечно, одержитъ верхъ, и такимъ образомъ, мало-помалу, будетъ положенъ конецъ будущему срисовыванью и мараныо съ мертвой натуры. Это отдѣленіе художества истиннаго отъ воображаемаго, таланта настоящаго отъ кичливо-ложнаго, послужитъ только на пользу искусству и тѣмъ, которые искренно его любятъ“ [1]).

Въ другой, столько же примѣчательной, статьѣ, газета „Kunstblatt“ говоритъ:

„Искусствамъ, основаннымъ на рисункѣ, нечего опасаться дагерротипа: *фотографическимъ рисункамъ не достаетъ высшей красоты божественнаго произведенія, души, смысла, духа художника*. Картинки этого волшебнаго фонаря оставляютъ насъ холодными, потому что въ наслажденіи художественными произведеніями главную роль не столько играетъ впечатлѣніе, производимое извѣстнымъ предметомъ, сколько впечатлѣніе, производимое на насъ тѣмъ духомъ, который воспріялъ въ себя тотъ предметъ. Но въ нашемъ вѣкѣ весьма примѣчательно то явленіе, что дѣятельность человѣческаго духа въ особенности направлена на то, чтобъ машинами и механическими средствами достигнуть тѣхъ результатовъ, которые завоеваны для искусства огромными трудами талантливыхъ людей, долгою и тягостною работою ихъ. Наше время страдаетъ отъ того жалкаго механизма, который охватилъ всю нашу жизнь и все наше искусство: стараются создать механическими средствами то, что прежде создавалъ животворящій, восторженный духъ художника. Промышленность — божество нашего времени; она задумала вознести свой храмъ на развалинахъ всѣхъ остальныхъ храмовъ. Посмотрите, восклицаетъ она въ гордомъ самохвальствѣ,—не достойна ли я апоѳеозы и мѣста прежнихъ вашихъ владыкъ? Сыны XIX столѣтія, преклонитесь предъ моимъ чугуннымъ скипетромъ. Мнѣ принадлежитъ все будущее; мнѣ нечего бояться искусства, которое я свергла съ его престола и обуздала. Когда-то оно было моимъ повелителемъ, теперь же сдѣлалось моимъ рабомъ. Съ той самой минуты, когда искусство перестало завоевывать и идти впередъ, могущество и величіе его глубоко упали, и едва оно остановилось въ своемъ ходу, какъ наступили для него времена порчи и обратнаго движенія. Я же, на-оборотъ, съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе упрочиваю свое всемірное владычество... Промышленность, отвѣчаетъ искусство, ты хвалишься тѣмъ, будто бы ты вытѣснила меня, и увѣряешь, что царству моему пришелъ конецъ. Но сравни, хотя на одно мгновеніе, долговѣчность нашихъ произведеній. Самыя смѣлыя твои работы не что иное, какъ непостоянныя, минутныя явленія и усилія. Ты сама же, съ началомъ каждаго новаго дня, разрушаешь то̀, что создала наканунѣ, и снова принимаешься строить на своихъ же развалинахъ. Взгляни, напротивъ, на мои созданія—они никогда не исчезаютъ, для нихъ время не существуетъ, они слѣдуютъ одно за другимъ въ непрерывной цѣпи и связываются одно съ другимъ тѣсными узами. Мнѣ никогда не приходится отступаться отъ вчерашней моей работы и цѣли; я постоянно отдаю въ наслѣдіе человѣческаго рода неисчерпаемый источникъ радостей и наслажденій, которыя становятся все глубже и шире. Мнѣ не пришлось отступиться ни отъ Гомера и Виргилія, когда родились на свѣтъ Дантъ и Шекспиръ, ни отъ Микель-Анджело и Рафаеля, когда пришли Мурильйо, Веласкесъ, Рубенсъ и Рембрандтъ...“ [1]).

Однако, большинство публики продолжало находить фотографическіе рисунки вполнѣ художественными. Публика, по собственному уже вкусу, легко увлекалась фотографіей; но какъ должно было усилиться ея увлеченіе, когда въ ушахъ ея звучали слова французскихъ ученыхъ и художниковъ. Съ одной стороны читали и слышали, что лучшіе (!) художники признавались, будто могутъ всему искусству научиться посредствомъ одного изученія и разсматриванія фотографическихъ рисунковъ; съ другой,—будто фотографія владѣетъ такими художественными совершенствами, такими тонкостями воспроизведенія, которыя недо-

[1]) Kunstblatt, 1839. № 77, стр. 305.

[1]) Kunstbl., 1839. № 107, стр. 402.

ступны искусству; наконецъ,—будто лучшее доказательство важности и достоинства этого механическаго изобрѣтенія въ томъ и состоитъ, что каждый человѣкъ безъ всякаго знанія и ученія, а съ одною сноровкой, можетъ производить самыя превосходныя копіи съ природы. Именно, на этотъ пунктъ особенно налегали восторженные партизаны фотографіи, указывая, какъ будто на побѣду, на то̀, что творческій духъ человѣческій исключенъ изъ участія въ производствѣ извѣстной части созданій художественныхъ. Ихъ ожиданія были несправедливы: творческая фантазія и рука художника сохранила свои права и необходимость, если не передъ публикою, то передъ лицомъ искусства и вѣрныхъ его цѣнителей; но еслибъ они и оправдались, печальна была бы эта побѣда: назначеніе человѣческаго духа есть расширеніе, а не сокращеніе круга его дѣятельности. Публика руководствуется тѣмъ, что́ ей легко и безъ затрудненія *нравится*. Провѣрять и исправлять это, часто ложное, впечатлѣніе—ей нѣтъ ни времени, ни охоты, нижѐ возможности, и потому она очень рада, когда находитъ въ такъ-называемыхъ спеціалистахъ, людяхъ серьёзныхъ и занимающихся, готовыя сужденія. Этотъ ходъ дѣла, всегда и во всемъ повторяющійся, легко оправдывается. Не публики вина, когда ее ведутъ по ложнымъ дорогамъ и когда, напримѣръ, какъ здѣсь, въ дѣлѣ фотографіи, ей со всѣхъ сторонъ трубятъ люди *знающіе*, что фотографія удовлетворяетъ „всѣмъ и ученымъ, и художественнымъ требованіямъ".

Еще очень недавно предсѣдатель Фотографическаго Парижскаго Общества (въ засѣданіи 25 января 1855), говоря о направленіи и будущихъ стремленіяхъ своего Общества, опять-таки повторилъ передъ ученымъ сословіемъ первоначальную фразу, которой бы давно пора было исчезнуть, что „фотографія—такое искусство, которое, безъ всякой помощи художественной, начертываетъ измѣнчивыя изображенія внѣшней природы такъ вѣрно и отчетливо, какъ этого никогда не могутъ достигнуть ни карандашъ художника, ни какой бы то ни было придуманный инструментъ" [1]).

Впрочемъ, надо вспомнить блестящую цѣпь приложеній фотографіи къ разнымъ частямъ естествознанія. Въ Германіи, Англіи и Франціи, а также и въ Сѣверной Америкѣ, въ этихъ практическихъ и, такъ-сказать, по преимуществу творческихъ странахъ, скоро заставили служить фотографію высшимъ и благороднѣйшимъ цѣлямъ—цѣлямъ науки и знанія. Лучшіе фотографы не хотѣли расточать это удивительное изобрѣтеніе на одни портреты—на этотъ мелкій вседневный расходъ, гдѣ фотографія именно болѣе всего и рѣзче всего выказываетъ недостатки и невѣрности свои. Они искали для нея болѣе широкаго, болѣе свойственнаго ей поля и съ честью служили дѣлу просвѣщенія и знанія. Бросимъ быстрый взглядъ на послѣдовательныя, быстро являвшіяся одно за другимъ, примѣненія новооткрытаго искусства.

[1]) Bulletin de la Société photographique de Paris, 25 Janvier 1855, Discours de M. Durieu.

Сниманіе всевозможныхъ микроскопическихъ предметовъ началось уже въ 1839 году.

17-го августа 1840 года Араго̀ показывалъ Академіи оттиски палеонтологическаго атласа, для котораго рисунки съ разныхъ ископаемыхъ раковинъ были произведены въ Лондонѣ, г. Боскавенъ-Ибетсономъ, посредствомъ дагерротипа [1]).

Въ засѣданіи 4-го января 1841 Араго̀ объявилъ, что Дагерръ успѣлъ настолько сократить время производства, что можетъ снимать виды съ предметовъ движущихся, напримѣръ, съ деревьевъ, колеблемыхъ вѣтромъ, съ бѣгущей воды, съ бури на морѣ, съ корабля, идущаго подъ парусами, съ облаковъ, съ движущейся толпы народа, и проч. [2]).

Около того же времени Вико̀, директоръ обсерваторіи въ Римѣ, прислалъ Парижской Академіи фотографическое изображеніе туманной звѣзды Оріона [3]).

Въ засѣданіи 24-го января 1842 г. Академія разсматривала фотографическіе рисунки тулузскаго оптика Біанки, открывшаго способъ снимать фотографіи съ тѣлъ прозрачныхъ и темныхъ, освѣщенныхъ искусственнымъ свѣтомъ [4]).

Не задолго до того возвратилась экспедиція вокругъ свѣта кораблей Astrolabe и la Zélée, и хирургъ Дюмутьэ, участвовавшій въ этой экспедиціи, привезъ съ собою богатую коллекцію физіологическихъ и зоологическихъ экземпляровъ. Въ числѣ ихъ находились, между прочимъ, гипсовые снимки съ головъ дикихъ, и, для распространенія между учеными собранныхъ предметовъ въ вѣрнѣйшемъ видѣ, Дюмутьэ вздумалъ напечатать съ нихъ рисунки [5]).

Въ августѣ 1844 года, Парижской Академіи были представлены фотографическіе портреты г-на Сабатье, въ особенности примѣчательные своими очень обширными размѣрами [6]).

Въ 1845 году, Мартенсъ представилъ въ Академію мемуаръ о дагерротипѣ панорамическомъ, объявляя притомъ, что достигъ возможности давать своимъ видамъ 38 сантиметровъ длины при 12 ширины ($8^1/_2$ вершковъ длины и $2^3/_4$ ширины), при чемъ уголъ зрѣнія былъ болѣе, чѣмъ въ 150 градусовъ, и достигать совершеннѣйшей точности и отчетливости далей, а также постепенности тоновъ [7]).

Въ засѣданіи Академіи, 21 іюля 1845 года, знаменитый Серръ читалъ мемуаръ о важности приложенія фотографіи къ изученію человѣческихъ расъ. Онъ утверждалъ, что, въ наше время, должно ожидать необыкновенной пользы отъ фотографическихъ а̀тласовъ естественной исторіи, которые по дешевизнѣ могли бы быть доступны всѣмъ и каждому, и въ то же время, по своей чрезвычайной вѣрности и полнотѣ, служили бы лучшимъ средствомъ и руководствомъ

[1]) Comptes-rendus. T. XI, стр. 292.
[2]) Comptes-rendus. T. XII, стр. 23.
[3]) Kunstblatt 1842, стр. 235; Comptes rendus, T. XIII, стр. 449.
[4]) Comptes-rendus. T. XIV, стр. 173 и 246.
[5]) Comptes-rendus. T. XIV.
[6]) Comptes-rendus. T. XXXI, стр. 497.
[7]) Comptes-rendus. T. IX, примѣч. на стр. 267.

при занятіяхъ. При этомъ случаѣ, Серръ съ особливою похвалою отзывался о фотографѣ Тіессонѣ, который по его совѣту нарочно предпринималъ путешествіе въ Португалію, Испанію и Италію, чтобы составить коллекцію южныхъ, преимущественно африканскихъ главныхъ расъ: плодомъ этого путешествія были, между прочимъ, двадцать двѣ, очень важныя для науки, фотографіи, изображающія типы эѳіопской расы, снятые имъ въ Лиссабонѣ и Кадиксѣ [1]). Нѣсколько прежде, Серръ представлялъ также Академіи пять портретовъ, снятыхъ Тіессономъ, во время путешествія, съ дикихъ Южной Америки, острововъ Ботекудскихъ, и обращалъ вниманіе Академіи на точность, съ которою тутъ воспроизведены отличительные признаки этой расы [2]).

Въ сентябрѣ 1848 года, Форъ въ двухъ письмахъ изложилъ Академіи свои средства приложенія микроскопа къ фотографированію планетныхъ тѣлъ. Въ особенности же онъ указывалъ на способы изученія и разсмотрѣнія, посредствомъ фотографіи, луны [3]).

Въ засѣданіи Французской Академіи, 30 октября 1840 г., Жоффруа-Сентъ-Илеръ показывалъ фотографіи съ живаго орангъ-утанга чимпандзе, находившагося въ зоологическомъ собраніи *Jardin des Plantes*. По его словамъ, превосходные рисунки, исполненные фотографомъ Малакрида, подъ руководствомъ и по указаніямъ доктора Жакара, заслуживали исключительнаго и полнѣйшаго вниманія Академіи, не столько по отличному выполненію, сколько потому, что дѣланы съ животнаго, совершенно свободнаго, въ высшей степени подвижнаго и капризнаго въ своихъ движеніяхъ [4]).

Въ 1849 году, во Франціи и Германіи много занимались опытами надъ новоизобрѣтеннымъ снарядомъ фото-электрическимъ, который назначеніемъ своимъ имѣлъ передавать, на рисункахъ, явленія, произведенныя электрическимъ свѣтомъ. Замѣтимъ здѣсь, что опыты надъ соединеніемъ электричества съ фотографіею, для произведенія важнѣйшихъ результатовъ, начаты Дагерромъ еще въ 1841 г.

Въ засѣданіи Академіи, 30 сентября 1850 года, Флери изложилъ свое мнѣніе о томъ, что можно было употребить фотографію для опредѣленія разстояній между звѣздами посредствомъ осязательнаго опредѣленія видимыхъ размѣровъ этихъ свѣтилъ и тѣхъ разницъ, которыя существуютъ между этими размѣрами и передачею ихъ посредствомъ зрительныхъ трубъ [5]).

[1]) Comptes-rendus. T. XIX, cp. 339.

[2]) Mémoires de la Société des sciences de Lille 1850, стр. 8; Comptes-rendus. T. XX, стр. 1799.

[3]) Mechanic's Magazine 1851. № 1443—6; Dingler's Polyt. Journ. 1851. T. 120, стр. 466; Lumière 1855, 10 августа.—Kunstblatt 1843, № 37, разсказываетъ, что нѣмецкій профессоръ Бётгеръ изобрѣлъ хромофотографію, но только тремя цвѣтами, и что Гумбольдтъ былъ сильно пораженъ этимъ открытіемъ и много поощрялъ изобрѣтателя. Но послѣдствія не оправдали первоначальныхъ блестящихъ ожиданій.

[4]) Comptes-rendus. T. XXI, стр. 242.

[5]) Comptes-rendus. T. XIX, стр. 490.

Въ этомъ же году начинаются изслѣдованія Ніепса-де-Сенъ-Виктора (племянника перваго изобрѣтателя) о хроматической фотографіи, то-есть о способахъ передавать предметы съ ихъ настоящими цвѣтами. Первая мысль о возможности осуществить эту трудную и блестящую задачу, выполненіе которой было, конечно, вѣнцомъ фотографическаго искусства, представлялось уже и Дагерру, до обнародованія его открытія [1]); но, несмотря на всѣ усилія его и многочисленныхъ другихъ фотографовъ, особливо Ніепса-де-Сенъ-Виктора, до сихъ поръ не достигнуто еще никакихъ удовлетворительныхъ результатовъ. Много было писано объ этой отрасли фотографіи въ спеціальныхъ журналахъ и отдѣльныхъ сочиненіяхъ, и особливо блестящъ былъ пуфъ сѣверо-американца Гилля, увѣрившаго было въ одно время весь свѣтъ, но только не на дѣлѣ, а посредствомъ газетъ, что ему удалось достигнуть полнаго и совершеннаго разрѣшенія труднаго вопроса о хроматической фотографіи [2]); но, пробѣгая всю литературу по этому предмету и разсматривая получаемые обращики этого производства, можно убѣдиться только въ томъ, что вопросъ о цвѣтной фотографіи остается еще проблемой, а такъ какъ въ настоящемъ быстромъ очеркѣ мы желали бы исчислить важнѣйшіе, до сихъ поръ дѣйствительно достигнутые фотографіею результаты и приложенія, то мы и принуждены оставить эту сторону фотографіи безъ дальнѣйшихъ подробностей.

Любопытно замѣтить здѣсь, что въ письмѣ отъ 16 іюня 1851 г. Тальботъ объявляетъ Парижской Академіи наукъ, что ему удалось наконецъ схватывать фотографіею предметы въ движеніи: „потому что, говоритъ онъ, всѣ опыты по этому предмету были до сихъ поръ неудовлетворительны. Увѣряли, будто бы дагерротипнымъ пластинкамъ успѣли придать такую чувствительность, что онѣ мгновенно могутъ воспринимать образы предметовъ, находящихся въ самомъ сильномъ движеніи. Но это только такъ говорится, на дѣлѣ же этого никогда никто не дѣлалъ“ [3]). Странно встрѣтить такое увѣреніе англійскаго ученаго послѣ положительныхъ фактовъ и обращиковъ, представленныхъ гораздо ранѣе на разсмотрѣніе Парижской Академіи. Но положимъ, что Тальботъ, живя въ Лондонѣ, могъ усомниться въ удовлетворительности фотографій, находившихся въ Парижѣ; однако же, какъ ему было отрицать живое свидѣтельство тѣхъ обращиковъ, которые были на виду у всѣхъ въ Лондонѣ, на всемірной выставкѣ, въ то самое время, когда онъ писалъ свое письмо Академіи? Всякій, находившійся въ то время въ Лондонѣ, вспомнитъ конечно (какъ и авторъ настоящей статьи) отличные дагерротипные рисунки американскихъ фотографовъ—рисунки, на которые любовалось все тогдашнее лондонское населеніе, и которые изображали ніагарскіе водопады, поля и пастбища съ гуляющимъ скотомъ, пороги нѣкоторыхъ американскихъ рѣкъ и проч. Сама коммиссія для присужденія

[1]) Comptes-rendus. T. XXVII, стр. 298.

[2]) Comptes-rendus. T. XXVII, стр. 436.

[3]) Comptes-rendus. T. XXXII, стр. 911.

премій за выставку признала превосходство американскихъ фотографій вообще, и въ особенности тѣхъ, которыя представляли предметы, движущіеся съ большою быстротой [1]). Но вопросъ о схватываніи предметовъ, сильно подвижныхъ, много занималъ именно въ это время умы, и, несмотря на всѣ блестящіе образцики американскаго искусства, представленные на лондонскую выставку, французскій фотографъ Макёръ изъ Гавра, черезъ нѣсколько мѣсяцевъ спустя, а именно въ октябрѣ того же года, въ видѣ новости представлялъ на судъ Академіи свои рисунки, изображавшіе корабли, идущіе подъ парусами, облака, гонимыя вѣтромъ, волны морскія [2]).

Къ 1850 и 1851 годамъ относятся тѣ важныя открытія въ области фотографіи, сдѣланныя Бланкаръ-Эвраромъ, которыя дали этому искусству новое широкое развитіе, и, такъ сказать, переродили его. „Кто бы подумалъ, говоритъ Виль, что, посредствомъ погруженія готоваго рисунка въ различные химическіе растворы, можно по произволу разнообразить характеръ его, измѣнить овершенно его колоритъ, усилить тѣни, придать больше блеска свѣтамъ и произвести тонкость тона удивительной нѣжности? Такъ, напримѣръ, можно придать рисунку то сухость пустынной природы, то темный тонъ сепіи, то желтоватый колоритъ китайской бумаги, то опять тонъ красной римской сепіи съ ея теплыми оттѣнками и т. д. Такимъ образомъ, фотогарфія перестаетъ быть физическимъ производствомъ, въ которомъ результаты неизмѣнны и не зависятъ отъ производителя. Вкусъ и чувство принимаютъ отнынѣ важнѣйшее участіе въ произведеніяхъ фотографическаго искусства. Фотографъ получаетъ то же значеніе, что и граверъ; онъ такой же художникъ, какъ и тотъ; рисунокъ, вынутый изъ камеръ-обскуры, для него не больше, какъ канва, и, посредствомъ благоразумнаго употребленія тщательно избранныхъ химическихъ растворовъ, въ которые будетъ послѣдовательно погружаемъ рисунокъ, онъ, какъ граверъ, произведетъ картину, которой линіи и планы ему даны, но такимъ образомъ, что по своему художественному чувству онъ можетъ придать картинѣ своей неопредѣленность и легкость, или твердость и могучесть“ [3]). Мы не станемъ опровергать здѣсь парадоксальность этого воззрѣнія, но намъ важны факты, касающіеся до усовершенствованій Бланкаръ-Эврара.

Уже въ первые дни послѣ обнародованія Дагеррова открытія многимъ смѣлымъ умамъ представилась мысль о возможности превращать металлическія пластинки, принявшія свѣтовой образъ, въ гравировальныя доски, вытравивъ на нихъ, посредствомъ различныхъ химическихъ дѣйствій, начертанія изображенныхъ предметовъ. Слухи носились, что и Ніепсъ и Дагерръ, первые изобрѣтатели фотографіи, дѣлали опыты, но безуспѣшно; въ 1839 же году раньше всѣхъ занялся этимъ предметомъ, съ большимъ рвеніемъ и настойчивостью, французскій докторъ Доннэ. Но первымъ и яростнѣйшимъ противникомъ его явился Дагерръ, который вообще былъ разсерженъ тѣмъ участіемъ и успѣхомъ, съ которымъ устремилась впередъ вся фаланга усовершенствователей его открытія. Этихъ протестовъ однакожъ не слушали. Доннэ, на котораго Дагерръ напрасно устремлялъ безплодные громы свои, 14 октября 1839 года представлялъ на разсмотрѣніе Французской Академіи свои образцики гравированія и оттискиванія, обыкновеннымъ печатнымъ образомъ, фотографическихъ рисунковъ, и прибавлялъ въ письмѣ своемъ: „вотъ мои вещи, пусть публика и знатоки судятъ теперь, какую цѣну можетъ имѣть приговоръ г. Дагерра о невозможности фотографической гравюры“ [1]).

Конечно, первые опыты не могли быть удовлетворительны, такъ что, быть-можетъ, не совсѣмъ неправы партизаны Дагерра, рѣзко нападавшіе на всю новую фалангу фотографовъ (казавшихся имъ врагами). Но этихъ несовершенствъ не пугались ревностные изслѣдователи, и неутомимо продолжали свои опыты. Изъ нихъ особыя услуги оказали этой отрасли: во Франціи докторъ Доннэ и Физо́, въ Германіи профессоръ Борресъ [2]), и Парижская Академія, которой онъ представлялъ образцики своего фотографическаго гравированія, вполнѣ одобрила ихъ.

При всемъ томъ, дѣло это подвигалось впередъ довольно медленно до тѣхъ поръ, когда Бланкаръ-Эвраръ, въ числѣ другихъ замѣчательнѣйшихъ реформъ и улучшеній, открылъ способъ отпечатывать рисунки особливымъ образомъ, близкимъ къ литографіи, но вмѣстѣ съ тѣмъ и отличнымъ отъ нея. Онъ устроилъ въ Лиллѣ, мѣстѣ своего пребыванія, фотографическую типографію, въ которой сталъ издавать цѣлые художественные увражи съ фотографическими рисунками. У него были корреспонденты въ разныхъ частяхъ не только Европы, но и цѣлаго свѣта, такъ что онъ печаталъ въ своемъ „Фотографическомъ альбомѣ для художника и любителя“, ежемѣсячномъ изданіи, выходившемъ тетрадями,—фотографіи, изображавшія не только лучшіе образцы древней и новой скульптуры и живописи, взятые изъ всѣхъ европейскихъ музеевъ, но и виды Франціи, Италіи, Бельгіи, Индіи, Китая, рисунки этнографическіе, таблицы и картинки, почерпнутыя изъ области естественной исторіи всѣхъ странъ земли и т. д. Примѣру Бланкаръ-Эврара послѣдовали многіе другіе; заведены были и въ другихъ мѣстахъ (прежде всего въ Парижѣ) фотографическія типографіи, и изданія этого рода размножились въ необыкновенной степени.

Въ то же время дѣлано много опытовъ гравированія фотографическаго на камнѣ и разныхъ металлахъ; но Тальботъ и Ніепсъ, недовольные всѣми этими способами,—„по причинѣ неглубокости получаемыхъ нарѣзокъ“, черезъ что естественнымъ образомъ гравюра выходила очень слабая и безцвѣтная, а иногда и вовсе почти невидимая,—изыскивали новыя лучшія

[1]) Reports of the Juries, 1852, стр. 276.
[2]) Comptes-rendus. T. XXXIII, стр. 402.
[3]) Traité de photographie par Blanquart-Evrard, 1851. Во введеніи Виля, стр. 26—29.

[1]) Comptes-rendus. T. IX, стр. 485.
[2]) Dingler's Polyt. Journ. 1840. T. 77, стр. 207, 316; Comptes-rendus, T. XIX, стр. 119 и 518.

средства, и въ одно и то же время, одинъ въ Англіи, а другой во Франціи, открыли фотографическую гравюру на стали, способную больше прочихъ родовъ этой гравюры къ безчисленнымъ оттискамъ [1]).

Едва только найдены были, такимъ образомъ, способы умноженія числа экземпляровъ первоначальнаго фотографическаго рисунка, какъ уже предпріимчивые умы устремили все вниманіе и дѣятельность на изданія, которыя въ одно и то же время становились для публики интересны по содержанію и вѣрности, и полезны по примѣчательной дешевизнѣ.

Такъ, напримѣръ, въ засѣданіи Парижской Академіи, 25 апрѣля 1853 года, знаменитый Жюсье представилъ первый выпускъ изданія натуралиста Руссо и живописца Деверіа—„Зоографическая фотографія, или изображеніе рѣдкихъ животныхъ изъ коллекцій музеума естественной исторіи". Коммиссія, назначенная Академіею для разсмотрѣнія этого изданія и составленная изъ Жоффруа-Сентъ-Илера, Реньйо, Валансьена и Мильнъ-Эдвардса, нашла его чрезвычайно удовлетворительнымъ. Въ донесеніи своемъ она говорила:

„У самаго искуснаго рисовальщика не достало бы ни терпѣнія, ни легкости въ рукѣ, необходимыхъ для вѣрнаго выполненія всѣхъ этихъ подробностей; фотографія же представляетъ ихъ во всей полнотѣ, и притомъ за весьма дешевую цѣну. Преимущества фотографіи передъ гравюрою весьма значительны, особливо тогда, когда дѣло идетъ о представленіи микроскопическихъ тѣлъ весьма сложнаго устройства... Всякій рисовальщикъ иначе видитъ и изображаетъ на своемъ рисункѣ только то̀, что̀ видѣлъ или воображалъ (что̀ видѣлъ, сообразно съ понятіемъ своимъ, болѣе или менѣе полнымъ, о предметѣ изображенія), и очень рѣдко случается видѣть фигуру, которая представляла бы характеры и подробности, не обратившіе на себя особеннаго вниманія автора сочиненія. Поэтому, когда какой-нибудь послѣдующій натуралистъ введетъ въ разрѣшеніе зоологическихъ вопросовъ такіе характеры, о которыхъ не позаботился первый рисовальщикъ, онъ очень рѣдко найдетъ ихъ вѣрное изображеніе на тѣхъ рисункахъ, и ему по необходимости придется изучать на самой природѣ предметы естественной исторіи. Напротивъ того, хорошій фотографическій рисунокъ изображаетъ не только то̀, что̀ самъ авторъ видѣлъ или хотѣлъ изобразить, но еще и все то, что дѣйствительно можетъ быть видимо въ предметѣ. Впослѣдствіи времени, другому натуралисту можно будетъ уловить на прежней фотографіи такіе факты, которыхъ предшествовавшій ему натуралистъ не замѣчалъ, и такимъ образомъ онъ сдѣлаетъ открытіе, разсматривая рисунки, точно такъ, какъ будто онъ разсматриваетъ въ это время самые предметы природы" [2]).

Въ томъ же 1853-мъ году Пульѐ представлялъ Академіи фотографическія копіи съ гравюръ Рембрандта и Маркъ-Антонія, издаваемыя Делессеромъ и Шарль-Бланомъ [1]). Эти изданія выходили тетрадями и должны были составить полное собраніе знаменитыхъ гравюръ этихъ двухъ прославленныхъ людей. Шарль-Бланъ, упоминая о достоинствѣ и рѣдкости, въ наше время, полныхъ коллекцій гравюръ Рембрандта, говорилъ въ своемъ „объявленіи объ изданіи":

„Въ цѣлой Франціи существуетъ одно полное собраніе всѣхъ гравюръ Рембрандта, потому что, если исключить кабинетъ эстамповъ Публичной библіотеки, въ которой находится такое собраніе, одно изъ драгоцѣннѣйшихъ въ мірѣ, и при всемъ томъ все еще неполное, — нѣтъ ни одного публичнаго учрежденія, нѣтъ ни одного города во Франціи, гдѣ бы существовала подобная коллекція. То же самое встрѣчаемъ вездѣ и въ другихъ мѣстахъ, и даже самое отечество этого великаго человѣка не богаче, въ этомъ отношеніи, прочихъ странъ Европы: въ цѣлой Голландіи есть полное собраніе гравюръ Рембрандта только въ Амстердамскомъ музеѣ а въ цѣлой Англіи находимъ мы его только въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, и въ Кембриджскомъ университетѣ... Фотографія точно нарочно придумана для воспроизведенія Рембрандтовыхъ картинъ, въ которыхъ свѣтъ и тѣнь то сливаются, то борются какимъ-то волшебнымъ образомъ".

Что касается до матеріальной выгодности фотографическаго изданія, Бланъ всего лучше доказываетъ его тѣмъ, что первыя десять тетрадей его фотографическихъ копій сто̀ятъ двѣсти франковъ, между тѣмъ какъ цѣна оригинальныхъ сорока гравюръ, вошедшихъ въ составъ этихъ десяти тетрадей, простирается до 20,000 франковъ.

Академіи принадлежитъ та честь, что она покровительствовала этимъ полезнымъ предпріятіямъ, по своей цѣли (если еще не по исполненію) столько важнымъ для образованія и воспитанія эстетическаго чувства въ массахъ. Какъ и должно было ожидать, примѣръ Делессера и Блана не остался безъ подражателей, и многочисленныя изданія (о которыхъ мы упомянемъ ниже) послѣдовали за ними.

Въ засѣданіи 23-го іюля того же года, Академія разсматривала фотографическія копіи съ гравюръ, изображавшихъ барельефы и статуи. Въ протоколѣ записано: „Многія изъ этихъ фотографій до такой степени кажутся рельефными, что нужно дотронуться до нихъ рукой, для того, чтобы убѣдиться, что это рисунки, а не дѣйствительная выпуклость" [2]). Около того же времени Салисъ представилъ отличныя фотографіи съ рельефной карты, назначенной, вмѣстѣ съ другими подобными, для составленія географическаго реальнаго атласа Европы [3]).

Не менѣе любопытно изобрѣтеніе, котораго принадлежность оспаривали другъ у друга Вульфъ и Трюшлю,—это приготовленіе холста такимъ образомъ, что на немъ можно получить фотографическій портретъ или всякій вообще рисунокъ, какой бы то ни

[1]) Comptes-rendus. T. XXXVI, стр. 780 и 908.
[2]) Comptes-rendus. T. XXXVI, стр. 740 и 991.

[1]) Comptes-rendus. T. XXXVI, стр. 785, и T. XXXVII, стр. 543.
[2]) Comptes-rendus. T. XXXVII, стр. 139.
[3]) Comptes-rendus. T. XXXVII, стр. 245.

было величины (потому что давно уже найденъ былъ способъ снимать очень большія фотографическія изображенія), и потомъ исполнять портретъ или пейзажъ, по фотографическимъ контурамъ, масляными красками, какъ всякую обыкновенную живопись [1]). Намъ неизвѣстны дальнѣйшія усовершенствованія этого остроумнаго открытія; но мы видѣли, въ 1854 году, въ Вѣнѣ, большія копіи съ портретовъ и бюстовъ, въ натуральную величину, сдѣланныя фотографическимъ отдѣленіемъ знаменитой Вѣнской Императорской типографіи, и должно отдать имъ ту справедливость, что эти фотографіи огромныхъ размѣровъ были столь же удовлетворительны, какъ и изображенія безконечно малыхъ микроскопическихъ тѣлъ. Сомнительно, чтобы даровитые художники захотѣли или нашли нужнымъ пользоваться этою механическою помощью; но очень вѣроятно, что для посредственныхъ художниковъ онъ доставитъ значительное облегченіе, именно въ томъ, чтò имъ всего труднѣе—вѣрность рисунка; правда, фотографія никогда не способна дать рисунка совершенно вѣрнаго во всѣхъ своихъ частяхъ, но во всякомъ случаѣ она—вѣрнѣе руки плохаго художника и потому въ состояніи избавить публику отъ многихъ произведеній, которыя на выставкахъ и въ частныхъ домахъ колютъ глаза.

Въ засѣданіи 2-го января 1854-го года, непремѣнный секретарь Парижской Академіи наукъ, Флурапъ, представилъ ей отъ имени гг. Леребура, Лемерсье, Барремиля и Даванна первый выпускъ изданія подъ заглавіемъ: „Литографія или печатаніе на камнѣ посредствомъ фотографіи“ и обращалъ особенное вниманіе присутствующихъ на совершенство новаго способа производства [2]). Вскорѣ потомъ, извѣстный геологъ Эли-де-Бомòнъ показывалъ собранію академиковъ фотографіи Мартенса, изображающія швейцарскіе ледники и горы. Онъ указывалъ Академіи на „поразительный характеръ правды, какъ этихъ отдѣльныхъ рисунковъ, такъ и общаго панорамическаго вида, сдѣланнаго отъ руки со всѣхъ нихъ вмѣстѣ, черезъ чтò образовалась картина—полный отблескъ той истинности, которая болѣе всего отличаетъ произведенія фотографіи“ [3]). Въ ноябрѣ 1854 года, Браунъ изъ Дорнаха (близъ Мюльгаузена, въ округѣ Верхняго Рейна) представилъ Академіи фотографическій альбомъ цвѣтовъ. Рисунки эти, примѣчательные тонкостью и гармоніею подробности и всего цѣлаго, назначены были имъ для коллекціи этюдовъ и руководства при писаніи декорацій, писаніи и вылѣпливаніи всякаго рода украшеній, дѣланіи обоевъ и расписныхъ холстовъ, расписываніи фарфоровыхъ вещей и т. п. Издатель въ особенности старался группировать вѣтки такимъ образомъ, чтобъ выходили самыя интересныя, въ отношеніи художественномъ, части и сочетанія [4]).

Въ засѣданіи Берлинскаго Географическаго Общества, Риттеръ говорилъ о замѣчательной экспедиціи, предпринятой братьями Шлагинтвейтъ, которые, по порученію прусскаго короля, поѣхали въ Индію изучать примѣчательнѣйшія геологическія явленія этой страны, употребляя, для своего изученія и какъ матеріялъ для будущихъ ученыхъ изданій своихъ, фотографическіе рисунки [1]).

[1]) Comptes-rendus. T. XXXVII, стр. 292.
[2]) Comptes-rendus. T. XXXVIII, стр. 43.
[3]) Comptes-rendus. T. XXXVIII, стр. 454.
[4]) Comptes-rendus. T. XXXIX, стр. 922.

Фотографы, посвятившіе себя копіямъ съ живописныхъ и скульптурныхъ произведеній, не удовольствовались полными художественными произведеніями: они пришли къ той мысли, что было бы полезно употребить фотографію на снятіе рисунковъ съ живыхъ моделей, которыя служили бы потомъ оригиналами для академическихъ упражненій начинающихъ учениковъ, и такимъ-то образомъ составили подобныя коллекціи: во Франціи—Гонèнъ, Мулèнъ и Бракге, въ Германіи—Лёхереръ [2]).

На лондонской фотографической выставкѣ начала 1855-го года, въ числѣ прочихъ многочисленныхъ примѣчательныхъ фотографій, заслужила особеннаго вниманія коллекція фотографій Дайамонда, изображавшихъ всѣ подробности и фазы одной тяжелой наружной болѣзни, скопированныя съ живаго больнаго [3]). Такимъ образомъ исполнялись предсказанія Араго́ и Біó, что всѣ отрасли естествознанія, въ томъ числѣ и медицина, получатъ для своихъ изысканій могущественную помощь отъ фотографіи.

Въ іюнѣ 1855 года, Пульè напечаталъ въ фотографическомъ журналѣ „Lumière“ мемуаръ о фотографическихъ способахъ опредѣленія высоты облаковъ [4]), а около того же времени англійскіе фотографы Томсонъ и Бинггамъ представляли одному изъ англійскихъ фотографическихъ обществъ превосходные образцы портретовъ въ натуральную величину [5]).

Путешествія, съ самаго открытія фотографіи, постоянно были однимъ изъ главнѣйшихъ возбужденій, вызывавшихъ ея производительность, сначала на металлическихъ дощечкахъ, а потомъ исключительно на бумагѣ. Число путешественниковъ, ѣздившихъ во всѣ края свѣта съ цѣлью привезти назадъ коллекціи фотографическихъ видовъ, чрезвычайно велико. Мы назовемъ только важнѣйшія коллекціи. Виды Греціи снималъ баронъ Гро, Мексики — Тиффрó,—эти двѣ коллекціи на металлѣ; на бумагѣ же: виды Египта, Палестины и Сиріи снимали Максимъ-дю-Канъ и Тенàръ; Испаніи—Виконтъ Вижьè, Виконтъ Даксъ, Тенисонъ; Швейцаріи — Мартенсъ; Рейна и вообще Германіи—Даксъ, Марвилль, Феррьè; Россіи (а именно: Кіева, Петербурга и Москвы)—Фентонъ, секретарь Лондонскаго Фотографическаго Общества [6]); Сардиніи—Делессеръ; Италіи—Брезоленъ, Піó, Кон-

[1]) Lumière 1855, 27-го января.
[2]) Lumière, 1855, 27-го января.
[3]) Lumière, 1855, 3-го февраля.
[4]) Lumière, 1855, 9-го и 16 іюня.
[5]) Lumière, 1855, 30-го іюня.
[6]) Фентонъ въ маѣ 1855 г. ѣздилъ въ Крымъ, откуда привезъ 800 видовъ Крымской экспедиціи. Они будутъ изданы.

станъ; Берри — графъ Агуадо; Оверни — Бальдусъ [1]).

Бо́льшая часть этихъ фотографій, снятыхъ во время путешествій, была впослѣдствіи напечатана, а нѣкоторыя изъ нихъ напечатаны въ фотографическихъ изданіяхъ Бланкаръ-Эврара. Что же касается до самого издателя, то истинно удивительно количество фотографическихъ трудовъ, напечатанныхъ въ короткое время его типографіею въ Лиллѣ. Вотъ главнѣйшіе изъ нихъ, выпущенные въ свѣтъ съ 1851-го по 1855-й годъ: Album photographique de l'artiste et de l'amateur (изданіе повременное и весьма разнообразное, о которомъ говорено уже выше), Galerie photographique, Mélanges photographiques, Recueil photographique, Dessins originaux et gravures célèbres, Musée photographique, Souvenirs photographiques, Oeuvres de Poussin, Variétés photographiques, Souvenirs des Pyrénées, Paris photographique, Etudes photographiques, Tableaux célèbres, L'Art contemporain, L'Art religieux (архитектура, скульптура и живопись примѣчательныхъ памятниковъ средневѣковыхъ), Les Monuments de Paris, La Belgique, Bruxelles photographique, и многія другія,не менѣе интересныя. Другіе издатели, преимущественно парижскіе, слѣдовали, болѣе или менѣе, блестящему примѣру Бланкаръ-Эврара.

При такомъ огромномъ наплывѣ разнообразнѣйшихъ фотографическихъ изданій, при постоянныхъ похвальныхъ отзывахъ о фотографіи со стороны ученыхъ и даже многихъ художниковъ, при повсемѣстномъ распространеніи во всѣхъ слояхъ общества фотографическихъ рисунковъ, и особливо при послѣднихъ усовершенствованіяхъ въ производствѣ фотографическихъ портретовъ [2]), можно ли удивляться тому, что мнѣніе публики окончательно утвердилось на сторонѣ фотографіи и окончательно забыло истинныя достоинства и всѣ прежнія услуги гравюры? Кажется, портреты,—эта несовершеннѣйшая и болѣе всѣхъ другихъ полная „недочетовъ" часть фотографіи,—именно болѣе всего остальнаго привлекли любовь и симпатію публики: они-то рѣшительнѣе утвердили владычество фотографіи въ современныхъ привычкахъ жизни; портреты эти, производимые мгновенно, вмѣсто прежнихъ продолжительныхъ и многихъ сеансовъ, мелочность ихъ подробностей (всегда столько нравящаяся не вполнѣ воспитанному эстетическому чувству) и, наконецъ, бо́льшая дешевизна ихъ, естественно должны были одержать рѣшительную побѣду. До художественныхъ требованій, до истинности, до полноты правды, до выдержанности и гармоніи подробностей, публикѣ рѣдко бываетъ дѣло, во всѣхъ вообще искусствахъ, и особливо въ портретахъ, въ которыхъ она весьма легко удовлетворяется болѣе или менѣе поверхностнымъ общимъ сходствомъ цѣлаго. Въ рѣдкія эпохи исторіи эстетическое чувство массы является тонко-воспитаннымъ и художественнымъ въ своихъ требованіяхъ: это случалось до того рѣдко, что иногда не вѣрится существованію такихъ эпохъ. Онѣ обусловливаются либо скопленіемъ многочисленныхъ и разнообразнѣйшихъ благопріятныхъ обстоятельствъ, либо могущественнымъ вліяніемъ одного или нѣсколькихъ художниковъ, которые успѣваютъ (хотя обыкновенно не надолго) переломить всеобщее невниманіе и незнаніе.

Мы приводили уже выше мнѣнія германской критики о фотографіи; они, несмотря на свою глубокую справедливость, остались забыты и не вошли въ составъ общественнаго сознанія. Много было и другихъ, подобныхъ, — участь ихъ была та же самая. Послѣ всемірной лондонской выставки, коммиссія присяжныхъ, въ своемъ отзывѣ о фотографіи, говорила: „фотографія занимаетъ среднее мѣсто между наукою и искусствомъ; но много надобно еще усилій для того, чтобъ она могла съ честью стоять наряду съ современными науками нашими... Конечно, она достигла до сихъ поръ многихъ и блестящихъ результатовъ; но все, что̀ не доступно по настоящую минуту, незначительно въ сравненіи съ тѣмъ, что́ она будетъ выполнять тогда, когда приподнимутся покровы, скрывающіе ея истинныя научныя основанія" [1]). Судъ всемірной выставки призналъ много несовершенствъ и недостатковъ за фотографіею. Не такъ думала и думаетъ публика. Хорошо бы еще, если бы публика признавала великость этого изобрѣтенія на основаніи истинно-изумительныхъ заслугъ, оказанныхъ имъ наукѣ, или еще ожидаемыхъ отъ него наукою. Но фотографія, какъ кажется, большинству въ особенности пріятна потому именно, что приходится вполнѣ по его эстетическимъ требованіямъ. Оспаривать этого мы не будемъ, но старались только изложить этотъ фактъ для того, чтобъ его, во всей полнотѣ, можно было сравнить съ тѣми данными, которыя мы извлечемъ изъ разсмотрѣнія совершенно противуположной судьбы гравюры.

II.

Происхожденіе гравюры — *художественное*, и этому характеру своему она осталась вѣрна, несмотря на разнообразные вкусы и вѣка̀, черезъ которые ей пришлось пройдти.

Большимъ счастіемъ для искусства должно считать то обстоятельство, что открытіе фотографіи произошло въ наше столѣтіе, а не гораздо раньше. Конечно, это открытіе и не могло совершиться раньше, потому что находится въ непремѣнной и прямой зависимости отъ того состоянія физики и химіи, въ ка-

---

[1]) De la photogr. et de ses applications etc., par Lacan; Lumière, 1855, 25-го января.

[2]) Любопытно замѣтить, что первый нашелъ средство снимать фотографіею портреты—бельгіецъ *Ioland*, въ концѣ сентября 1839 года; для снятія портрета необходимо было вымазать лицо мѣломъ, а волосы осыпать пудрой. А такъ какъ въ то время фотографическое производство продолжалось нѣсколько минутъ, то голову удерживали въ неподвижности посредствомъ особаго механизма, прямо противъ солнца. Kunstblatt, 1839, стр. 380.

[1]) Reports of the Juries, 1852, стр. 275.

комъ эти науки находятся теперь. Еслибъ какому-нибудь геніальному уму и пришла, два или три столѣтія тому назадъ, мысль о возможности заставить лучи свѣтовые рисовать неподвижные, неизмѣняющіеся, неисчезающіе образы тѣхъ предметовъ, на которые они падаютъ, то, по всей вѣроятности, мысль эта надолго осталась бы въ первоначальномъ видѣ зародыша, по недостатку средствъ тогдашней науки. Но, если предположить, что состояніе науки дозволило бы фотографіи явиться на свѣтъ въ то самое время, въ XV-мъ столѣтіи, когда началось настоящее развитіе и повсемѣстное употребленіе въ Европѣ гравюры, — быть-можетъ, эта послѣдняя никогда не развилась бы такимъ образомъ, какъ это случилось.

Но фотографія явилась только въ наше время, а гравюра родилась и развилась безъ всякой помѣхи, безъ опаснаго совмѣстничества, при существованіи всѣхъ благопріятнѣйшихъ для нея условій, каковы: юность народнаго духа, значительная развитость и дѣятельность прочихъ искусствъ и, черезъ то, соревновательная, въ высшей степени, возбужденная дѣятельность въ кругу гравировальнаго искусства; наконецъ, существованіе особеннаго вкуса и любви ко всякаго рода произведеніямъ художествъ, огромное на нихъ требованіе и употребленіе гравюръ для множества спеціальныхъ цѣлей, существовавшихъ именно въ ту эпоху, когда гравюра, уже возникшая, стала развиваться. Совокупность этихъ благопріятныхъ обстоятельствъ произвела то̀, что гравюра быстро распустилась всѣми тѣми великолѣпными вѣтвями, которыя способенъ былъ произвести ея глубоко-художественный корень, и *изъ искусства, по видимому, копировальнаго, сдѣлалась особенною отраслью творчества.* Въ три съ небольшимъ столѣтія существованія, она совершила такой великій кругъ развитія, что, въ виду главнѣйшихъ ея произведеній, можетъ-быть, не безъ нѣкотораго основанія утверждали въ наше время, что около конца XVIII-го столѣтія для гравюры кончилась эпоха возможнаго развитія, потому что не остается болѣе для нея средствъ и эффектовъ, которые можно было бы еще открывать или разработывать, и что, поэтому, будущимъ талантливымъ граверамъ остается только употреблять въ дѣло тѣ сокровища искусства и мастерства, которыя завѣщаны имъ предшественниками ихъ, — что́, впрочемъ, нисколько не уменьшаетъ ни возможности, ни необходимости появленія въ будущемъ сильнѣйшихъ талантовъ по части граверного искусства. Конечно, будущее закрыто для всѣхъ, однако же, подобныя предположенія объ участи гравюры, высказанныя много разъ уже въ концѣ прошлаго и началѣ нынѣшняго столѣтія, покажутся весьма правдоподобными, когда дашь себѣ полный отчетъ въ томъ, чего до сихъ поръ достигла гравюра.

Лучшій отвѣтъ гравюры на хвастливыя и ложно-блестящія доказательства фотографіи, относительно обѣщаемаго ею воспроизведенія художественныхъ созданій или картинъ природы, — указаніе на безчисленныя и безсмертныя собственныя созданія свои, отсылка опрометчивыхъ или легкомысленныхъ поклонниковъ фотографіи къ разсмотрѣнію, большею частію вовсе неизвѣстныхъ имъ, великихъ произведеній граверного искусства, съ тѣмъ, чтобы напередъ они узнали и поняли ихъ, и, слѣдовательно, полюбили, если только они въ состояніи возвысить понятіе и вкусъ свой до истинной и глубокой симпатіи къ художественному творчеству, а потомъ уже — рѣшались опредѣлять характеръ и назначеніе гравюры, въ сравненіи съ фотографіею.

Но, обращаясь къ сравненію происхожденія той и другой, мы при первомъ же шагѣ открываемъ тотъ замѣчательный фактъ, что и фотографія, и гравюра, каждая въ свою очередь, хотя и на разстояніи нѣсколькихъ столѣтій одна отъ другой (и, значитъ, въ совершенно разныя историческія эпохи), съ самаго же начала появленія своего, взяли задачею себѣ именно тѣ элементы и сюжеты, которые были настоящимъ ихъ назначеніемъ, и при выполненіи которыхъ онѣ достигли высшей степени своего совершенства до сихъ поръ. Первыя гравюры были — всякаго рода картинки, религіознаго, историческаго, умственнаго или собственно художественнаго содержанія, и портреты. Первыя фотографіи были — виды городскіе, виды природы, копированія гравюръ и манускриптовъ (особливо въ бумажной фотографіи Тальбота), представленія разныхъ предметовъ естественной исторіи въ увеличенномъ или уменьшенномъ видѣ, представленія тѣлъ небесныхъ. Впослѣдствіи, область какъ той, такъ и другой расширилась (въ фотографіи черезъ немного даже мѣсяцевъ) до того, что обняла всѣ возможные роды графическаго, рисованнаго представленія: не было такого видимаго предмета, котораго бы не изобразили гравюра и фотографія. Но при этомъ, каждая изъ нихъ отдалялась отъ истинныхъ своихъ задачъ и предѣловъ, и, теряя твердую точку опоры, неминуемо теряла нѣкоторую часть своей силы и значительности.

Обыкновенно въ исторіи гравюры первыми (доселѣ извѣстными) произведеніями ея считаются *игральныя карты*, произведенія въ высшей степени примѣчательныя по своей наивной художественности, при всей неловкости и неумѣніи, по богатству композицій и сочетаній, и также по любопытному представленію тогдашней современности: давно всѣмъ извѣстно, что италіянскія и нѣмецкія карты были значительно бо́льшихъ форматовъ и изображали живописныя фигуры тогдашнихъ сословій, порознь или въ группахъ. (Впослѣдствіи эти группы выражались замысловатыми тогдашними граверами, посредствомъ фигуръ разныхъ животныхъ, птицъ, цвѣтовъ и т. д.) Скоро вслѣдъ затѣмъ, граверы и рисовальщики карточные принялись за картинки, назначенныя для иллюстраціи всѣхъ тогдашнихъ религіозныхъ и свѣтскихъ знаній; это стремленіе въ особенности имѣло цѣлью сообщить нѣкоторыя наглядныя познанія тѣмъ, кто не имѣлъ средствъ покупать новоизобрѣтенныхъ печатныхъ книгъ (могущественнѣйшаго орудія распространявшагося просвѣщенія), по своей дороговизнѣ недоступныхъ для массъ, — или кто не могъ пріобрѣтать себѣ рукописей, не менѣе дорогихъ. Таково происхожденіе такъ называемой *«Биб-*

ліи бѣдныхъ» [1]), и многихъ другихъ подобнаго же рода изданій, иллюстрировавшихъ всѣ популярныя, любимыя въ ту эпоху, книги, самаго различнаго содержанія. Были тутъ и изображенія религіозныя, напримѣръ: *Ветхій Завѣтъ*, знаменитая *Исторія Богородицы* съ теологическими доказательствами о рожденіи Іисуса Христа, *Апокалипсисъ*, *Пѣснь Пѣсней*, *Пророки*, *Сивиллы* и проч., и проч. [2]). Были также и иллюстраціи свѣтскаго содержанія—басни, легенды, цѣлые трактаты въ лицахъ, напримѣръ: *Искусство умирать*, *Зеркало спасенія*, *Искусство заучивать на-память*, *Сказанія Св. Евангелистовъ*, *Божественная комедія Данте*, *Святая Божья гора*, иллюстрированные *календари*, великолѣпныя огромныя *заглавныя буквы*, изображавшія цѣлыя сцены, и проч., и проч. [3]). Сюда-же должно отнести папскія индульгенціи, на оборотѣ которыхъ иногда, въ началѣ XVI вѣка, стали изображать портреты папъ, выдававшихъ эти индульгенціи [4]), портреты императоровъ, королей, частныхъ лицъ, часто безъ всякаго обозначенія имени, чѣмъ самымъ доказывается, что эти портреты либо узнавались всѣми, если изображали знаменитыя личности, либо интересовали просто въ одномъ художественномъ отношеніи [5]).

Изъ числа гравюръ по части священной исторіи, очень многія копировались съ знаменитыхъ и всѣмъ извѣстныхъ картинъ, или барельефовъ, вырѣзанныхъ изъ дерева и камня по стѣнамъ и столбамъ великолѣпныхъ средневѣковыхъ соборовъ [6]); другія — со скульптурныхъ плитъ, выстилавшихъ полы нѣкоторыхъ церквей [7]); наконецъ, большая часть была нарочно сочиняема живописцами, или рисовальщиками, или самими граверами. Безчисленныя книги, съ текстомъ, иногда безъ текста, наполнялись этими гравюрами. Другія гравюры, также въ огромномъ количествѣ экземпляровъ, раздавались монахами, или вообще духовенствомъ, при ихъ проповѣдяхъ (напримѣръ *Библія бѣдныхъ*), съ цѣлью поучительною или увѣщательною; духовныя братства и общества, столько многочисленныя впродолженіе среднихъ вѣковъ, распространяли между своими членами тѣ гравюры, на которыхъ были изображены предметы, имѣвшіе отношеніе къ ихъ патронамъ или исторіи сихъ послѣднихъ, или къ цѣлямъ учрежденія братства [1]). Отъ совокупности всѣхъ изложенныхъ обстоятельствъ, работа была такъ выгодна и притомъ такъ соотвѣтствовала общему вкусу, что граверъ на деревѣ и граверъ на мѣди, раздѣлявшіе между собою всю тогдашнюю область гравюры, безпрестанно копировали другъ друга [2]); они, такъ сказать, въ запуски старались перещеголять одинъ другого занимательностью, или важностью своихъ изданій.

По сохранившимся фактамъ извѣстно, что нѣкоторыя доски начала XVI вѣка бывали оттиснуты въ количествѣ эклемпляровъ, доходившемъ до 100,000 [3]). Такой успѣхъ могъ только укрѣплять новые таланты, обращать къ гравировальному искусству множество такихъ талантовъ, гибкихъ и многостороннихъ, которые, не имѣя рѣшительной наклонности къ тому или другому спеціальному занятію, къ тому или другому искусству, могутъ однако же, вслѣдствіе внѣшнихъ побудительныхъ обстоятельствъ, избрать себѣ наконецъ спеціальность на цѣлую свою жизнь и произвести полезнѣйшіе для этого предмета результаты. Такіе второстепенные таланты не только полезны, но еще даже въ высшей степени необходимы для искусства: они всегда предшествуютъ появленію талантовъ необыкновенныхъ, приготовляютъ новыя средства исполненія, разработываютъ до значительнаго совершенства наслѣдіе предшествовавшихъ эпохъ, составляютъ какъ бы ту живительную атмосферу, которая даетъ потомъ талантамъ необыкновеннымъ силу раскрыться въ полномъ блескѣ. И такимъ-то образомъ, благодаря множеству мелкихъ, но разнообразныхъ талантовъ, сопутствовавшихъ первому появленію гравюры въ Европѣ, сдѣлались возможны, приготовились великіе таланты гравировальные и великія граверныя произведенія XVI и XVII вѣковъ. Когда они явились, гравюрою были уже отмѣчены, выбраны всѣ свойственные ей сюжеты; примѣчательные мастера

---

[1]) *Heinecke*, Idée générale d'nne collection d'estampes, стр. 292; для этого и послѣд. примѣч. см. *Jackson*, A treatise on wood engraving, 1839, главы VI и VII, и *Ottley*, An inquiry into the history of engraving, первый томъ (1816).

[2]) Idée générale, стр. 292, 334, 374, 378; *Bartsch*, Peintre-graveur, T. XIII, стр. 91, 164.

[3]) Idée générale, 394, 399, 432; *Bartsch*, T. XIII, 88, 175; *Jansen*, Essai sur l'origine de la gravure, T. I, стр. 160.

[4]) Въ Императорской Публичной Библіотекѣ сохраняется весьма любопытная и рѣдкая булла папы Александра VI, 1502 года, съ его портретомъ въ ростъ.

[5]) *Papillon*, Traité de la gravure, T. I, 92; *Bartsch*, T. X, 166; XIII, 102; *Weigel*, Holzschnitte berühmter Meister, тетради 1-я и 5-я; *Jansen*, T. I., стр. 180.

[6]) Idée générale, стр. 320.

[7]) Напр. полы Сіенскаго собора, работы Беккафуми; ихъ гравировали многіе, между прочими Андреани.

[1]) *Papillon*, I, 77, 81; Idée générale, 251, 285. Намъ самимъ удалось видѣть очень рѣдкую гравюру на мѣди, приписываемую *Боттичелли* и называемую *Opere della misericordia*. Братства *Della misericordia* существуютъ до сихъ поръ въ большей части Италіи и имѣютъ цѣлью помогать бѣднымъ и больнымъ, хоронить умершихъ и проч. При отправленіи этихъ обязанностей, *братья* носятъ на лицѣ капюшонъ. Гравюра, которую мы видѣли во Флоренціи, въ богатой коллекціи маркиза Мартелли, представляетъ разнообразныя дѣйствія *мизерикордіи*, поставленныя подъ покровительство Божіей Матери.

[2]) Idée générale, стр. 228.

[3]) *Papillon*, T. I, стр. 169. Въ наше время это количество оттисковъ еще болѣе увеличилось. Реймонтъ, въ статьѣ своей: „*Das Formschnittwesen in unseren Tagen*" (Kunstblatt, 1839, № 31), говоритъ (стр. 122), что нынче можно получить съ деревянныхъ досокъ до 200,000 или 300,000 оттисковъ съ каждой. О 450,000 оттискахъ см. Kunstblatt, 1839. „Zur Geschichte der Formschneidekunst in Frankreich". Къ сожалѣнію, это все мало-художественныя иллюстраціи.

уже много потрудились надъ ними всѣми, выработали уже элементы силы, наивности, граціи, тонкости, красоты, характерности, уже намекали на высшее художественное совершенство, которое должно было теперь придти и приложить къ новымъ произведеніямъ свою драгоцѣнную печать.

Приведенные факты ясно говорятъ намъ, что гравюра, при своемъ началѣ, заботилась только исключительно о содержаніи производимыхъ ею картинокъ, потому что для тѣхъ цѣлей, которыя вызвали ихъ, нужны были самыя эти представленія, а не художественная ихъ сторона: безъ сомнѣнія, будь онѣ несравненно хуже того, чѣмъ онѣ дѣйствительно были, все-таки на нихъ существовалъ бы тотъ же необычайный спросъ, о которомъ говорятъ намъ историческія извѣстія. Но таково начало всѣхъ художествъ и всего того, что̀ принадлежитъ къ ихъ области: внутреннее чувство художниковъ, по всегдашнему органическому закону, устремило ихъ на то, чтобъ сдѣлать изъ картинокъ, которыхъ требовали отъ нихъ,—въ высшей степени художественныя произведенія: артистическое чувство невольно и неудержимо втѣсняется въ принадлежащую ему область. Сверхъ того, взаимное соревнованіе, а также и зрѣлище живописи и скульптуры, въ то же время развивавшихся, необходимо должны были придать артистическое направленіе дѣятельности граверовъ, и, послушная такому облагораживающему и возвышающему вліянію, гравюра изъ служительницы и рабы, первоначально назначенной на удовлетвореніе самыхъ невзыскательныхъ потребностей, скоро сдѣлалась самостоятельною госпожею, повинующеюся однимъ высшимъ законамъ искусства. Первоначальное направленіе ея, постоянно стремившееся къ содержанію, къ мысли, къ выраженію невидимаго цѣлаго посредствомъ видимыхъ частей, а не къ выраженію самихъ частей,—осталось и впослѣдствіи главнымъ отличительнымъ ея характеромъ. Формы и подробности, высокія или граціозныя, строго-серіозныя или изящно-наивныя, возникали въ картинкахъ гравюры будто по нечаянности, будто на придачу къ сущности выражаемаго сюжета: не о нихъ была главная забота, безъ нихъ могла бы собственно обойтись гравюра, еслибъ захотѣла держаться только заказа; но картинки эти были создаваемы не ремесленниками, а художниками, и потому-то гравюра, созданная живописцами-граверами, или рисовальщиками-граверами, слѣдовала по тому пути, по которому съ самаго начала своего пошли и живопись, и скульптура.

Совсѣмъ не такъ было съ фотографіей, и здѣсь-то заключается существенный признакъ, различающій ихъ натуры. Фотографія начала не съ задачи выразить мысль, не съ задачи воплотить интеллектуальное содержаніе, не съ намѣренія помочь, посредствомъ нагляднаго представленія, какой-либо моральной или исторической идеѣ, легендѣ, сказанію, вѣрованію, знаменитости, назначеннымъ проникнуть во всеобщее свѣдѣніе,—все это было внѣ ея средствъ. Она прямо начала съ того, что стала копировать, и притомъ копировать виды, отъ которыхъ скоро перешла къ копированію, почти исключительному, предметовъ изъ области естествознанія, и наконецъ уже, послѣ всего, обратилась къ портретамъ и ко всему, что̀ только можетъ быть видимо и нарисовано. При этомъ, она въ особенности стремилась къ *подробностямъ* (точно въ такой же мѣрѣ, какъ гравюра первоначально стремилась къ *общему*); стремилась къ миніятюрному анализированію, высматриванію нѣжнѣйшихъ, сокровеннѣйшихъ частицъ, отчасти даже ускользающихъ отъ невооруженнаго глаза, такъ что и въ тѣхъ изображеніяхъ, которыя вовсе не имѣютъ микроскопическаго характера, фотографія постоянно, при каждомъ удобномъ случаѣ, выказываетъ свою особенную наклонность къ частямъ и частицамъ, а не къ цѣлому; рачительно ухватывается за каждую возможность вырисовать мельчайшія дробленія и тонкости, и какъ бы неохотно, точно по принужденію, даетъ массы, цѣлое. Гравюра изъ частей выбираетъ (какъ и живопись, и рисованіе) только нѣкоторыя, пропускаетъ многое несущественное, создаетъ гармоническое цѣлое; фотографія же и въ цѣломъ видитъ прежде всего части, и перебираетъ ихъ одну за другою. Гравюра—живая, льющаяся по произволу вдохновенія рѣчь, фотографія — холодный, но вѣрный высчитывающій каталогъ.

Всякая задача носитъ въ себѣ зародыши средствъ, которыя должны ее выполнить; чѣмъ выше ростетъ задача, тѣмъ выше становятся и средства. Важность содержанія, избираемаго искусствомъ, придаетъ характеръ многозначительности и высокой силы тѣмъ способамъ, которые вызваны будутъ для воплощенія того содержанія. Отъ этого гравюра получила возможность самыми разнообразными способами выражать свои задачи. Иногда она удовольствуется однимъ абриснымъ рисункомъ, немногими чертами, столько могучими (не смотря на свою немногочисленность), столько выразительными, такъ вѣрно выхваченными изъ самаго сердца предмета, что пораженному восторгомъ глазу покажется, будто полная картина, со всѣми своими свѣтами и тѣнями, со всѣмъ богатствомъ красокъ стоитъ и волнуется передъ нимъ. Иногда гравюра назначаетъ себѣ передачу немногочисленныхъ, главнѣйшихъ тѣней, прихотливо, но смѣло и вѣрно выбранныхъ — и другого характера картина станетъ передъ вами. То захочетъ она подѣйствовать на васъ силою и порывомъ экспромпта: художникъ покажетъ вамъ свои гравюры на деревѣ, будто мгновенно созданныя, гдѣ каждая черта дышетъ чудною силою; то она вздумаетъ заиграть передъ вами всѣми тонкостями самаго кокетливаго искусства, — этимъ наслѣдіемъ мастерства древнихъ *ніелляторовъ* (художниковъ чернью), и разсыплется безчисленными, едва уловимыми, кажется, для глаза и рѣзца подробностями. Въ другой разъ возьмется выразить въ рѣзкихъ переходахъ чудеса рембрандтовскихъ освѣщеній, великолѣпіе рубенсовскихъ красокъ, высокую идеальную красоту тиціановскаго женскаго тѣла, наконецъ, все, чѣмъ живопись такъ высоко возвеличила человѣка и его исторію,—и каждый разъ гравюра обнаруживаетъ новыя средства представленія, непохожія на остальныя; всѣ они лежатъ въ чувствующей груди и создающей рукѣ художника. Пусть сто самыхъ от-

личныхъ, самыхъ идеально-совершенныхъ граверовъ станутъ передъ одною и тою же картиной: каждый, по своему особенному чувству и по своему индивидуальному представленію, воспроизведетъ ее; выйдетъ изъ-подъ ихъ рѣзцовъ сто различныхъ гравюръ, разнообразныхъ и все-таки равноцѣнныхъ въ художественномъ отношеніи. Пускай одну и ту же картину, или одинъ и тотъ же рисунокъ, воспроизведутъ, въ разныя столѣтія, одинъ разъ Дюреръ, другой разъ Гольбейнъ, или Андреани, или Понціусъ, или Больсвертъ, или Одранъ, или Эделинкъ, или Рембрандтъ. Быть-можетъ, безмѣрныя пропасти лягутъ между произведеніями каждаго изъ этихъ великихъ мастеровъ, столько различныхъ между собою и по силѣ, и по физіономіи своего таланта; но потомство все-таки не рѣшится сказать, кто изъ нихъ сдѣлалъ самую настоящую, самую первую, высшую гравюру, создалъ прототипъ и норму для другихъ,—и съ благодарностью занесетъ на свои скрижали имена и созданія всѣхъ ихъ вмѣстѣ. Къ одному общему роду, къ одному общему типу и закону гравюра никогда не можетъ быть приведена: какъ въ живописи, какъ въ поэзіи, какъ во всѣхъ искусствахъ — всѣ ея роды имѣютъ право на жизнь, вызваны навсегда къ дѣятельности разнообразіемъ сторонъ и талантовъ духа человѣческаго. Вся исторія гравюры показываетъ стремленіе къ многообразности, къ разносторонности, къ дробленію общаго характера.

То ли же встрѣчаемъ въ фотографіи? Нѣсколько копій съ одного и того же предмета либо будутъ совершенно равны и однозначительны, если физическія и химическія средства и умѣнье фотографовъ не разнятся, либо разница будетъ между ними состоять только въ томъ, что одинъ изъ этихъ рисунковъ лучше прочихъ исполнилъ свою задачу, другой меньше, третій еще меньше, неполнѣе, неявственнѣе, и т. д.; или, другими словами, что только одинъ—настоящій, годный, дѣйствительно достигшій (по возможности) своей цѣли, всѣ же остальные либо нехороши, потому что не въ состояніи были достигнуть этой цѣли, либо лишніе, потому что буквально повторяютъ собою первую копію. Сколько въ гравюрѣ мы видимъ стремленія дать пищу и просторъ разнообразію разнохарактерныхъ талантовъ и проявленію духа человѣческаго, столько въ фотографіи видимъ стремленія достигнуть возможно-лучшаго, конечно, но все-таки единообразнаго уровня. Чѣмъ больше будутъ совершенствоваться фотографія, ея механизмъ и познанія фотографовъ, тѣмъ похожѣе будутъ ихъ произведенія, хотя бы явились на двухъ разныхъ концахъ свѣта. Мы сказали, что сто отличныхъ граверовъ произведутъ съ одной и той же картины сто совершенно разныхъ гравюръ; пускай точно также сто отличныхъ фотографовъ станутъ фотографировать одинъ и тотъ же предметъ—мы получимъ отъ всѣхъ одну и ту же, нисколько не разнообразную, картинку. Задача фотографіи—улучшая средства производства, привести ихъ къ одному знаменателю, къ одному неподвижному уровню.

Отсюда выходитъ, что всякое новое усовершенствованіе фотографіи безвозвратно сгоняетъ со свѣта всѣ предшествовавшія ему фотографическія произведенія, чтобы замѣнить ихъ своими новыми, и эти въ свою очередь, конечно, скоро будутъ вытѣснены еще болѣе новыми произведеніями. Старые фотографическіе рисунки, сдѣланные по старымъ способамъ и со старыми эффектами, быстро исчезаютъ изъ всеобщаго употребленія, наравнѣ съ вышедшими изъ моды туалетными вещами и уборами; либо, если гдѣ еще и сохраняются, то представляются чѣмъ-то отсталымъ, понапрасну и слишкомъ долго зажившимся, предметомъ, который необходимо замѣнить.

Поэтому-то весьма легко можно опредѣлить характеръ и высказать въ немногихъ словахъ физіономію фотографіи въ каждую отдѣльную эпоху, въ каждый изъ послѣдовательныхъ моментовъ ея развитія. Вся цѣпь открытій подраздѣлилась бы на нѣсколько группъ, смѣняющихъ одна другую, изъ которыхъ каждая послѣдующая уничтожаетъ и дѣлаетъ ненужными всѣ предыдущія, такъ что разница можетъ существовать только между отдѣльными эпохами, а не одновременными произведеніями. На протяженіи же каждой отдѣльной эпохи, критика или художественная исторія напрасно стала бы искать характеристическихъ сторонъ въ массѣ отдѣльныхъ явленій, эпохѣ принадлежащихъ: и совершенства, и недостатки одни и тѣ же, у лучшихъ, какъ у худшихъ; у всѣхъ одно и то же основаніе, и рѣчь можетъ идти только о большей или меньшей ловкости, умѣньи, удачѣ. Умѣнье это и удачу эту можно всего ближе уподобить умѣнью и удачѣ при обжиганіи росписныхъ фарфоровыхъ вещей на фарфоровой фабрикѣ. Всѣмъ производителямъ извѣстны составы и свойства красокъ, долженствующихъ измѣниться въ обжигательной печи; всѣмъ имъ извѣстны необходимыя условія и предосторожности для успѣха ихъ работы, однако же, при всемъ томъ, большее или меньшее умѣнье мастеровыхъ и нѣкоторые рутинные, пріобрѣтаемые на практикѣ, пріемы доставляютъ обжигу, болѣе или менѣе совершенную, иногда даже вовсе портится вещь въ печи, иногда выходитъ съ удивительнымъ совершенствомъ, и знаменитость фабрики зависитъ, между прочимъ, въ особенности отъ этихъ условій и механической удачи. Точно также въ фотографіи: можно найти, при сравненіи произведеній извѣстной эпохи, много такихъ мелкихъ подробностей успѣха и совершенства, цѣлую лѣстницу, восходящую отъ фотографовъ мало-знающихъ, мало-образованныхъ по своему предмету, до фотографовъ дѣльныхъ и знающихъ, слѣдящихъ за успѣхами своего предмета, пользующихся открытіями другихъ, но въ то же время совершенствующихся своею собственною опытностію и наблюденіемъ. Однако, несмотря на все разнообразіе личностей и произведеній, общій характеръ эпохи неизмѣнно остается одинъ и тотъ же; одна общая печать наложена на всю цѣпь механическихъ произведеній каждой отдѣльной эпохи.

Безъ всякаго сомнѣнія, въ исторіи гравюры мы непремѣнно найдемъ дѣленіе на эпохи періоды, группы.

Но это дѣленіе можетъ только облегчить историческое изложеніе хода гравюры, и никогда не вы-

полнитъ всей задачи. Никакая общая характеристика цѣлаго ряда явленій, художниковъ и ихъ произведеній, не дастъ удовлетворительнаго отчета о самой вещи, не замѣнитъ полной исторической картины хода граверного искусства. Эту исторію надобно излагать либо во всей подробности, перебирая художниковъ одного за другимъ, и разсматривая въ дѣятельности каждаго всѣ отдѣльныя фазы его развитія и производительности; либо сказать очень мало, назвать одни имена, которыя сами-по-себѣ ничего не скажутъ. Каждая гравюра—отдѣльный міръ, конечно, связанный историческою послѣдовательностью со всѣмъ тѣмъ, что ему предшествовало, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, такой міръ, у котораго свои особенныя цѣли, свои стремленія и свои особенныя средства, свои симпатіи и антипатіи. Отъ этого, между тѣмъ, какъ исторія фотографіи (со стороны эстетической) можетъ уложиться на немногихъ страницахъ, исторія гравюры требуетъ многихъ подробнѣйшихъ томовъ.

Гравюра никогда не горевала о томъ, что произведенія ея должны непремѣнно быть произведеніемъ долгихъ, почти всегда многолѣтнихъ, трудовъ, но легкомысленность общественнаго мнѣнія часто упрекала ее особенно въ этомъ и ставила ей всего больше въ вину эту медленность. Конечно, гравюра медленнѣе въ своемъ производствѣ, чѣмъ рисунокъ, даже чѣмъ сама живопись иногда; но при всей этой медленности, каждый изъ великихъ граверовъ создалъ на своемъ вѣку неисчислимое множество удивительнѣйшихъ произведеній. Прочитайте писателей и историковъ, и увидите, что просто не вѣрится, чтобъ человѣкъ могъ столько награвировать на своемъ вѣку, сколько люди эти дѣлали. Произведенія ихъ считаются не десятками, а сотнями, и все это произведенія капитальныя; не вѣришь возможности ихъ существованія, пробѣгая страницы каталоговъ, и начинаешь вѣрить только тогда, когда собственными глазами пройдешь одну изъ знаменитыхъ коллекцій гравюръ, которыхъ, по счастью, въ Европѣ есть нѣсколько. Чѣмъ геніальнѣе были граверы, тѣмъ больше они создавали великихъ произведеній, для которыхъ, казалось бы, не могъ быть достаточенъ одинъ человѣческій вѣкъ, и такая удивительная дѣятельность существовала во всѣ вѣка сильнаго роста граверного искусства. Только въ позднѣйшія времена, когда являлись таланты менѣе сильные, но все-таки блестящіе, они часто заботились (по неполнотѣ своего дарованія) не столько о выраженіи самой задачи, самаго содержанія, сколько о цвѣтистой, многообъемлющей техникѣ; они теряли, до нѣкоторой степени, изъ виду самое главное, то̀, чѣмъ постоянно жила гравюра,—содержаніе, не что другое какъ содержаніе; они хотѣли блистать превосходствомъ своей техники и потому производили меньше; дольше высиживали надъ каждою доскою своею и давали свои прекрасныя, хотя невысокія, произведенія немногими единицами, между тѣмъ, какъ прежніе великіе мастера рождали ихъ многочисленными десятками, сотнями. У этихъ послѣднихъ преобладала мысль, содержаніе, желаніе дать въ руки всей массѣ народной произведеніе своей фантазіи, горячо вылившееся въ формы искусства; они еще почти всѣ были живописцами въ то время. Имъ близко къ сердцу было самое созданіе, само творчество мысли; формы сами неслись подъ карандашъ и перо рисовальщика, подъ ножъ или рѣзецъ гравера на деревѣ и на мѣди. Отъ этого такая многочисленность произведеній, быстро слѣдующихъ одно за другимъ; отъ этого такая восторженная, вдохновенная сила и экспромптность въ могучихъ формахъ, въ могучихъ свѣтахъ и тѣняхъ, въ блескѣ, въ энергіи красоты, несмотря даже на многочисленные недостатки, встрѣчаемые у того или другаго мастера и зависящіе прямо отъ времени и мѣста. Глубина и горячность чувства, присутствіе творческаго духа побѣждаютъ въ произведеніяхъ художественныхъ всѣ частные недостатки, заставляютъ глазъ забывать ихъ и видѣть одну только правду и глубину художественнаго постиженія, истину, дышащую въ нихъ.

Но и тамъ, гдѣ долго длилась работа, искусство не заботилось объ этой продолжительности: всѣ искусства, въ большей части случаевъ, подчинены закону опредѣленнаго срока въ своей дѣятельности, и притомъ такъ, что, въ самой медлительности своей, искусство черпаетъ для своихъ созданій новыя силы, новыя подробности, возникающія передъ воображеніемъ художника во время отдыховъ головы и руки; оно дополняетъ подробности, изыскиваетъ новыя, идетъ до крайней возможной глубины и ширины въ своихъ живыхъ воплощеніяхъ. Фотографіи же прибавлять и перемѣнять нечего послѣ того, какъ рисунокъ вышелъ изъ камеръ-обскуры и *охорошился* подъ кистью подправляющаго ретушера.

Гравюра стала все медленнѣе и медленнѣе работать (и, значитъ, производить меньше) съ тѣхъ поръ, какъ живописецъ и граверъ стали два раздѣльныя лица, и какъ, вслѣдствіе того, исчезла стремительность желанія пустить въ свѣтъ свою собственную новорожденную фантазію, искреннее свое созданіе, душу и сердце своего таланта. Побужденія гравера стали не такъ важны. Однако же, и во время высшаго блеска голландскихъ и французскихъ школъ (возникшихъ въ XVII столѣтіи, послѣ великаго, творческаго перваго періода, образуемаго школами итальянскими и нѣмецкими, впродолженіе XV-го и XVI-го столѣтій), граверы и живописцы, хотя уже раздѣленные, продолжали подавать другъ другу руку на самое тѣсное совокупное дѣйствіе. Въ эту эпоху не было великаго созданія живописи, которое не было бы увѣковѣчено гравюрою. Живописцы жили, такъ сказать, неразлучно съ граверами, а граверы—съ живописцами. Съ одной стороны, Рубенсъ и Вандейкъ со всею многочисленною граверною школою, образовавшеюся въ ихъ мастерскихъ и подъ ихъ глазами; съ другой—Одранъ, Эделинкъ, Древе, Нантёль, со всею массою живописцевъ, съ которыхъ копировали, или, точнѣе, возсоздавали они свои геніальныя созданія, часто превосходившія оригиналы.

Времена перемѣнились, съ ними и стремленія художниковъ, и потребности публики; но каковы ни были новыя стремленія и потребности, и тѣ, и другія были многочисленны, какъ у живописцевъ, такъ и у граверовъ, такъ что и тѣ, и другіе все еще

заодно жаждали передать въ руки современникамъ и оставить для потомства какъ можно болѣе художественныхъ созданій. Быть можетъ, живопись и рисунокъ меньше, чѣмъ въ прежнія эпохи, заботились о самой сущности сюжетовъ, потому что теперь прилагали особенное старапіе о великолѣпіи, пышности формъ всей картины вообще и каждой изъ ея подробностей; это направленіе было обусловлено общимъ духомъ времени, но въ глубинѣ этого направленія было всетаки особое артистическое чувство, артистическая потребность въ художникахъ и сильныхъ земли—увѣковѣчивать свою личность, а равно и лучшія произведенія искусства.

Отъ художниковъ и правителей, страсть къ увѣковѣчиванію себя посредствомъ портретовъ или художественныхъ заказовъ и произведеній, неразрывно связанныхъ съ личностью и біографіею заказчика, столько же, сколько и съ именемъ художника-производителя, распространилась въ обществѣ — вотъ происхожденіе безчисленныхъ мастерскихъ портретовъ, произведенныхъ втеченіе XVII-го столѣтія великими школами тогдашнихъ граверовъ. Но эти граверы не всегда гравировали портретъ съ картины живописца: очень часто они сами копировали его съ живаго оригинала, сами отыскивали на живомъ лицѣ, въ живой натурѣ, всѣ великіе, поразительные эффекты свои. Слѣдовательно, они опять становились непосредственными творцами и формъ, и средствъ, становились въ положеніе и во всѣ условія первоначальныхъ граверовъ-живописцевъ; они работали быстро и много. Дѣло шло здѣсь о дѣтищахъ собственной фантазіи.

Наконецъ, въ эту же нидерландо французскую эпоху XVII-го вѣка, жилъ и работалъ Рембрандтъ, живописецъ-граверъ, воплотившій собою въ ту эпоху геніальность, стремительность, неисчерпаемую плодовитость и быстроту великихъ мастеровъ предыдущей эпохи. Его примѣръ и его воодушевительная натура породили многихъ подражателей. Вся школа нидерландо-французская, на половину состоявшая изъ граверовъ-творцовъ и изъ граверовъ-копіистовъ (но такихъ копіистовъ, которые стоятъ въ ближайшемъ родствѣ и связи съ живописцами, и часто далеко превосходятъ ихъ), представляетъ также въ свою очередь высшую степень, на которую въ то время могло взойти граверное искусство, сообразно съ условіями духа времени. Оно и здѣсь не оставалось позади своихъ великихъ задачъ: выполняло ихъ, конечно, по своему, но все-таки было велико въ стремленіи, въ выполненіи и въ богатствѣ своей производительности.

Итакъ, факты, приведенные изъ исторіи гравюры, показываютъ, въ какой мѣрѣ справедливъ упрекъ, дѣлаемый гравюрѣ въ медленности производства. Тамъ не можетъ быть и рѣчи о медленности, гдѣ произведенія являются сотнями, тысячами. Лучшее опроверженіе этого страннаго упрека—каталоги гравюръ, произведенныхъ великими мастерами, а потомъ и остальными художниками, менѣе талантливыми. Упреки эти, слѣдовательно, могутъ относиться не къ лучшимъ эпохамъ гравюры, но ко временамъ застоя или перехода.

Но какъ бы ни работало искусство, быстро или медленно, оно всегда чуждается тѣхъ механическихъ *улучшеній* и *облегченій*, которыя назначены торопить работу и потому такъ нравятся публикѣ, и такъ мало по душѣ истиннымъ художникамъ. Ни одно изъ этихъ ускорительныхъ, механическихъ производствъ не было изобрѣтено и пущено въ модный свѣтъ кѣмъ-либо изъ истинныхъ, серіозныхъ художниковъ: они всѣ обязаны своимъ происхожденіемъ либо дилеттантамъ, либо полухудожникамъ. Настоящіе же художники слишкомъ дорожатъ своимъ художествомъ, хотятъ на доскѣ своей провести каждую черту своею собственною рукой и ничего не хотятъ уступать машинному производству. Много до сихъ поръ, начиная съ XVII-го столѣтія, изобрѣтено такихъ машинныхъ производствъ, которыя всѣ пробовали стать на ряду съ настоящею гравюрою на мѣди и на деревѣ; таковы были способы гравированія: *mezzo-tinta* (manière noire, Schwarzkunst), *pointillé* (точками), *aqua-tinta*, гравюра на стали, литографія и т. д. Мы здѣсь не можемъ разсказывать, въ чемъ именно состоитъ каждое изъ этихъ производствъ (ихъ очень много, и мы привели для примѣра только важнѣйшія изъ нихъ)—это завело бы насъ слишкомъ далеко въ техническія подробности; притомъ же необходимо имѣть передъ глазами по образцу каждаго изъ этихъ способовъ для того, чтобъ сравнивать всѣ эти роды и видѣть обоюдныя ихъ отношенія и недостатки. Это составляетъ предметъ исторіи гравюры, а намъ достаточно здѣсь указать только на тотъ фактъ, что истинное искусство чуждается даже такихъ производствъ, какъ всѣ исчисленныя, и которыя все-таки многими частями своими подходятъ къ его серіозной дѣятельности. Какими же глазами оно должно смотрѣть на фотографію, которая стоитъ еще ниже ихъ въ ряду производствъ, имѣющихъ притязаніе на художественность?

Искусство ищетъ возсоздавать то, что есть существеннаго и глубочайшаго въ явленіяхъ природы и жизни человѣческой; оно чуждается такой дѣятельности, которая, по самой натурѣ своей, равно какъ и по своимъ средствамъ, довольствуется лишь внѣшнимъ, легкимъ и поверхностнымъ выраженіемъ жизни. Но эта легкость, эта несущественность во всемъ (начиная съ содержанія и кончая каждою подробностью рисунка, моделлировки и колорита) нравится массѣ; ей нравится это отсутствіе серіозности и строгости выполненія, это отсутствіе художественной отчетливости и оконченности. Уважая истинно-художественныя произведенія гравюры болѣе по наслышкѣ, по преданію, по воспитанію, чѣмъ по истинному чувству, публика, начиная съ XVII столѣтія, все болѣе и болѣе пристращалась къ новымъ родамъ гравировальнаго искусства, по мѣрѣ ихъ появленія. Прежде существовали одни истинно-художественные роды гравюры: *на мѣди* (рѣзцомъ или грабштихомъ, au burin, и крѣпкою водкой, à l'eau forte) и *на деревѣ* [1]);

---

[1]) Здѣсь подъ *гравюрою на деревѣ* мы разумѣемъ только ту старинную гравюру, которая существовала до начала или даже до половины XVIII столѣтія. Послѣднимъ представителемъ ея былъ Папильонъ, который съ

другихъ не было. Вѣроятно, эти первоначальные роды гравюры потому и были любимы въ свое время публикой, что не было другихъ. Но едва появлялись новые роды гравюры, легчайшіе, и въ сущности менѣе совершенные, какъ общее вниманіе обращалось къ нимъ, и публика все менѣе и менѣе спрашивала прежнихъ. Такимъ образомъ становились модными и любимыми роды гравюры, одинъ за другимъ, постепенно слабѣйшіе, все менѣе и менѣе заключавшіе въ себѣ истинныхъ художественныхъ элементовъ; послѣ аква-тинты и меццо-тинты, такъ любимыхъ въ концѣ XVII и особливо въ XVIII столѣтіи, наступила пора для гравюры на стали, потомъ и для литографіи. Публика и не замѣчала того, что ни одинъ истинный талантъ не брался ни за аква-тинту, ни за меццо-тинту, не говоря уже о гравюрѣ на стали и литографіи. Всѣ эти производства, скудныя, неточныя, недостаточныя для художественныхъ цѣлей, пошли въ ремесленныя руки. Вмѣсто прежнихъ гравюръ, не торопясь выходившихъ изъ мастерской художника, и стоившихъ большаго и долгаго труда, публикѣ представляли каждый день блестящія и элегантныя гравюры на стали или литографіи—сотнями, тысячами. Ихъ исполненіе измельчало столько же, сколько и сюжеты ихъ, и онѣ стали еще сподручнѣе для толпы. Появленіе фотографіи было для нея еще бо́льшимъ счастіемъ.

Напрасно думаютъ извинить и поправить все дѣло, раздѣляя художественныя произведенія на два рода, изъ которыхъ одинъ получаетъ важныя задачи, вмѣстѣ съ обязанностію серіознаго, строгаго и художественнаго исполненія; произведеніямъ же другаго рода предоставляются всѣ остальныя задачи, съ дозволеніемъ быть не серіозными, не строгими, не художественными, ни по сюжетамъ, ни по содержанію, ни по выполненію. Вкусъ, который завѣдомо соглашался довольствоваться *вполнѣ*—одинъ разъ дурнымъ, ложнымъ, а другой разъ хорошимъ, отличнымъ, и будетъ равнодушно смотрѣть, какъ первыя смѣняются послѣдними и послѣднія первыми,— явно есть дурной вкусъ, либо вкусъ, направляющійся къ неизбѣжной и рѣшительной порчѣ. Удовольствіе отъ ложнаго и дурнаго непремѣнно возьметъ верхъ надъ удовольствіемъ отъ полноты и красоты истины, единичной и недѣлимой. Средины здѣсь нѣтъ.

Гравюра росла и развивалась до тѣхъ только поръ, покуда ей поручали тысячи разнороднѣйшихъ задачъ. Нѣтъ такой вещи, которой бы не гравировали самые великіе, самые геніальные граверы: не говоря уже о скульптурныхъ произведеніяхъ, которыхъ изображеніе столько же мало лежитъ въ натурѣ гравюры, какъ и живописи [1]), и ландшафтахъ [2]), мы видимъ, что гравюры эти иллюстрируютъ всевозможныя книги разнообразнѣйшаго содержанія, представляютъ рисунки гербовъ, ручекъ кинжаловъ, шпагъ, епископскихъ жезловъ, виньетокъ орнаментальныхъ, пушекъ, ружей, всѣхъ предметовъ церковной и домашней утвари, портреты животныхъ [3]), наконецъ даже вышивальные женскіе узоры, и географическія или астрономическія карты и архитектурные планы [4]). Никакой заказъ отъ постороннихъ, никакая собственная задача не казались имъ унизительными. Они были на половину художники и на половину ремесленники, но именно поэтому-то и были такъ велики въ своихъ произведеніяхъ. Съ наивностью истиннаго дарованія, они работали надъ каждымъ представлявшимся предметомъ, производили десятки, сотни мелочей, но такихъ, въ которыхъ вездѣ видится сила и мастерство,—и это не только не мѣшало имъ производить многія колоссальныя созданія, но еще сильнѣе зажигало творческій духъ, потому что приносило съ собою много науки, знанія, много опыта, и сообщало много ловкости рукѣ художника. Только при постоянной, никогда не останавливающейся работѣ, и притомъ безпрестанно новой, можетъ формироваться и голова, и рука. Мастерство, глубина, сила, а главное—богатѣйшее разнообразіе выполненія, такъ сказать, разнообразіе кистей и красокъ, выходятъ результатомъ и непремѣннымъ послѣдствіемъ нечопорности истиннаго искусства. И потому ничего не можетъ быть страннѣе и противухудожественнѣе мысли, будто посредствомъ фотографіи (или какихъ бы то

глубокимъ сокрушеніемъ оплакивалъ ея конецъ, въ виду тѣхъ улучшеній въ инструментахъ и матеріалахъ, которыя превратили ее въ нынѣшнее политипажное искусство. Его предчувствія оправдались (см. Kunstblatt 1839, статью: Zur Geschichte der Formschneidekunst in Frankreich). Новая гравюра на деревѣ, правда, во многомъ превзошла старинное искусство гравированія на деревѣ. Новыя качества были: элегантность, тонкость, изящество отдѣлки. Но пропала прежняя сила и мощь, производящія невыразимое впечатлѣніе въ гравюрахъ на деревѣ XV-го и XVI-го столѣтій: словно будто въ эпоху гигантовъ были онѣ рѣзаны,—рѣзаны точно съ плеча, въ незадумывающемся экспромптѣ.

[1]) Любопытно замѣтить, что скульптурныя вещи гравировались уже съ начала XVI-го вѣка. Однимъ изъ первыхъ, если не первымъ, былъ Николай Беатриче, ученикъ Агостино Венеціанца, награвировавшій многія скульптуры Микель-Анджело. Знаменитые ученики Рубенса и Ван-дейка, и не менѣе знаменитая школа времени Людовика XIV также много гравировали скульптуру. Пропуская всѣ извѣстныя изданія скульптурныхъ музеевъ (въ теченіе XVIII и нашего столѣтій), упомянемъ о Бервикѣ, прославившемся, при Наполеонѣ, знаменитою гравюрою Лаокоона Бельведерскаго.

[2]) Ландшафты, какъ фонъ картины, существуютъ уже въ произведеніяхъ конца XIV и начала XV вѣка; мы встрѣчаемъ ихъ у всѣхъ старыхъ итальянскихъ и нѣмецкихъ граверовъ: Боттичелли, Мартина Шёна и т. д. Впослѣдствіи, пейзажи составили отдѣльный родъ, особенно усовершенствовавшійся подъ вліяніемъ многочисленныхъ, разнообразныхъ и дальнихъ путешествій, совершенныхъ въ теченіе XVIII-го вѣка.

[3]) Альбрехтъ Дюреръ гравировалъ портретъ носорога, котораго въ его время показывали въ Германіи, и проч. и проч.

[4]) *Huber*, Manuel de l'amateur, T. I. 132; *Basan*, Catalogue des estampes d'après Rubens, стр. 167, 222, 235, 245.

ни было механическихъ средствъ), искусства, какъ живопись или гравюра, могутъ избавиться отъ всѣхъ предварительныхъ этюдовъ съ натуры, обойтись безъ нихъ и тѣмъ сохранить время для *благороднѣйшихъ* и *возвышеннѣйшихъ* частей художественной дѣятельности. Напротивъ, чѣмъ выше натура художника и его талантъ, тѣмъ больше онъ чувствуетъ надобности въ нескончаемомъ множествѣ этюдовъ съ живой натуры: только посредствомъ такой работы, механической и интеллектуальной въ одно и то же время, складывается, вырабатывается и созрѣваетъ его талантъ. Притомъ же, для искусства и для образованнаго чувства именно всего важнѣе, ка̀къ каждый изъ художниковъ воспринимаетъ въ себя то, что̀ существуетъ въ природѣ, и ка̀къ онъ потомъ возсозданетъ въ своемъ произведеніи то, что̀ видѣлъ и уловилъ изъ существующаго. Безъ присутствія творческаго духа, каждое произведеніе безжизненно, непріятно и скучно, какова бы ни была впрочемъ вѣрность копированія, и это въ особенности относится къ портретамъ, какъ такимъ художественнымъ произведеніямъ, которыя заключаютъ въ себѣ представленіе высшаго созданія въ природѣ—человѣка, съ его душою, умомъ и чувствами. Намъ говорятъ, что именно въ томъ-то и заключается преимущество фотографіи, что она по мгновенности своего воспроизведенія способна схватить и передать навсегда каждое мимолетное выраженіе лица человѣческаго, которое бы безъ того исчезло, незамѣченное и непереданное. Но есть ли какая-нибудь возможность, чтобъ выполнилось такое хвастливое обѣщаніе? Развѣ не много времени пройдетъ, покуда человѣкъ «съ мимолетнымъ выраженіемъ на лицѣ», желающій уловить это выраженіе, станетъ передъ фотографическимъ аппаратомъ въ извѣстную позу, покуда наведутъ на него стекло камеръ-обскуры и покуда совершится весь фотографическій процессъ? Развѣ «мимолетное выраженіе» сохранится неприкосновеннымъ во все время этихъ приготовленій и необходимыхъ дѣйствій, устоитъ противъ всѣхъ тѣхъ маленькихъ подробностей, которыми сопровождается машинное сниманіе портрета? Нѣтъ, мудрено повѣрить, чтобы все это было возможно, и чтобы именно не ускользнуло то, чего больше всего желали,—извѣстное выраженіе лица, извѣстный характеръ физіономіи. Лучше всего доказывается эта невозможность разсмотрѣніемъ фотографическихъ портретовъ. Относительно выраженія, всѣ они холодны и натянуты, всѣ они приготовлены и позируютъ. Конечно, въ большинствѣ портретовъ, дѣланныхъ рукою живописца, встрѣчаются точно также эти самые недостатки, но только въ большинствѣ, а не во всѣхъ. Тѣмъ менѣе встрѣтите ихъ въ портретѣ, чѣмъ сильнѣе и возвышеннѣе талантъ живописца. У него есть вѣрный художественный глазъ, вѣрная художественная память, которые запоминаютъ и выраженіе и черты лица во всѣ тѣ часы, когда сидѣлъ передъ живописцемъ тотъ человѣкъ, съ котораго онъ снимаетъ портретъ. Все разнообразіе подробностей, почувствованныхъ и схваченныхъ имъ въ многіе разные дни, укладывается вѣрно и явственно въ его головѣ, и талантъ его уже подсказываетъ ему, что́ именно образуетъ характеръ и отличительную черту физіономіи его оригинала, и что́ явилось на лицѣ того человѣка случайно, и не должно служить для выраженія его настоящаго, глубочайшаго характера. Такимъ образомъ живописецъ талантливый именно способенъ схватить и передать такое многообразіе, такую тонкость подробностей мимолетнаго, быстраго выраженія, которыя недоступны фотографіи и всякому вообще механизму.

Но, кромѣ выраженія, по самой сущности своей, измѣнчиваго и потому недоступнаго для фотографіи, портреты фотографическіе въ особенности неудовлетворительны по крайней своей невѣрности. Стекла камеръ-обскуры фальшатъ, несмотря на всевозможныя усовершенствованія. Разнообразіе плановъ передается ими чрезвычайно невѣрно и превратно, не только съ предметовъ выпуклыхъ и рельефныхъ, но и съ предметовъ совершенно ровной вертикальной поверхности. Лучшее тому доказательство—картины, которыя никогда не передаются фотографіею совершенно вѣрно въ своихъ очертаніяхъ. Обыкновенно которая-нибудь часть, особливо середина, передается очень тщательно и вѣрно, прочія же вокругъ обозначаются контурами значительно невѣрными и измѣненными. Что сказано о контурахъ, то же самое встрѣчаемъ въ тѣняхъ и колоритѣ. Фотографія, будто мало-искусный художникъ, употребляетъ все свое стараніе, всѣ свои средства на одинъ который-нибудь пунктъ; всѣ же остальные значительно пожертвованы ему, и кишатъ недостатками или невѣрностями всякаго рода. Конечно, бѣда еще не очень велика, если такія невѣрности встрѣтятся въ передачѣ ландшафта или вида: тамъ горизонтъ такъ обширенъ, что нѣкоторыя измѣненія въ контурахъ, въ постепенныхъ переходахъ, планахъ, не могутъ быть вредны для рисунка до такой степени, чтобъ потерялось все выраженіе, весь характеръ, все сходство пейзажа. Черты здѣсь слишкомъ крупны. Ошибка или невѣрность приходится на слишкомъ большіе размѣры и затеривается въ ихъ многочисленныхъ подробностяхъ. Точно также, при представленіи предметовъ микроскопическихъ, или же вообще предметовъ естественной исторіи, нѣкоторая невѣрность и неудовлетворительность контуровъ не можетъ быть принята въ разсчетъ. Что значитъ здѣсь контуръ на нѣсколько волосковъ потолще, а въ другомъ мѣстѣ на нѣсколько волосковъ потоньше, нѣсколько большая или меньшая выпуклость линій, отсутствіе самыхъ яркихъ свѣтовъ и бликовъ, монотонность цвѣта, иногда микроскопическая невѣрность во взаимныхъ отношеніяхъ частей? Такія подробности для естествоиспытателя не могутъ имѣть вѣса, и для него важно только то, что фотографія уловитъ и передастъ *всѣ* подробности, не пропустивъ ни одной и выразивъ ихъ очень отчетливо и близко къ истинѣ.

Но когда дѣло идетъ о портретѣ, тогда все перемѣняется: именно отъ кажущихся ничтожными подробностей и зависитъ все сходство и весь характеръ лица. Невѣрность въ очертаніяхъ и взаимныхъ отношеніяхъ частей, составляющихъ лицо, хотя бы самая микроскопическая, производитъ результаты огромные

и образуетъ другое лицо, совсѣмъ иныхъ свойствъ и характера, не похожее на настоящее, живое. Если дѣло идетъ о томъ, чтобъ получать портреты съ людей для тѣхъ же цѣлей, съ какими ихъ снимаютъ съ пауковъ, букашекъ, раковъ, то-есть, съ цѣлью ученою, зоологическою, съ цѣлью изучать сложеніе и устройство животнаго,—фотографія можетъ и должна оказать несомнѣнныя услуги; но если хотятъ снимать портретъ съ человѣка не какъ съ животнаго, а какъ съ созданія, одареннаго душою, разумѣніемъ, выражающимися въ каждой фибрѣ лица его и дающими ему особливый складъ, особливое устройство, тогда фотографія является дѣломъ слишкомъ недостаточнымъ, полнымъ невѣрностей и каррикатурныхъ искаженій,—дѣломъ, которому недоступно и невозможно все, чтò принадлежитъ къ области искусства, будетъ ли то копія съ живыхъ людей, или же копія съ произведеній живописи и скульптуры.

Нѣтъ сомнѣнія, фотографія есть великое изобрѣтеніе, одно изъ самыхъ полезнѣйшихъ и замѣчательнѣйшихъ изобрѣтеній нашего вѣка; она принесетъ будущимъ вѣкамъ обильную жатву, не только потому, что своею математическою точностію въ *исчисленіи*, въ *открываніи* подробностей, въ копированіи самомъ чувствительномъ, самомъ тонкомъ, будетъ служить каждой изъ наукъ естественныхъ, тамъ, гдѣ, быть можетъ, ничто не могло бы замѣнить ее, но еще болѣе потому, что безграничнымъ, быстрымъ и удобнымъ копированіемъ всякаго рода вещей, всѣхъ созданій міра, распространитъ въ народныхъ массахъ безконечное множество изображеній предметовъ естественныхъ, мѣстностей, памятниковъ, цвѣтовъ, травъ, деревьевъ, камней, животныхъ, рѣдкихъ книгъ, манускриптовъ и т. д., воспитаетъ правильный взглядъ на вещи и окажетъ помощь фантазіи, начиная съ дѣтскаго возраста, потому что копіями вѣрными замѣнитъ и въ дѣтскихъ, и въ общенародныхъ книгахъ изображенія невѣрныя и фантастическія. Она, безъ всякаго сомнѣнія, будетъ однимъ изъ двигателей и ускорителей просвѣщенія. Но только ей никогда не должно заходить въ область искусства: здѣсь состязаніе слишкомъ невыгодно для нея, и недостатки ея обозначаются слишкомъ рѣзко.

Міръ искусства далекъ и недостижимъ для нея, и до него она не должна простирать своихъ притязаній.

(*„Русс. Вѣст.“ 1856 г., т. VI, декабрь, кн. 1 и 2, с. 359—400 и 555—576*).

Планъ Пскова на образѣ Срѣтенія Богородицы, сохраняющемся въ часовнѣ Владычнаго Креста, близь Пскова [1]).

Въ 3 верстахъ къ западу отъ Пскова, близь Рижской дороги, стоитъ посреди поля небольшая часовня, носящая названіе Владычнаго Креста, въ которой останавливается для отдыха крестный ходъ, ежегодно совершаемый изъ Печерскаго монастыря (лежащаго въ 56 верстахъ отъ города)—въ Псковъ, въ память освобожденія отъ нашествія Баторія.

Внутри, часовня совершенно пустая, и лишь на стѣнѣ, противоположной входной двери, помѣщенъ, въ нѣкоторомъ разстояніи отъ пола, огромный образъ, написанный на деревѣ и имѣющій 5 арш. 7 вершк. ширины и 2 арш. 15¹/₄ вершк. вышины; верхняя часть его закруглена въ видѣ довольно плоской дуги. Образъ этотъ имѣетъ чрезвычайную важность для исторіи древняго русскаго искусства, но до сихъ поръ нигдѣ не описанъ; кажется, ни одинъ изъ изслѣдователей отечественной старины не зналъ его, и лишь митрополитъ Евгеній въ своей Исторіи Псковскаго княжества вскользь упоминаетъ о его существованіи, не вдаваясь, впрочемъ, ни въ какія подробности и не посвятивъ ни одной строки его описанію.

Лѣтомъ 1859 года, занимаясь во Псковѣ, вмѣстѣ съ академикомъ И. И. Горностаевымъ, изученіемъ уцѣлѣвшихъ до сихъ поръ памятниковъ древней Псковской архитектуры, я случайно нашелъ этотъ образъ, на дворѣ Мирожскаго монастыря, подъ навѣсомъ. Онъ былъ туда привезенъ изъ часовни для реставрированія и уже съ годъ находился въ Мирожскомъ монастырѣ, безъ всякихъ, по счастью, поправокъ, потому что реставрація была поручена нѣкоему г. *Горнову*, иконописцу самаго невысокаго разбора, въ качествахъ реставрацій котораго мы имѣли, къ сожалѣнію, случай убѣдиться на нѣкоторыхъ образахъ и фрескахъ во Псковѣ. Въ 1860 году мы нашли этотъ самый образъ уже не въ Мирожскомъ монастырѣ, а на настоящемъ его мѣстѣ, въ часовнѣ Владычнаго Креста, и хотя, къ величайшему удовольствію, замѣтили, что рука г. Горнова пощадила этотъ столь замѣчательный памятникъ, т.-е. вовсе не трогала его съ 1859 или даже 1858 года, но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя намъ было не сожалѣть о томъ состояніи, въ которомъ мы нашли тогда икону. Уже и прежде на ней было много кусковъ и цѣлыхъ полосъ, съ которыхъ живопись совершенно исчезла, краска облупилась и спала прочь, оставя одно пустое дерево; теперь же число испорченныхъ мѣстъ еще больше увеличилось,

[1]) Въ видахъ сбереженія мѣста и времени при наборѣ и печатаніи этой книги, всѣ рисунки, на которые только встрѣчаются ссылки въ помѣщенныхъ тутъ статьяхъ, собраны вмѣстѣ, для болѣе точнаго воспроизведенія ихъ помощію фотолитографіи, и отнесены въ конецъ тома.
Ред.

чуть не удвоилось: мы не нашли на иконѣ многихъ частей и подробностей, которыя за годъ прежде были еще явственны, потому и сняты И. И. Горностаевымъ на его прориси. Въ другихъ мѣстахъ, краска растрескалась и лупилась еще гораздо болѣе прежняго: не только контуры и надписи, но даже самый цвѣтъ предметовъ едва можно было различать. Въ часовнѣ два небольшихъ окна и входная дверь, но они очень мало предохраняютъ икону отъ всякаго рода внѣшнихъ бѣдствій: стекла въ окнахъ почти всѣ выбиты, замокъ у двери хотя и привѣшенъ но сломанъ, такъ что каждый прохожій можетъ его снять и оставить по уходѣ своемъ часовню незапертою. Вѣтеръ, дождь и пыль съ окружающихъ пустынныхъ полей безпрепятственно могутъ проникать внутрь покинутой всѣми и забытой часовни и продолжать свою работу разрушенія надъ единственнымъ въ своемъ родѣ изображеніемъ древняго Пскова. Вдобавокъ ко всему, въ лѣтнее жаркое время міріады мухъ влетаютъ въ часовню сквозь всѣ ея отверстія и густымъ чернымъ слоемъ покрываютъ внутренній высокій сводъ ея, гдѣ находятъ себѣ тѣнь и прохладу.

Имѣя въ виду соединеніе столькихъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ, благодаря которымъ этого плана Пскова, по всей вѣроятности, скоро вовсе не будетъ, мы рѣшились съ И. И. Горностаевымъ представить нашимъ ученымъ копію съ него, въ томъ самомъ видѣ, какъ мы его нашли. И. И. Горностаевъ снялъ съ него прорись на тонкой китайской бумагѣ, съ которой потомъ самъ перевелъ его литографическими чернилами на камень. Главная наша забота состояла въ самой тщательной вѣрности, въ сохраненіи малѣйшихъ подробностей; поэтому 2-й листъ, представляющій правую половину Пскова (смотря отъ рѣки Великой), держанъ на нашей копіи въ колоритѣ нѣсколько болѣе блѣдномъ противъ 1-го листа, гдѣ представлена лѣвая половина Пскова: правая сторона пострадала на образѣ несравненно болѣе лѣвой, краски и контуры испорчены на ней гораздо болѣе правой половины, въ чемъ легко можетъ убѣдиться всякій, сравнивъ на нашемъ планѣ количество и величину кусковъ, гдѣ краска вовсе не сохранилась, на 1-мъ и на 2-мъ листѣ. На оригиналѣ, городъ со всѣхъ сторонъ окруженъ зелеными полями, посреди коихъ въ разныхъ мѣстахъ разбросаны деревья, купами или по одиночкѣ. Для того, чтобы и безъ красокъ дать зрителю понятіе о разницѣ общаго впечатлѣнія, грунтъ этихъ полей выраженъ на нашей копіи извилистыми горизонтальными линіями, между тѣмъ, какъ грунтъ мѣстности внутри города, обозначенный на оригиналѣ темно-коричневою краскою, отличенъ на копіи рѣшотчатымъ фономъ, который избранъ былъ И. И. Горностаевымъ по многимъ совокупнымъ соображеніямъ: 1) такого рода фонъ темнѣе и потому на немъ лучше отдѣляется бѣлизна каменныхъ церквей, стѣнъ и башенъ; 2) фонъ этотъ, бывшій въ большомъ употребленіи на старинныхъ лубочныхъ картинахъ въ Европѣ и извѣстный подъ именемъ *рѣшотчатой манеры* (manière criblée, Schrottschnitt), очень вѣрно передаетъ хотя часть того вида, въ которомъ теперь находится весь образъ, т.-е. состояніе совершенно растрескавшихся красокъ; 3) фонъ этого рода даетъ возможность представить уцѣлѣвшія надписи церквей именно въ томъ самомъ, едва различаемомъ, состояніи, въ какомъ онѣ удержались на оригиналѣ.

Нельзя было снять въ прориси весь образъ, какъ онъ есть: значительный объемъ его тому препятствовалъ; впрочемъ, не было и особенной надобности въ полной копіи. Огромное пространство во всѣ стороны вокругъ изображенія Пскова, занимающаго самую середину, наполнено видомъ полей, простирающихся на далекомъ горизонтѣ, за городомъ, на нѣсколько десятковъ верстъ; на первомъ же планѣ, къ нижнему краю картины, а также и по обѣимъ сторонамъ, вправо и влѣво отъ города, очень много мѣста занято изображеніями, не имѣющими никакого интереса не только археологическаго, но даже и вообще научнаго, какъ это докажетъ помѣщенное ниже краткое описаніе образа. Поэтому всѣ эти части картины и опущены на нашей копіи.

Задачею картины было изобразить чудесное избавленіе Пскова отъ Стефана Баторія, въ 1581 году, вслѣдствіе появленія Богоматери, въ сопровожденіи нѣсколькихъ святыхъ угодниковъ, на той башнѣ города, къ которой направленъ былъ приступъ. Въ самомъ верху картины, по срединѣ, представлены сѣдящими на облакахъ Богъ-Отецъ и Богъ-Сынъ, между коими, нѣсколько выше главъ ихъ, паритъ Святой Духъ; по сторонамъ стоятъ, на облакахъ же, святые, по четыре съ каждой стороны. Опредѣлить ихъ именъ невозможно, по причинѣ совершенной стертости красокъ; лишь кое-гдѣ мелькаютъ подробности жемчуга и другихъ украшеній на богатыхъ ризахъ. Изображенія Св. Троицы столько же испорчены, и ихъ можно угадать только по общему контуру и расположенію.

Изъ лѣтописныхъ извѣстій мы знаемъ, что главный приступъ къ Пскову произошелъ 7-го сентября, *на самомъ разсвѣтѣ*. Чтобы выразить это, на нашей картинѣ представленъ круглый ликъ солнца, красный какъ зарево, поднимающійся до половины глазъ изъ-за черты горизонта, налѣво отъ города. Лагерь Стефана Баторія расположенъ въ правой (нижней) сторонѣ картины, на берегу рѣки Черехи, впадающей въ Великую,—вполнѣ согласно со сказаніемъ лѣтописи. Пушки непріятельскія (при осадѣ ихъ было 25, на нашей картинѣ представлено всего только 5) выдвинуты передъ лагеремъ въ уголъ, образуемый при сліяніи обѣихъ рѣкъ, и громятъ городъ, который отвѣчаетъ изъ своихъ пяти пушекъ, поставленныхъ внутри стѣнъ, въ правомъ углу города, близь Покровской башни. При каждой изъ русскихъ пушекъ представлено по артиллеристу, прикладывающему фитиль къ затравкѣ; эти фигуры, равно какъ и пушки, такъ велики, что не имѣютъ никакой соразмѣрности съ окружающими зданіями. Два татарина или поляка изъ Баторіева войска (точно также несоразмѣрной величины съ окружающими ихъ стѣнами и башнями) по лѣстницамъ взбираются на стѣну, подлѣ самой Покровской башни, съ западной стороны. Войска, русское и польское, изображены у той же башни, внѣ города, вправо отъ него. Всадники и пѣшіе устремляются другъ на друга съ распущенными знаменами,

множество убитыхъ и раненыхъ распростерто уже на землѣ. Выше сраженія появляется, на вершинѣ Покровской башни, Богоматерь, сопровождаемая нѣсколькими русскими и въ особенности Псковскими святыми; передъ нею стоитъ на колѣняхъ, умоляя о заступничествѣ, преподобный Нифонтъ, бывшій задолго прежде строителемъ и настоятелемъ Мирожскаго монастыря, изображеннаго также на планѣ. Чудесное явленіе Богоматери приноситъ спасеніе русскимъ: они начинаютъ одолѣвать непріятеля, а между тѣмъ, на переднемъ планѣ картины (посрединѣ книзу) изображенъ крестный ходъ духовенства и жителей Пскова, несущихъ чудотворную икону Печерской Божіей Матери и обходящихъ городскія стѣны.

Таково общее содержаніе картины. По всей вѣроятности, она была сочинена въ томъ самомъ видѣ, какъ представляется намъ и теперь, но наврядъ ли первоначальное исполненіе ея было тоже самое. Надпись на ней, текстъ которой сообщается ниже, указываетъ намъ на поновленія, причемъ многое, конечно, должно было измѣниться, если не въ общемъ, то по крайней мѣрѣ въ частностяхъ.

Разсмотрѣніе живописи убѣждаетъ насъ въ томъ, что ничего нѣтъ общаго—между живописью въ фигурахъ и живописью въ архитектурѣ и мѣстности города. Ясно, что не только та и другая принадлежатъ двумъ разнымъ лицамъ, но даже двумъ разнымъ эпохамъ. Сколько исполненіе архитектурныхъ предметовъ отличается чрезвычайною точностью, аккуратностью, твердостью иконописной руки и солидностью наложенія красокъ, а также пріятнымъ и умѣреннымъ ихъ тономъ, столько живопись всѣхъ вообще человѣческихъ фигуръ бросается въ глаза небрежностью, вялостью, крайнимъ неумѣньемъ въ рисункѣ, непріятною водяностью и жидкостью колорита, сопоставленіемъ красокъ совершенно наудачу, безъ всякаго умѣнья и привычки. Не говоря уже о фигурахъ Русскихъ и Поляковъ, ясно видно, что изображенія святыхъ писалъ человѣкъ, вовсе не обладавшій техникою нашего иконописанія и случайно вынужденный имъ заняться, быть можетъ, при реставрированіи картины, или вслѣдствіе приказанія наполнить фигурами пустые промежутки вокругъ архитектурныхъ изображеній.

Сколько въ техникѣ, столько и въ самомъ содержаніи архитектуры и человѣческихъ фигуръ встрѣчаемъ мы разницы на нашемъ образѣ. Послѣднія для археолога ничѣмъ не замѣчательны. Исторической вѣрности въ нихъ нѣтъ, ея нельзя и требовать отъ маляра XVIII стол., исполнявшаго эти фигуры, но въ то же время нѣтъ и тѣхъ подробностей, обыкновенно плохо выполненныхъ и на половину условныхъ, но все-таки заключающихъ археологическія данныя, которыя отличаютъ произведенія нашего стариннаго иконописанія [1]). Даже самыя пропорціи тѣла вовсе не тѣ, къ которымъ мы привыкли на произведеніяхъ нашего иконописанія: онѣ отошли отъ наивно-условныхъ ихъ правилъ, но, между тѣмъ, не дошли еще до формъ настоящаго художества и остались, такимъ образомъ, на серединѣ пути, хуже чего, конечно, ничего нельзя встрѣтить въ произведеніяхъ образовательнаго искусства.

Совершенно другое дѣло изображенія архитектурныя. Мы замѣчаемъ въ нихъ не фантазію, а представленіе дѣйствительно существующихъ формъ, вѣрное ихъ воспроизведеніе, — на сколько то позволяло иконописное умѣнье живописца, — и потому-то настоящій планъ Пскова и представляется намъ драгоцѣннымъ матеріаломъ для археологіи. Занимавшимся изученіемъ древней нашей архитектуры по подлиннымъ памятникамъ извѣстно, что до XVIII-го вѣка въ Новгородѣ и Псковѣ существовалъ свой особенный архитектурный стиль, въ самыхъ характерныхъ чертахъ своихъ отличный отъ архитектурнаго стиля, господствовавшаго въ другихъ краяхъ Россіи. Имъ извѣстно также, что въ теченіе XVIII и XIX стол. (а быть можетъ, уже и въ XVII) большая часть уцѣлѣвшихъ памятниковъ подверглась такимъ передѣлкамъ, поновленіямъ и выправкамъ, которыя совершенно исказили наши памятники. Съ каждымъ днемъ первоначальный характеръ ихъ все болѣе и болѣе сглаживается,—эта постоянная работа уничтоженія мѣстной характерности и значительности медленно, но настойчиво, продолжается даже и до сихъ поръ; тѣмъ драгоцѣннѣе является такой живописный памятникъ, который воспроизводитъ если не всѣ, то большую и значительнѣйшую часть подробностей первоначальнаго вида нашихъ древнихъ памятниковъ. По настоящему плану Пскова почти можно было бы возстановить (разумѣется, не на самомъ дѣлѣ, а въ рисункахъ, — для науки и этого уже довольно) наружный видъ большей части прежнихъ Псковскихъ церквей, изъ которыхъ однѣ давно уже не существуютъ, а другія уцѣлѣли, но въ *измѣненномъ* видѣ, и разные признаки которыхъ, при сличеніи, рѣшительно подтверждаютъ достовѣрность и невыдуманность нашего плана. Само собою разумѣется, что очерки иконописца XVII или XVIII вѣка не могутъ почитаться равносильными вымѣренному и вывѣренному настоящему архитектурному рисунку; понятно, что мы имѣемъ передъ глазами лишь общія черты прежнихъ зданій, переданныя намъ, быть можетъ, со множествомъ ошибокъ, пропусковъ, или неточностей; но мы должны быть благодарны и за это — другаго плана Пскова и его церквей мы не имѣемъ. Нашъ планъ представляетъ столько разнообразія и характерныхъ особенностей каждаго изъ

[1]) Вотъ, впрочемъ, нѣсколько подробностей о костюмѣ и вооруженіи обоихъ войскъ, ничѣмъ не отличающихся, на картинѣ, одно отъ другаго: на всѣхъ вообще воинахъ надѣты короткіе кафтаны, не доходящіе до колѣнъ, по большей части синяго цвѣта, съ застежками на груди; шапки—въ родѣ чалмы, съ бѣлымъ мѣховымъ околышемъ и краснымъ круглымъ верхомъ; у нѣкоторыхъ этотъ верхъ синій или желтый, а также съ золотомъ. На всѣхъ надѣты кушаки; на нѣкоторыхъ поверхъ кафтана—опашни. Сапоги высокіе, почти у всѣхъ красные. Щиты двухъ формъ: круглые и овальные; сабли—круглыя и прямыя, впрочемъ совершенно случайно; кромѣ того—луки; знамена—всѣ красныя.

изображенныхъ зданій, что нельзя не вѣрить тому, что, несмотря на разные недостатки, онъ дѣланъ не наобумъ. Форма восьми-скатныхъ крышъ, — одна изъ важнѣйшихъ особенностей Новгородско-псковской архитектуры, — главъ, крестовъ, дверей, крылецъ, оконъ, притворовъ, мостовъ, заборовъ, каменныхъ колоколенъ, — форма этихъ послѣднихъ, исключительно принадлежащая Псковской области, несмотря на всѣ искаженія, отчасти уцѣлѣла во Псковѣ и до нашего времени,—деревянныхъ колоколенъ на пролетныхъ козлахъ, деревянныхъ заборовъ и оградъ монастырскихъ и церковныхъ, наконецъ, форма Троицкаго собора, какимъ онъ былъ въ концѣ XVII вѣка—все это въ высшей степени важно и ждетъ подробной разработки со стороны изучающихъ русскую архитектуру. Замѣтимъ также, что форма образа—параллелограммъ съ закругленнымъ дугообразно верхомъ — была одною изъ любимѣйшихъ въ XVII вѣкѣ архитектоническихъ формъ. На нашей копіи не представлено только церквей—по большей части малаго объема, которыя разбросаны были вокругъ Пскова и коихъ значительное число уже не существуетъ; но у насъ сняты особо виды двухъ значительнѣйшихъ монастырей изъ окрестностей Пскова: Мирожскаго и Ивановскаго. Они также изданы [1]).

Надписей на образѣ было двѣ: одна на верху, направо, въ закругленной орнаментальной рамкѣ; другая направо, внизу картины, на большомъ развернутомъ свиткѣ, который поддерживаютъ два стоящіе ангела. Рисунокъ, колоритъ орнаментовъ и ангеловъ относятся къ одному времени съ писаніемъ всѣхъ вообще человѣческихъ фигуръ картины, т. е. къ концу XVIII вѣка; почеркъ буквъ какъ этихъ, такъ и всѣхъ вообще подписей на планѣ—того же времени. Надо прибавить, что въ настоящее время, самаго текста обѣихъ надписей прочитать нельзя, потому что г. Горновъ началъ свою работу реставрированія тѣмъ, что покрылъ ихъ какою-то бѣлою краскою, такъ что только съ трудомъ можно различать очертаніе нѣкоторыхъ буквъ изъ-подъ бѣлаго слоя краски. Впрочемъ, онъ списалъ надписи, какъ онъ утверждалъ намъ, съ совершенною точностью, и намѣревался потомъ, по окончаніи реставраціи, написать ихъ снова. Для него, конечно, совершенно было одинаково: прежняя или новая надпись будетъ на образѣ, было бы только прежнее содержаніе ея. По счастью, ему не удалось приложить этого правила и къ остальной картинѣ; за исключеніемъ фигуръ, мы ее получаемъ, въ сохранившихся частяхъ, *безъ поправокъ и поновленій*, бывшихъ ненужными, по причинѣ солиднаго и прочнаго написанія всѣхъ архитектурныхъ частей,—вѣроятно, въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ она была первоначально написана.

[1]) Для удобства ссылокъ и указаній, церкви и вообще строенія на нашей копіи отмѣчены цифрами. Важнымъ пособіемъ для опредѣленія именъ башенъ на городскихъ стѣнахъ представляется планъ стѣнъ Пскова 1694 г. (изданный въ атласѣ II-го тома „Записокъ отдѣленія Славянской Археологіи“ подъ № 35).

Вотъ текстъ надписей, какъ ихъ списалъ г. Горновъ:

I (*Верхняя*). «1784 года сентября 6 дня. Возобновленъ сей образъ Срѣтенія Пречистыя Владычицы нашея Богородицы и Присно Дѣвы Маріи, при державѣ благочестивѣйшія и самодержавнѣйшія великія государыни нашея императрицы Екатерины Алексѣевны и при наслѣдникѣ ея благовѣрномъ государѣ цесаревичѣ и великомъ князѣ Павлѣ Петровичѣ, и при супругѣ его благовѣрной государыни великой княгинѣ Маріи Ѳеодоровнѣ, и при благовѣрныхъ государѣхъ великихъ князѣхъ Александрѣ Павловичѣ и Константинѣ Павловичѣ и при благовѣрной государыни великой княжнѣ Александрѣ Павловнѣ, при Святѣйшаго Правительствующаго Сѵнода членѣ Преосвященномъ Іннокентіи архіепископѣ Псковскомъ и Рижскомъ. А писанъ сей образъ изъ стараго изображенія усердіемъ помѣщицы госпожи инженеръ-маіорши Анны Стефановны Румянцевой, на поклоненіе всѣмъ православнымъ христіаномъ».

II (*Нижняя*). «Лѣта 7089, августа въ 27 день, бысть посѣщеніе Божіе Пречистыя Владычицы Богородицы града Пскова сущимъ въ монастырѣ Покрова Пресвятыя Богородицы, сѣдящу же мужу Дороѳію въ сѣнѣхъ келіи, плачущуся о належащія бѣды сея, и видѣ нужными своима очима, явѣ видѣ какъ, яко столпъ до небеси отъ Печерскія обители чрезъ Великую рѣку отъ лѣвую страну монастыря Мирожскаго во градъ Псковъ и надъ онымъ столпомъ на воздусѣ идущимъ Пречистую Богородицу съ преподобнымъ Антоніемъ и Ѳеодосіемъ и со игуменомъ Корниліемъ Печерскіе обители, и ста на стѣнѣ града и Преподобніи съ нею, и Пречистая Богородица вопроси: гдѣ Мирожскій игуменъ Ниѳонтъ, и въ томъ явѣ ста предъ нею и поклонися до земли и рече: Госпоже Владычице Творца, въ моемъ монастыре сего лѣта не бѣ литургіи; Она же глагола: Сыну моему и Богу тако изволившу. По семъ возъзва: Господнѣ есть избраніи Божіи иже монастыря въ церкви почіеваху, таже въскорѣ предъсташа благовѣрный князь Владимеръ, и Всеволодъ, и Домантъ, Никула блаженный, и Пречистая Богородица зря на градъ къ торгу и со гнѣвомъ вопіетъ, сія рече: О зліи человѣцы града сего, прогнѣвали есте Сына моего Господа Бога, и мене непознали, и втомъ часѣ рече Пресвятая: старче, иди къ боголюбивымъ воеводамъ, и къ Печерскому игумену, и въ соборъ Святыя Троицы, и возвести имъ, чтобы молились прилежно Сыну и Богу, безпрестанно за градъ, и принесли бы мой образъ Печерскій старый, и херугвъ, на стену града, гдѣ и азъ стою, да поставили бы на томъ мѣстѣ пушку, а другую внизу и били бы по королевскимъ шатрамъ, бяше бо королевскіе шатры за горамъ (*городомъ?*) низски, и указаваше на нихъ Пречистою своею рукою, и людіе бы плакалися о грѣсѣхъ своихъ молящь Милостиваго Бога, буду же и я молитися Сыну своему и Богу, за ваше согрѣшеніе».

Вторая надпись не заключаетъ особенной важности: это довольно близкій варіантъ подобныхъ же надписей, находящихся на нѣсколькихъ Псковскихъ образахъ, и въ томъ числѣ на чудотворной иконѣ,

сохраняемой въ Покровской отъ пролома церкви, текстъ которой напечатанъ г. Князевымъ (*Указатель достопамятностей города Пскова, Москва 1858*, стр. 13—16). Но за то тѣмъ замѣчательнѣе первая надпись, изъ которой мы узнаемъ время *поновленія* этой иконы, и которая даетъ отчасти возможность заключать о времени первоначальнаго написанія ея. Поновленіе послѣдовало въ 1784 году; можно смѣло предположить, что нужно было по крайней мѣрѣ 100 лѣтъ на то, чтобы образъ успѣлъ испортиться и обветшать на столько, что потребовалъ исправленія. Такимъ образомъ, написаніе образа можетъ быть отнесено къ концу, и даже къ срединѣ XVII вѣка. Самая живопись (исключая человѣческихъ фигуръ) не заключаетъ ничего противорѣчащаго этому предположенію. Но еслибъ несомнѣнные факты и заставили впослѣдствіи отнести образъ ко времени болѣе позднему, все-таки вышло бы, что мы имѣемъ здѣсь копію со стараго оригинала, сохранившаго драгоцѣннѣйшія подробности несуществующей уже почти древней Псковской архитектуры, а равно и топографіи древняго Пскова.

Что касается до наименованія настоящаго образа образомъ *Срѣтенія Богоматери*, то его можно, хотя предположительно, объяснить тѣмъ, что съ этимъ образомъ духовенство и граждане Пскова выходили ежегодно *на встрѣчу* крестному ходу, совершаемому изстари изъ Печерскаго монастыря въ Псковъ, съ чудотворнымъ образомъ Богоматери.

Въ заключеніе скажемъ, что уменьшонное и отчасти измѣненное, но съ совершенно почти уничтожившимися красками повтореніе нашего плана находится на образѣ (имѣющемъ около 3 аршинъ ширины), помѣщенномъ надъ главными воротами Печерскаго монастыря, находящагося въ 56 верстахъ отъ Пскова. Этотъ послѣдній планъ такъ плохо написанъ, что нечего почти сожалѣть о жалкомъ состояніи, въ которомъ онъ нынѣ находится.

(„*Сборникъ чертежей Москвы, ея окрестностей и гор. Пскова, XVII ст.*“. *Прилож. ко II т. Записокъ Славяно-Русс. Отд. Археол. Общ., Спб. 1861, с. 11—20*).

Изображеніе преподобнаго Ильи Муромца, чудотворца печерскаго, на гравюрѣ XVII-го вѣка.

Въ числѣ рѣдкостей отличной коллекціи старопечатныхъ книгъ И. П. Каратаева, поступившей въ 1861-мъ году въ Императорскую Публичную Библіотеку, находится изданіе, котораго едва-ли не одинъ только экземпляръ уцѣлѣлъ до нашего времени. Это небольшая тетрадь въ 4-ю д. л., безъ всякаго заглавія, состоявшая первоначально (какъ видно изъ печатной нумераціи) изъ 40, а теперь,—послѣ утраты листка 11-го, съ гравюрами на страницахъ 21-й и 22-й,—изъ 38 гравюръ, рѣзанныхъ на деревѣ и отпечатанныхъ на 19 полулисткахъ. Большая часть гравюръ, здѣсь находящихся, не новость для любителей русской старины: изъ числа ихъ 31 перепечатаны изъ извѣстнаго Кіевскаго Патерика [1]), остальныя 7 не встрѣчаются ни въ одномъ изъ трехъ изданій Патерика: 1661, 1678 и 1702 г., и вѣроятно почти всѣ заимствованы изъ другихъ кіевскихъ книгъ.

Изданіе наше любопытно уже и какъ собраніе отдѣльныхъ оттисковъ гравюръ изъ старинной иллюстрированной книги, такъ какъ до сихъ поръ неизвѣстно другой подобной перепечатки гравюръ, взятыхъ изъ котораго-нибудь старо-печатнаго нашего изданія; но оно еще тѣмъ драгоцѣннѣе, что въ числѣ остальныхъ 7 гравюръ, имѣющихъ каждая свое особенное значеніе, встрѣчается единственное до сихъ поръ извѣстное изображеніе Ильи Муромца [2]).

Изображеніе это помѣщено на страницѣ 33-й (҃лг). Преподобный Илія представленъ посреди картины, въ старческомъ возрастѣ, во весь ростъ, съ воздѣтыми къ небу руками; онъ едва прикрытъ широкимъ плащомъ, накинутымъ на плечи. Волоса на

[1]) Именно слѣдующія: преп. Стефанъ печерскій, преп. Никонъ печерскій, преп. Варлаамъ печерскій, св. Ефремъ переяславскій, преп. Исаія клопскій, преп. Даміанъ, преп. Еремія прозорливый, преп. Матѳей прозорливый, преп. Исакій печерскій, св. Никита новгородскій, преп. Лаврентій затворникъ, преп. Алимпій иконописецъ, преп. Агапитъ безмездникъ, св. Григорій печерскій, преп. Моисей Угринъ, многотерпѣливый Іоаннъ, преп. Марко печерникъ, преп. Ѳеодоръ и Василій, преп. Пименъ печерскій, преп. Кукша и Пименъ, преп. Аѳанасій затворникъ, преп. Никола святоша, преп. Еразмъ, видѣніе преп. Ареѳы, преп. Титъ, преп. Нифонтъ новгородскій, преп. Несторъ, преп. Поликарпъ, пещеры кіевскія, чудо изрядно въ церкви, видъ лавры кіевской.

[2]) Означенныя семь гравюръ слѣдующія: соборъ преп. отецъ нашихъ Антонія и Ѳеодосія печерскихъ (стран. 1); Илья Муромецъ (стр. 33); мученики прежде крещенія Владымерова иже не хотѣша жрети идоламъ подсѣкше погане сѣни и побиша ихъ (стр. 34); великій князь Михаилъ черниговскій мученикъ христовъ и Ѳеодоръ воевода его вкупѣ мученіе пріять (стр. 35); Влахерни Богородица муляромъ злата даде (стр. 36); преп. Антоній и Ѳеодосій (стр. 37); пріидоша писци съ Цариграда (38).

головѣ у него довольно короткіе, борода длинная, спускающаяся остріемъ до половины груди; ноги и руки, а также и все тѣло представлены изнуренными — общій пріемъ нашего иконописанія. Вокругъ головы — преподобническій вѣнецъ, и по сторонамъ его надпись: прⷣб: Ілиꙗ-мꙋромскій. іже вселисѧ впещерꙋ прⷣ антоніѧ вкієвѣ. ідеже до нн҃ѣ нетлѣнеи пребываєт.

Позади Иліи видны, по правую его руку—песчаные холмы съ хвойными деревьями, по лѣвую — такіе же холмы съ пещерами, входъ въ которыя имѣетъ видъ неправильнаго, необдѣланнаго отверстія; между холмами видна церковь византійской архитектуры, въ тѣни деревьевъ.

Нельзя сомнѣваться въ томъ, что здѣсь представленъ христіанскимъ подвижникомъ тотъ самый Илія, котораго богатырскіе подвиги описываются въ многочисленныхъ былинахъ и сказкахъ, изстари знаменитыхъ во всѣхъ краяхъ Россіи. Въ примѣчаніяхъ къ своимъ «*Русскимъ народнымъ сказкамъ*» Сахаровъ говорилъ, правда: „Мы не думаемъ, чтобы „сказка объ Ильѣ Муромцѣ имѣла какое - нибудь „сходство съ св. Ильею Муромцемъ, извѣстнымъ „своею святостью жизни и нетлѣніемъ мощей — „память св. Иліи совершается Декабря 19 дня, Ист. „Росс. Іерар. Часть I, стр. 313. Можетъ быть, дру„гіе захотятъ отыскивать сравненія—то увѣримъ ихъ, „что нашъ народъ никогда не касался святыни". Но эти слова писаны цѣлыхъ 20 лѣтъ тому назадъ; съ тѣхъ поръ болѣе полное изученіе русской народности измѣнило во многомъ прежнія понятія. Изданные въ послѣднее время памятники народной поэзіи, собранные изъ устъ самого народа, именно доказываютъ, что нашъ народъ никогда не находилъ ничего неприличнаго въ томъ, чтобъ закончить описаніе геройскихъ подвиговъ одного изъ своихъ богатырей-язычниковъ картиною его обращенія въ христіанство и его отшельнической жизни. По одной пѣсни, записанной въ Онегѣ, послѣдній подвигъ Ильи Муромца описанъ такъ:

Ѣдётъ старой-отъ путемъ дорогою,
Да лёжитъ камень ужасные,
Да на камени-то подпись ужь новая:
— Подъ симъ-то ли подъ каменемъ
— Есь великъ матёръ кованой сондукъ,
— Въ сондуки-то сумма несцётная.
Отворацивалъ старой валюць камень,
Вызнималъ тутъ старой великъ сондукъ,
А въ сондуки-то подпись, вишь, новая:
— Кому эвтотъ животъ да достанитсе,
— Тому состроить церква Индѣйская,
— Да состроить тому церква Пештерская.
Тутъ состроилъ старъ церкву Индѣйскую;
Да какъ нацялъ строить церкву Пештерскую,
Тутова старъ и екаменѣлъ.
(Пѣсни, собр. Кирѣевскимъ, I. 89).

Надо замѣтить, что Илья Муромецъ представляетъ не единственный примѣръ обращенія древняго нашего богатыря-язычника въ христіанскіе иноки: въ былинѣ о Данилѣ Игнатьевичѣ мы встрѣчаемъ тотъже самый фактъ. Въ этой былинѣ богатырь говоритъ князю Владиміру:

— Топерь отъ роду мнѣ стало девяносто лѣтъ:
— Ты спусти-тко, спусти, Владиміръ, въ монастырь пречесные,
— Да во тѣ-ли спусти во кельи низкія,
— Да спасти мвѣ-ка, спасти да душа грѣшная.
. . . .
— А и будетъ тѣ ограда бѣлокаменной,
— Да и будетъ тѣ защита всему Кіеву:
— Есть видь у меня да сынъ Михайлушко.
И тогда спустилъ его Владиміръ въ монастырь пречестные,
Да въ тыи-то спустилъ во кельи низкія.
(Пѣсни, собр. Кирѣевскимъ, III. 43).

По всей вѣроятности, древняя наша литература представитъ еще нѣсколько другихъ примѣровъ тогоже, когда будетъ собрано и издано бо̀льшее число ея памятниковъ [1]).

Авторъ настоящаго изображенія — инокъ *Илія*, котораго многочисленныя гравюры на деревѣ наполняютъ большую часть кіевскихъ изданій середины XVII в. Имя его помѣщено въ нижнемъ лѣвомъ углу картины, притомъ же работы его—довольно грубыя по техникѣ и ничѣмъ не примѣчательныя по концепціи — столько извѣстны, что не мудрено было-бы узнать его руку въ нашей гравюрѣ, хотябы имя его и не было выставлено. По всей вѣроятности, онъ нарисовалъ и выгравировалъ картинку по особенному усердію къ святому, котораго имя носилъ и котораго св. мощи почивали въ томъ-же монастырѣ, гдѣ находился самъ художникъ; вѣроятно также, что оттиски этой гравюры на отдѣльныхъ листкахъ были раздаваемы или продаваемы въ Кіевской лаврѣ богомольцамъ, туда стекавшимся со всѣхъ краевъ Россіи, подобно тому, какъ тамъ продавались и раздавались изображенія и другихъ святыхъ, которыхъ св. мощи находятся въ пещерахъ Кіевскихъ [2]). Въ настоящее время подлинной доски съ гравюрой Иліи въ архивѣ кіево-печерской лавры не сохранилось, въ числѣ старинныхъ гравированныхъ досокъ, тамъ до сихъ поръ уцѣлѣвшихъ.

Когда сдѣланъ оттискъ, принадлежащій нынче Публичной Библіотекѣ, рѣшить положительно нельзя, потому-что на всѣхъ 19 листахъ тетрадки обѣ стороны каждаго листа такъ наполнены гравированными изображеніями, что невозможно рзличить знаковъ въ бумагѣ. Но можно, кажется, съ достовѣрностью предполагать, что оттиски эти сдѣланы еще въ XVII в., при самомъ гравёрѣ Иліи, такъ какъ изъ 38 гра-

[1]) Какъ на любопытную подробность можно указать здѣсь также на текстъ „*Кіевскаго полнаго мѣсяцеслова*", подъ 19 Декабремъ: „Препод. отца нашего Иліи Муромца, чудотворца Печерскаго, въ XII вѣкѣ бывшаго".

[2]) См. мой разборъ сочиненія г. Ровинскаго: „*Обозрѣніе русскаго гравированія на металлѣ и на деревѣ съ 1564 г. по 1725 г.*", представленнаго въ Акад. Наукъ въ 1858 г. на соисканіе Уваровской преміи.

вюръ только 3 не его работы [1]). Года на гравюрѣ Иліи не обозначено, но такъ какъ остальныя гравюры этой тетради относятся, по существующимъ на нихъ надписямъ, къ годамъ 1655—1658, то и „Преп. Илія Муромскій“ безъ сомнѣнія гравированъ въ этотъ-же періодъ времени. Въ заключеніе остается сказать, что приложенный при настоящей статьѣ [2]) снимокъ съ изображенія Иліи Муромца выполненъ съ такою строгою и тщательною вѣрностью, что можетъ удовлетворить самаго взыскательнаго любителя и знатока древности.

(*„Извѣстія Имп. Археол. Общ.“ 1861, т. III, вып. 2, с. 122—126*).

„Баба-Яга“ и „Мыши кота погребаютъ“.

Оригиналы лубочныхъ картинокъ: „Баба-Яга, ѣдущая, верхомъ на свиньѣ, драться съ крокодиломъ“ и „Мыши кота погребаютъ“, представленныхъ на двухъ рисункахъ при настоящей статьѣ, принадлежатъ Императорской Публичной Библіотекѣ. Они поступили туда съ остальнымъ Погодинскимъ собраніемъ книгъ и гравюръ и, сколько извѣстно, это экземпляры *единственные*, не существующіе ни въ какой другой коллекціи. По этой причинѣ они и издаются нами. До сихъ поръ нѣтъ въ нашей литературѣ изслѣдованія о миѳологическомъ содержаніи первой картинки и объ историческомъ—второй, но можно надѣяться, что общедоступность издаваемыхъ теперь копій побудитъ нашихъ ученыхъ заняться этимъ любопытнымъ предметомъ [3]).

Картинка „Мыши кота погребаютъ“ скопирована у насъ въ точную величину оригинала, а „Баба-Яга“ въ $^2/_3$ настоящей величины, обѣ съ такою вѣрностью въ общемъ и въ самомалѣйшихъ подробностяхъ, что каждый изслѣдователь можетъ положиться на эти копіи [4]) столько же, какъ бы у него были передъ глазами подлинные оригиналы, рѣзанные на деревѣ.

Я имѣлъ уже случай сообщить печатно (*Разборъ сочиненія Д. Ровинскаго: „Обозрѣніе русскаго гравированія на металлѣ и на деревѣ до 1725 г.“*, въ Отчетѣ о второмъ присужденіи наградъ гр. Уварова, 1858 г.) соображенія мои о времени происхожденія обѣихъ нашихъ гравюръ, а потому считаю излишнимъ повторять здѣсь эти соображенія. Скажу только, что на основаніи всѣхъ внѣшнихъ и внутреннихъ признаковъ (каковы: знаки въ бумагѣ, стиль сочиненія, рисунокъ, способъ гравированія, особливо въ сравненіи съ Лицев. Книгою Бытія 1695—97 г., гравированною *Коренемъ* и хранящеюся въ Императорской Публичной Библіотекѣ), я отношу сочиненіе и гравированіе этихъ двухъ лубочныхъ картинокъ къ концу XVII-го или началу XVIII столѣтія, а напечатаніе ихъ—ко второй половинѣ XVIII-го вѣка [1]).

(*Тамъ же, вып. 5, с. 422—423*).

Каменный крестъ Новгородскаго Софійскаго собора.

Изъ всѣхъ искусствъ, скульптура, какъ извѣстно, всего менѣе соотвѣтствовала вкусамъ и потребностямъ Византійцевъ, а потомъ, по наслѣдству отъ нихъ,—и Русскихъ. Между тѣмъ какъ произведенія живописи и въ новой Греціи, и въ древней Руси безчисленны, между тѣмъ какъ живопись покрыла безчисленными изображеніями стѣны храмовъ и домовъ, а орнаменты ея сдѣлались необходимою принадлежностью чуть не каждаго предмета общественной и частной жизни, скульптура умерла и исчезла уже въ

[1]) А именно: стр. 19, преп. Ѳеодоръ и Василій и стр. 26, преп. Кукша и Пименъ — обѣ гравюры рѣзаны извѣстнымъ *Прокопіемъ* (котораго чрезвычайно рѣдкій *Апокалипсисъ* находится теперь и въ Публ. Библіотекѣ), и стр. 28, Титъ—гравера *К. П.*

[2]) Въ копіи, сдѣланной И. И. Горностаевымъ. *Ред.*

[3]) Можно найти нѣсколько указаній на *Бабу-Ягу* и *Мыши кота погребаютъ* у Макарова (Вѣстн. Европы, 1821, ч. 9; Телегр. 1830, ч. 22; Телеск. 1833, ч. 21) и у Снегирева (Лубочн. карт. Русск. нар., 1861, с. 86—87 и 122—132), но они очень неудовлетворительны и не могутъ еще почитаться изслѣдованіями. *Прим. автора.* Лишь черезъ 20 лѣтъ послѣ написанія этой статьи появилось капитальное изслѣдованіе Д. А. Ровинскаго „Русскія народныя картинки“, гдѣ не мало мѣста отведено и этимъ двумъ гравюрамъ. *Ред.*

[4]) Сдѣланныя И. И. Горностаевымъ. *Ред.*

[1]) Мнѣніе тѣхъ, которые видятъ въ картинкѣ *Мыши кота погребаютъ* каррикатуру раскольниковъ на Петра I особенно подтверждается, по моему, двумя подробностями нашей картины: *„мышка тянетъ табачишка“* (мышь съ голландской трубочкой во рту) и *„мышь едитъ на колесахъ“* (мышь въ двухъ-колесной одноколкѣ). Извѣстно, что куреніе табака было строго преслѣдуемо до Петра, а одноколки на двухъ колесахъ — впослѣдствіи любимыя Петромъ I-мъ—запрещены указомъ царя Ѳеодора Алексѣевича, 28 декабря 1681 г.

первые вѣка, и лишь немногіе образчики ея являются въ Греціи и Россіи рѣдкими исключеніями, на протяженіи долгихъ столѣтій. Къ числу такихъ рѣдкостей принадлежитъ и крестъ, вложенный въ западную стѣну Новгородскаго Софійскаго собора, между Корсунскими вратами и придѣльною церковью исповѣдниковъ: Гурія, Самона и Авива, на высотѣ человѣческаго роста. Онъ никогда еще не былъ до сихъ поръ изданъ, и потому мы сочли, что читатели будутъ благодарны за его обнародованіе. Точный рисунокъ, сдѣланный нашимъ сочленомъ, академикомъ И. И. Горностаевымъ съ натуры, прилагается при настоящемй статьѣ.

Судя по остаткамъ древностей въ Новгородѣ, можно заключать, что въ послѣднія столѣтія древнерусской жизни, именно въ XVI-мъ и XVII-мъ, въ Новгородѣ было распространено обыкновеніе вкладывать въ наружныя стѣны церквей небольшіе каменные кресты особеннаго вида. Такихъ крестовъ можно видѣть въ Новгородѣ и до сихъ поръ множество. Почти всегда они представляются какъ бы вставленными въ круглую или овальную рамку, форма которой условливаетъ закругленныя линіи концовъ этихъ крестовъ. Но, тотъ новгородскій крестъ, который представленъ у насъ, мало имѣетъ общаго съ этими крестами: они принадлежитъ лишь къ числу орнаментовъ архитектурныхъ, на нихъ обыкновенно нѣтъ никакихъ изображеній; нашъ же крестъ имѣетъ самостоятельное скульптурное значеніе, и сходство между первыми и послѣднимъ ограничивается развѣ только общими внѣшними очертаніями, свойственными всѣмъ новгородскимъ крестамъ: очертаніями, дающими концамъ креста форму сѣкиръ. При томъ же, нашъ крестъ имѣетъ 2 арш. $6^1/_2$ вершк. вышины и и 1 арш. $12^1/_2$ вершк. ширины—такихъ значительныхъ размѣровъ нѣтъ ни у одного другого креста въ Новгородѣ.

Два автора описывали этотъ крестъ, а именно: протоіерей Петръ Соловьевъ въ своемъ „*Описаніи Новгор. Софійскаго собора*" (стр. 6 — 7), и архимандритъ Макарій въ своемъ „*Археолог. описаніи церковн. древн. въ Новгородѣ*" (Т. I, стр. 52—53), но оба очень неудовлетворительно и невѣрно. У послѣдняго даже не всѣ сюжеты барельефовъ поименованы; у перваго, правда, всѣ сюжеты названы, но въ какомъ-то произвольномъ порядкѣ, затемняющемъ намѣреніе художника. Между тѣмъ, порядокъ этотъ и намѣреніе это очень не трудно замѣтить: въ верхнемъ концѣ представлено *Благовѣщеніе;* въ среднемъ лѣвомъ (отъ зрителя) концѣ—*Рождество*; въ срединномъ четырехъугольникѣ—*Распятіе;* въ правомъ среднемъ концѣ—*Воскресеніе;* въ нижнемъ — *Вознесеніе*. Такимъ образомъ, здѣсь изображены въ послѣдовательномъ порядкѣ отъ верху къ низу пять главныхъ моментовъ изъ жизни Спасителя. Приведенные выше авторы не только не схватили намѣренія художника, дѣлавшаго крестъ, но еще невѣрно истолковали нѣкоторые барельефы: такъ напр. оба они говорятъ, что въ правомъ концѣ представлено „*Сошествіе во адъ*", вѣроятно позабывъ, что вездѣ, гдѣ встрѣчается это изображеніе, исполненное византійскими художниками, отъ самыхъ древнихъ и до новѣйшихъ временъ, тамъ обыкновенно сверху стоитъ надпись «ἀνάστασις» (Воскресеніе), почему мы и обязаны полагать, что какъ въ византійскомъ, такъ и русскомъ художествѣ было принято представлять *Воскресеніе* посредствомъ изображенія Сошествія Іисуса Христа во адъ. Архимандритъ Макарій говоритъ, что въ нижнемъ барельефѣ представлено «Сѣденіе Іисуса Христа на небесахъ и Божія Матерь Мирожская, въ ростъ съ распростертыми дланями». На такое предположеніе онъ не имѣлъ никакого права уже и потому, что Богоматерь Мирожская изображается съ Младенцемъ при персяхъ, въ кругѣ, чего на нашемъ барельефѣ вовсе не замѣтно; но, кромѣ того, уже общій порядокъ сюжетовъ могъ бы указать ему на то, что здѣсь изображенъ вовсе не такой неопредѣленный и необъяснимый сюжетъ, какъ „*Сѣденіе на небесахъ, съ Богоматерью внизу*", но ясно обозначенный и строго послѣдовательный, необходимый здѣсь сюжетъ — *Вознесеніе*, какъ завершеніе предыдущихъ четырехъ моментовъ на барельефахъ. Протоіерей Соловьевъ гораздо болѣе приблизился къ истинѣ, сказавъ, что «подъ Распятіемъ (срединнаго барельефа) изображено Вознесеніе Іисуса Христа на небо, въ кругѣ, который поддерживаютъ два Ангела; ниже Вознесенія, Божія Матерь съ Апостолами Петромъ и Павломъ, подъ древами». Но протоіерей Соловьевъ видитъ, такимъ образомъ, *два* сюжета тамъ, гдѣ ихъ всего одинъ: что апостолы Петръ и Павелъ принадлежатъ къ одной сценѣ съ верхнимъ кругомъ, ясно уже и изъ того, что оба они поднимаютъ головы и руки вверхъ, по направленію къ этому кругу.

На крестѣ нашемъ вырѣзано нѣсколько надписей. Однѣ изъ нихъ почти невозможно разобрать теперь, столько же отъ дѣйствія времени, сколько и отъ грубости письма. Протоіерей Соловьевъ, имѣвшій случай, вѣроятно, много уже лѣтъ тому назадъ читать эти надписи, успѣлъ разобрать на верхней перекладинѣ креста: „*Крестъ твой, Христе, аще и древо видимо есть, но твоею силою дѣйствуетъ*", а между архангеломъ и Дѣвою Маріею: „*пребудеши по Рожествѣ дѣва и по смерти жива*". Не берусь судить о достовѣрности этихъ текстовъ, потому что не въ состояніи былъ разобрать буквъ, ихъ составляющихъ, но могу положительно удостовѣрить, что какъ у прот. Соловьева, такъ и у архим. Макарія очень невѣрно представлена большая надпись, идущая по каймѣ вокругъ креста, начиная съ лѣвой стороны, наравнѣ съ подножіемъ Распятія, и кончаясь надъ крыльями ангела, въ правомъ верхнемъ углу у барельефа Воскресенія. Въ обоихъ сочиненіяхъ, эта надпись передана такъ: «Въ лѣто 68 (*у арх. Макарія здѣсь прибавлено:* «далѣе буквы десятичная и единичная отшиблены при расколотіи») писанъ бысть крестъ сій въ Новѣгородѣ благословеніемъ и повелѣніемъ боголюбиваго преосвященнаго архіепископа Алексія и поставленъ на поклоненіе правовѣрнымъ людемъ, а владыцѣ архіепископу Алексію дай Богъ многаа лѣта и здравіе и спасеніе и дѣтемъ его и всему міру». Но, по тщательномъ раз-

смотрѣніи этой надписи чл.-корреспондентами Археол. Общ., И. К. Купріяновымъ и академикомъ И. И. Горностаевымъ, а также и мною (каждымъ изъ насъ отдѣльно), мы нашли, что въ дѣйствительности она нѣсколько иная: *во-первыхъ*, невозможно найти теперь и слѣдовъ цифръ 68.. (҂ѕѿ..); если онѣ когда нибудь и были, то развѣ что очень давно, а никакъ не на нашемъ вѣку; *во-вторыхъ*, слово «благословеніемъ» ныньче не существуетъ послѣ словъ «въ Новѣгородѣ»: камень въ этомъ мѣстѣ такъ истерся, что ничего различить нельзя, а потому трудно понять, ка̀къ прот. Соловьевъ и архим. Макарій (часто списывающій съ его сочиненія) успѣли прочесть тутъ что̂ нибудь; *въ-третьихъ*, во многихъ словахъ орѳографія другая. Вотъ надпись, ка̀къ мы ее списали съ подлинника: «... іоанъ бы крт҃ъ сеи вновѣгородѣ ....повелінієм̾ъ б҃олюбіваго пресщ҃ного архєпкопа (а)лєѯиꙗ и поставлєнъ на поклонєніє равовѣрнымъ ..дє.. владыцѣ арх҃..кп.. Ѡлєѯію да бг҃ъ многа лѣ҄т и здравиє и сп҃ниє и дѣтемъ єго всему міру».

Судя по надписи, этотъ крестъ относится къ XIV вѣку: архіепископъ Алексѣй находился въ этомъ санѣ отъ 1360 до 1388 г. Что̀ касается до скульптуры, то, къ сожалѣнію, о ней сказать можно мало: крупное зерно камня и истертость барельефовъ не дозволяютъ судить о подробностяхъ работы; впрочемъ, нельзя сомнѣваться въ томъ, что она была довольно грубая. Групировка и расположеніе очень хороши (особливо въ *Благовѣщеніи* и *Вознесеніи*), и указываютъ на прекрасные иконописные образцы; но русское исполненіе далеко ниже византійскаго сочиненія. Формы тѣла—почти вездѣ довольно короткія, головы—большія, складки одеждъ мало обозначены. Всѣ барельефы раскрашены разными красками, вѣроятно, въ новѣйшее время: у представленныхъ здѣсь лицъ хитоны вездѣ синіе, кромѣ Іоанна у креста, котораго хитонъ — зеленовато-желтаго цвѣта; мантіи—красныя; крестъ Распятія—свѣтло-коричневый; всѣ сіянія около головъ и крылья ангеловъ — желтыя; фонъ—желтовато-зеленоватый.

(*Тамъ же, с. 423—427*).

Арабскія цифры на кіевской гравюрѣ 1627 года.

Въ своей превосходной „Исторической христоматіи церковно-славянскаго и древне-русскаго языковъ", изданной въ 1861-мъ году, сочленъ нашъ, профессоръ Ѳ. И. Буслаевъ, говоритъ, въ примѣчаніи къ отрывку изъ рукописи XVII в. подъ названіемъ „*Арифмосъ, еже есть счетъ*": „Арабскія цифры уже въ первой половинѣ XVII в. встрѣчаются въ старопечатныхъ книгахъ, изданныхъ въ южно-русскихъ типографіяхъ, и преимущественно на гравюрахъ. Но и въ Москвѣ довольно уже рано стали употреблять эти цифры въ печати; такъ напр. въ переводѣ нѣкоторыхъ отцовъ церкви, *Епиф. Славинецкаго*, въ московскомъ изданіи 1665 г., на гравюрѣ, изображающей Василія Великаго, означенъ арабскими цифрами 1664 годъ" [1]).

Въ подтвержденіе этимъ словамъ, при настоящей статьѣ нашей, представляется вѣрный снимокъ [2]) съ кіевской гравюры, которой экземпляръ (едва-ли не единственный уцѣлѣвшій) сохраняется въ Императорской Публичной Библіотекѣ, и перешелъ въ нее изъ собранія старопечатныхъ книгъ И. П. Каратаева. Эта, рѣзанная на деревѣ, гравюра изображаетъ преподобно-мученицу Акνлину и внизу ея, по обѣимъ сторонамъ хламиды святой, на вышинѣ колѣнъ, вырѣзанъ на черномъ фонѣ годъ „1627", повторенный славянскими цифрами (ахкз) и въ подписи подъ гравюрой.

Сколько мнѣ извѣстно, это самый ранній примѣръ употребленія у насъ, въ печатномъ изданіи, арабскихъ цифръ. Безъ сомнѣнія, цифры эти появились въ нашихъ южныхъ краяхъ, вслѣдствіе польскаго вліянія.

Что̀-же касается до употребленія арабскихъ цифръ въ Москвѣ, то, по замѣчанію, сообщенному мнѣ академикомъ А. А. Куникомъ, онѣ всего ранѣе встрѣчаются на серебряныхъ талерахъ, къ коимъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ приложено русское клеймо съ 1655 годомъ.

Но, кромѣ своихъ арабскихъ цифръ, гравюра съ изображеніемъ св. Акνлины любопытна и въ нѣкоторыхъ другихъ отношеніяхъ.

Внизу, подъ гравюрою, была подпись, заключавшаяся въ трехъ строкахъ; но такъ какъ здѣсь, на нашемъ экземплярѣ, бумага вырвана, то прочитать можно лишь нѣсколько словъ. А именно:
„Преподоб. . . . . вица Акνліна Ѳеодоровна
. елевна П. . . . . Обители дѣвичей Печерс. . . .
I всег вѣку. . . . . лѣта Гн҃я ахкз. кν. . . "

Изъ этихъ словъ, несмотря на ихъ отрывочность, мы, кажется, можемъ заключить, что настоящая гравюра была вырѣзана въ 1627 году, по заказу какой-той Акνлины Ѳеодоровны, монахини Кіевопечерскаго дѣвичьяго монастыря, въ честь соимянной ей св. мученицы Акνлины. Такимъ образомъ, мы имѣемъ здѣсь единственный, до сихъ поръ извѣстный у насъ примѣръ *ex-voto*, выполненнаго посредствомъ гравюры. Само собою разумѣется, что оттиски были дѣлаемы на особыхъ листкахъ, а, какъ извѣстно всѣмъ

[1]) Стр. 1449—1450. Вслѣдствіе опечатки, въ „Христоматіи" *арабскія* цифры названы *римскими*.

[2]) Исполненный И. И. Горностаевымъ. *Ред.*

занимающимся исторіей древней русской гравюры, раньше начала XVII в. мы такихъ не встрѣчаемъ, да и въ это время они принадлежатъ къ числу величайшихъ рѣдкостей [1]).

Замѣтимъ, что костюмъ св. Акулины на нашей гравюрѣ нѣсколько разнится отъ того, который присвоенъ ей въ *подлинникахъ*. Здѣсь онъ описанъ такъ: „Св. мученица Акулина, подобіемъ млада, дѣва юна (*эта святая приняла мученіе будучи 12 лѣтъ отъ роду*), власы русы распущены по плечамъ, риза багряная, исподняя лазоревая, въ рукѣ платочекъ". На нашей же гравюрѣ она представлена во всегдашнемъ одѣяніи мученицъ, съ покрытой головой, крестомъ въ правой рукѣ и развернутымъ свиткомъ въ лѣвой, на которомъ написанъ кондакъ ея празднику. Слова этого кондака выписаны и надъ головою мученицы. На оборотѣ листа напечатана статья „о дѣвствѣ и чистотѣ"—изъ Пролога.

Въ заключеніе скажемъ, что наша гравюра рѣзана граверомъ съ монограммою *Л М* [1]), однимъ изъ лучшихъ кіевскихъ граверовъ первой половины XVII-го вѣка. Ни имени, ни монограммы его на гравюрѣ не стоитъ, но работу его легко узнать, какъ по сравненію съ другими его произведеніями, такъ и по лунѣ и звѣздѣ, которыя онъ помѣстилъ (подъ годомъ 1627) на этой гравюрѣ, какъ и на нѣкоторыхъ другихъ.

(*Тамъ же, вып. 6, с. 504—506*).

[1]) См. мой „*Разборъ сочин. г. Ровинскаго о русской гравюрѣ, представленнаго на соисканіе Уваровской преміи 1858 г.*", стр. 60. Прим. автора.

[1]) Означающей, быть можетъ, Леонтія Монаха или Леонтія Земку. *Прим. ред*

Арапъ Петра I-го и калмыкъ Екатерины II-й.

Императорская Публичная Библіотека пріобрѣла какъ-то два портрета, которые въ настоящее время сдѣлались такою рѣдкостью, что врядъ ли еще можно достать другіе ихъ экземпляры. Но они кажутся намъ любопытны не потому только, что чрезвычайно рѣдки: мы полагаемъ, что будетъ кстати сказать о нихъ нѣсколько словъ, какъ о портретахъ двухъ человѣкъ, странною игрою случая занесенныхъ, въ въ прошломъ вѣкѣ, съ Востока въ Россію, и участь которыхъ сложилась, послѣ того, совершенно неожиданнымъ, необыкновеннымъ образомъ.

Одинъ изъ нихъ—арапъ Ибрагимъ, предокъ Пушкина, любимецъ Петра Великаго, другой—Ѳедоръ Калмыкъ, прекрасный живописецъ и отличный граверъ временъ Екатерины II.

Біографію предка своего разсказываетъ намъ самъ Пушкинъ, въ „Запискахъ" своихъ; матеріаломъ къ тому служила ему рукописная біографія на нѣмецкомъ языкѣ, до сихъ поръ уцѣлѣвшая въ семействѣ Пушкиныхъ. „Дѣдъ матери моей (говоритъ Пушкинъ) былъ негръ, сынъ владѣтельнаго князька. Русскій посланникъ въ Константинополѣ какъ-то досталъ его изъ сераля, гдѣ содержался онъ аманатомъ, и отослалъ его Петру Первому, вмѣстѣ съ двумя другими арапчатами. Государь крестилъ маленькаго Ибрагима въ Вильнѣ, въ 1707 году, съ польскою королевою, супругою Августа, и далъ ему фамилію Ганнибалъ. Въ крещеніи наименованъ онъ былъ Петромъ; но какъ онъ плакалъ и не хотѣлъ носить новаго имени, то до самой смерти назывался Абрамомъ. Старшій братъ его пріѣзжалъ въ Петербургъ, предлагалъ за него выкупъ, но Петръ оставилъ при себѣ своего крестника. До 1716 года, Ганнибалъ находился неотлучно при особѣ Государя, спалъ въ его токарнѣ, сопровождалъ его во всѣхъ походахъ; потомъ посланъ былъ въ Парижъ, гдѣ нѣсколько времени обучался въ военномъ училищѣ, вступилъ во французскую службу". Въ 1722 году онъ возвратился въ Россію, при Петрѣ II посланъ (уже майоромъ) въ Сибирь, съ порученіемъ измѣрить Китайскую стѣну—это порученіе далъ ему Меньшиковъ, боявшійся вліянія его на молодаго императора. Возвратясь въ Россію, во время тогдашнихъ придворныхъ переворотовъ, онъ около 10 лѣтъ прожилъ близъ Ревеля, въ поминутномъ безпокойствѣ, и успокоился лишь при восшествіи на престолъ императрицы Елисаветы, которая призвала его ко двору и дала ему нѣсколько чиновъ и огромное имѣніе. Онъ вышелъ въ отставку генералъ-аншефомъ, при Петрѣ III, и умеръ въ 1781 году, 93 лѣтъ отъ роду.

На портретѣ, который мы имѣемъ передъ глазами, имени арапа не написано, но всѣ подробности совершенно согласны съ біографическими подробностями, сообщенными Пушкинымъ. Портретъ Ибрагима Ганнибала помѣщенъ на небольшой гравюрѣ, въ листъ, сдѣланной извѣстнымъ граверомъ Петра Великаго, голландцемъ Шхонебекомъ. На ней представленъ Петръ I, во весь ростъ, въ богатомъ шитомъ кафтанѣ, поверхъ котораго, на груди, надѣта кираса; на плечи его наброшена горностаевая мантія. На головѣ у Петра огромный алонжевый парикъ, съ длинными, вьющимися локонами и толстой косой, кончающейся узломъ и спускающейся почти до пояса. Поверхъ парика большая испанская шляпа, съ цѣлымъ лѣсомъ перьевъ. Станъ опоясанъ кушакомъ, съ богатымъ шитьемъ, а въ правой рукѣ Петръ держитъ скипетръ, упирающійся о край стола, покрытаго великолѣпнымъ узорчатымъ ковромъ; тутъ же, на столѣ, на подушкѣ, лежатъ—корона и держава. Изъ-за балюстрады, позади Петра, видно открытое море, на которомъ флотъ бомбардируетъ крѣпость, стоящую на крутой скалѣ.

Если исключить шитье на кафтанѣ, парикъ и шляпу съ перьями—все остальное довольно обыкновенно, все это можно встрѣтить на множествѣ другихъ портретовъ Петра, столько же посредственныхъ и мало похожихъ, какъ этотъ. Геройская поза, морское или сухопутное сраженіе въ фонѣ, малое сходство—на это можно наглядѣться въ нѣсколькихъ сотняхъ и другихъ портретовъ Петра; надпись внизу— *Петръ Первый Императоръ—Присноприбавитель, царь и самодержецъ всероссійскій*—тоже не заключаетъ въ себѣ ничего особеннаго: она повторена слово-въ-слово на множествѣ другихъ гравюръ. Но чего нигдѣ болѣе нѣтъ, чего никогда мы не встрѣчали—это изображенія молодого арапа, стоящаго позади Петра, и какъ бы выглядывающаго изъ-за праваго его плеча. Видна только черная, курчавая его голова, со сверкающими бѣлками глазъ и толстыми губами, и еще—часть его кафтана на груди; все остальное закрываетъ фигура Петра I. Изъ гравюры нашей узнаемъ мы еще одну только подробность—именно то, что ростомъ арапъ Ибрагимъ былъ значительно ниже великаго своего крестнаго отца: онъ едва-едва приходился ему выше плеча.

Мудрено повѣрить совершенному сходству Ибрагима, коль скоро и лицо самого Петра вышло у гравера не совсѣмъ-то удовлетворительно, однакожъ, нельзя сказать, чтобъ царь былъ совсѣмъ непохожъ: многое напоминаетъ портретъ, писанный Кнеллеромъ, въ 1697 году, и находящійся нынѣ въ Гамптонъ-кортѣ, близъ Лондона (съ него сдѣлано множество гравированныхъ копій); значитъ, мы имѣемъ право заключать, что и въ лицѣ Ибрагима Ганнибала художникъ успѣлъ схватить хотя нѣкоторыя черты сходства. Но, во всякомъ случаѣ, много ли, мало ли въ немъ сходства,—это, до сихъ поръ, единственное изображеніе того знаменитаго арапа, отъ котораго произошелъ Пушкинъ и котораго вся Россія знаетъ изъ неконченнаго Пушкинымъ великолѣпнаго романа.

Но почему же это тотъ самый арапъ?—спросятъ читатели. Самъ портретъ представляетъ тому доказательства. Подъ гравюрою подписано: *„По повелѣнію его царскаго величества грыдоровалъ* (т. е. гравировалъ) *Адріанъ Шхонебекъ*“. Этимъ уже опредѣляется крайній годъ, когда могла быть сдѣлана описываемая гравюра: Шхонебекъ умеръ въ 1714 году, значитъ, она не могла явиться на свѣтъ позже 1714 года. Но, должно быть, она сдѣлана гораздо прежде. Въ 1714 году Петру I было уже 42 года, а на портретѣ онъ гораздо моложе. Нельзя приписывать портретъ даже и 1709 году: тотчасъ послѣ Полтавской баталіи, бывшей въ этомъ году, сдѣлано множество гравюръ съ портретомъ Петра (одинъ изъ лучшихъ, того же Шхонебека, на двухъ огромныхъ листахъ, представляетъ его во время самой *Полтавской баталіи*), но вездѣ онъ старше чѣмъ на нашемъ портретѣ. Здѣсь ему на видъ около 35 лѣтъ, а столько именно Петру I было въ 1707 году, т. е. въ то время, когда привезенъ въ Россію и крещенъ (въ Вильнѣ) арапченокъ Ибрагимъ. Что̀ касается послѣдняго, то, по его біографіи у Пушкина, онъ родился около 1688 года, значитъ, въ 1707 году ему было лѣтъ 19: точно такой, приблизительно, возрастъ и можно дать арапу на нашемъ изображеніи. Онъ былъ любимецъ Петра, всегда и вездѣ сопутствовалъ ему—понятно, что именно этого самаго своего любимца, тогдашнюю придворную диковинку, и никакъ не котораго-нибудь другого изъ прочихъ безвѣстныхъ, ничѣмъ не отличавшихся арапчатъ, долженъ былъ представить граверъ Петра I на портретѣ, дѣланномъ около 1707 года *по повелѣнію его царскаго величества*.

Теперь посмотримъ на Ѳедора Калмыка. Въ „Отечественныхъ Запискахъ“ 1823 года (№ 42, октябрь) была напечатана статья: *„Русскій калмыкъ, баденскій придворный живописецъ“*, заключащая въ себѣ свѣдѣнія о Ѳедорѣ Калмыкѣ, полученныя отъ него самого. „Ѳедоръ Ивановичъ, сказано тамъ, о молодости своей помнитъ только то, что во время обѣда подъ деревомъ, напали на нихъ казаки, и что одна женщина, вѣроятно мать его, старалась всячески защищать его и отнять у похитителей. Онъ помнитъ также, что это нападеніе случилось при побѣгѣ ихъ; а сіе послѣднее заставляетъ полагать, что онъ принадлежалъ къ торгоутскому племени, которое, находясь подъ защитою Россіи, въ 1770 году ушло къ китайцамъ. На семъ побѣгѣ, извѣстно, небольшая партія была настигнута яикскими казаками на горѣ и большею частью побита. Покровительство Екатерины II, а потомъ свидѣтельство одного русскаго офицера въ Римѣ, бывшаго при семъ нападеніи, заставляютъ полагать, что Ѳедоръ Ивановичъ былъ сынъ калмыцкаго султана или князя. По пріѣздѣ въ С.-Петербургъ, онъ окрещенъ и названъ Ѳедоромъ Ивановичемъ“. Когда ему было пять или шесть лѣтъ, императрица Екатерина II подарила его баденской наслѣдной принцессѣ (впослѣдствіи матери императрицы Елизаветы Алексѣевны). Молодаго калмычка стали-было учить медицинскимъ наукамъ, предназначали его въ доктора, но у него оказались вдругъ такія художественныя способности, что въ его призваніи къ искусству нечего было сомнѣваться. Его стали учить рисованью, живописи; успѣхи были удивительные, и его отправили въ Римъ. Здѣсь, въ короткое время, онъ сдѣлался знаменитъ, особливо послѣ того, какъ награвировалъ бронзовыя двери, съ барельефами на ветхозавѣтные сюжеты, которые сдѣлалъ Гиберти для „баптистерія“ (крестильни) во Флоренціи, въ XV столѣтіи. Лордъ Эльгинъ взялъ его съ собою въ Грецію, какъ лучшаго, въ цѣломъ Римѣ, рисовальщика, и его рисунки со скульптуръ Парѳенона, Фидія (болѣе 80 листовъ), хранятся теперь, какъ величайшая драгоцѣнность, въ Британскомъ Музеѣ, въ Лондонѣ. Остальную жизнь свою Ѳедоръ Ивановичъ прожилъ въ Карльсруэ и Баденѣ, гдѣ былъ придворнымъ живописцемъ. Онъ умеръ въ 1824 году, оставивъ нѣсколько прекрасныхъ картинъ, много прекрасныхъ рисунковъ, между ними, отличные рисунки музъ, съ древнихъ мраморныхъ статуй Ватиканскаго Музея, рисованныхъ имъ еще въ Римѣ и принадлежащихъ нынѣ Императорской Публичной Библіотекѣ; наконецъ, что̀ гораздо важнѣе между

его произведеніями,—нѣсколько превосходныхъ гравюръ. Всѣхъ лучше—его собственный портретъ, сдѣланный имъ, должно быть, въ Англіи, по возвращеніи изъ Греціи, въ первыхъ годахъ настоящаго столѣтія. Внизу англійская подпись—съ 1815 годомъ; но это не годъ гравированія портрета, а только годъ изданія его въ Лондонѣ, издателемъ Кольнаги. Надпись гласитъ, что это *„портретъ Θедора, раба-калмыка, нынѣшняго баденскаго живописца“* и проч. Портретъ этотъ необыкновенно высоко цѣнится художниками. И немудрено: это одно изъ чудеснѣйшихъ произведеній гравировальнаго искусства. Все въ немъ, правда, и просто, и скромно; ничто не бросается въ глаза: передъ вами только голова и бюстъ калмыка, среднихъ лѣтъ, между 30 и 40, съ мѣховой шапкой на головѣ,—никакого фона, никакой особенной позы, никакого антуража нѣтъ у этой калмыцкой головы. Но какая жизнь, какая правда, какой колоритъ, какая свѣжесть, сила и—больше всего—какой вкусъ въ этомъ портретѣ! Довольно одного взгляда, чтобъ почувствовать, что портретъ дѣлалъ человѣкъ съ глубокимъ художественнымъ даромъ, съ глубокимъ чувствомъ и съ великими художественными истинктами.

Не удивительна ли судьба обоихъ оригиналовъ тѣхъ двухъ портретовъ, на которые мы сейчасъ указали? Съ далекаго Востока, изъ пустынь Аравіи, изъ степей на границахъ Китая, случай бросаетъ въ середину Петербургскаго Императорскаго двора двухъ маленькихъ князьковъ—одного арапа, другого калмыка. Ихъ крестятъ въ православную вѣру и потомъ, по привычкамъ XVIII вѣка, назначаютъ быть чѣмъ-то въ родѣ домашнихъ собачекъ или ручныхъ чижиковъ. Но они не выполняютъ этого назначенія. Одинъ сразу становится любимцемъ и неотлучнымъ товарищемъ Петра I, человѣкомъ съ такимъ значеніемъ, что, впослѣдствіи, самъ Меньшиковъ его боится, и считаетъ нужнымъ услать его мѣрить Китайскую стѣну. Мы еще мало до сихъ поръ знаемъ объ его участіи въ дѣлахъ Петровскаго царствованія—можетъ быть неизвѣстныя доселѣ подробности выплывутъ однажды наружу, благодаря начинающимся нынѣ повсюду архивнымъ розысканіямъ; но, кажется, уже и теперь можно ожидать любопытныхъ свѣдѣній объ арапѣ Ибрагимѣ: между любимцами Петровыми не было людей ничтожныхъ. Другой вдругъ превращается въ художника съ тонкою и нѣжною художническою натурой, съ глубокою художническою мощью. Чтò было бы, еслибъ обоихъ не вырвалъ случай изъ бѣдной палатки и юрты, и среды ихъ бѣдной народности? Былъ ли этотъ слѣпой случай счастьемъ или несчастьемъ для нихъ?—вотъ вопросъ.

По крайней мѣрѣ, про Θедора Калмыка мы знаемъ, что онъ не жалѣлъ о прежнемъ своемъ отечествѣ, и если на что-нибудь жаловался, то на то только, что ему не довелось прожить весь вѣкъ въ Россіи, съ русскими, которыхъ всю свою жизнь онъ любилъ отъ всей души (про яикскихъ казаковъ онъ и думать забылъ: чтò означитъ рабство и привычка къ ярму!), онъ былъ въ отчаяніи, когда, въ 1813 году, проходили черезъ Германію русскія войска и онъ уже не въ состояніи больше былъ говорить съ ними по-русски.

(*„Спб. Вѣд.“ 1861, № 191*).

Голосники въ древнихъ новгородскихъ и псковскихъ церквахъ.

Голосники—одна изъ самыхъ характеристическихъ принадлежностей нашахъ прежнихъ церквей. Почти въ каждой старинной церкви, уцѣлѣвшей до сихъ поръ безъ слишкомъ значительныхъ передѣлокъ и измѣненій, сохранилось, по стѣнамъ внутри храма, множество круглыхъ отверстій, небольшой величины, правильно или неправильно расположенныхъ въ нѣсколько рядовъ, или скученныхъ группами. Вы спросите ключаря или дьячка церкви: „Что это за отверстія?“, и вамъ скажутъ: „Это *голосники*“.—„Что такое голосники?“—„Это такіе горшечки, задѣланные въ стѣны и своды, которые отверстіемъ своимъ обращены внутрь церкви“.—„Но на чтò же они задѣланы въ стѣну, и на чтò они служатъ своими отверстіями, обращенными въ церковь?“—продолжаете вы спрашивать.—„На то, отвѣчаютъ вамъ, чтобы легче было пѣть и читать во время службы“. Никакихъ другихъ свѣдѣній не соберете вы нигдѣ; немногія сочиненія, до сихъ поръ у насъ существующія, объяснятъ вамъ о голосникахъ не болѣе того, чтò можно услышать въ любой старинной церкви отъ ключаря или дьячка.

Для вопроса о голосникахъ у насъ не дошла еще очередь,—какъ до многаго другого. Однако, пора бы заняться и голосниками. Есть вещи, которыя не ждутъ. Какъ ни малозначителенъ покажется, на первый взглядъ, вопросъ о голосникахъ, сколько ни есть другихъ вопросовъ быть можетъ гораздо важнѣе въ области изысканій о древнемъ нашемъ искусствѣ, его откладывать не слѣдуетъ, и именно вотъ почему. Голосники можно видѣть почти во всѣхъ церквахъ, уцѣлѣвшихъ у насъ отъ коренныхъ передѣлокъ и переиначеній. Правда. Но много ли такихъ церквей на всемъ пространствѣ Россіи? Многія ли изъ нихъ сохранились неизмѣненными отъ прежняго времени, многія ли пощажены несчастною страстью къ поправкамъ и усовершенствованіямъ, къ приличнымъ украшеніямъ и передѣлкамъ на новый ладъ, которая въ XVIII в., и даже позже, исказила не только у насъ, но и по всей Европѣ, значительнѣйшіе па-

мятники древности. Со всякимъ новымъ оштукатуреніемъ и бѣленіемъ церквей (а ихъ, къ сожалѣнію, предпринимается немилосердно много во всѣхъ краяхъ Россіи) исчезаетъ по нѣскольку полосъ голосниковъ, и въ два-три такихъ пріема голосниковъ въ церкви уже болѣе не существуетъ: они всѣ затерты, гладкое бѣлое поле занимаетъ ихъ мѣсто, никакой признакъ не говоритъ о ихъ прежнемъ тутъ существованіи, и будущій изслѣдователь навсегда лишенъ возможности узнать что-нибудь объ этомъ любопытномъ предметѣ.

А между тѣмъ, въ этихъ голосникахъ сохранилось для насъ свѣдѣніе насчетъ заботливости древнихъ русскихъ о музыкальности звука въ ихъ церквахъ. Съ этой стороны древніе русскіе люди намъ не были еще извѣстны. Они шли здѣсь, конечно, по слѣдамъ византійцевъ, наслѣдовавшихъ отъ древнихъ грековъ тонкое музыкальное чувство и заботливость о звукѣ, о тонѣ голоса, долженствовавшаго раздаваться въ общественныхъ зданіяхъ ихъ; слѣдовательно, русскіе не могутъ считаться здѣсь первоначальными изобрѣтателями, зачинъ не имъ принадлежитъ. Но все-таки, кромѣ русскихъ, мы не знаемъ ни одного европейскаго народа, который въ постройкахъ своихъ изъ эпохи среднихъ вѣковъ продолжалъ бы соблюдать музыкальныя правила древнихъ грековъ, и въ этихъ постройкахъ заботился бы объ удовлетвореніи того самаго требованія, которое было сродно тонкому, нѣжному чувству древняго грека. По крайней мѣрѣ, ни одинъ историкъ искусства, ни одинъ археологъ на Западѣ не указалъ до сихъ поръ на существованіе чего-нибудь подобнаго нашимъ голосникамъ въ западныхъ церквахъ. Средневѣковая архитектура изучена въ настоящее время такъ тщательно, съ такою добросовѣстностью, разсмотрѣна со всѣхъ сторонъ совокупными усиліями множества отличныхъ ученыхъ, въ продолженіе долгихъ лѣтъ, съ такою подробностью и зоркостью, что мы можемъ смѣло быть увѣрены въ томъ, что если какой подробности вовсе до сихъ поръ не упомянуто, то ее, навѣрное, вовсе не существуетъ.

Этого мало: нельзя сомнѣваться въ томъ, что въ прежнихъ византійскихъ церквахъ (которыхъ до нашего времени уцѣлѣло такъ немного) существовали *голосники*. Но о нихъ мы не встрѣчаемъ извѣстія ни въ одномъ современномъ описаніи византійскихъ церквей: ни путешественники, ни изыскатели древности ничего не упоминаютъ о нихъ. Неестественно однако же предположить, чтобы, при скопированіи съ первоначальныхъ византійскихъ образцовъ всѣхъ частей нашей архитектуры, во всѣхъ самомалѣйшихъ подробностяхъ, вдругъ появилась въ русской церковной архитектурѣ такая важная и характерная подробность, какъ *голосники*, сама-собою, и чтобы она безъ всякаго заимствованія возникла на нашей отечественной почвѣ. Это допустить слишкомъ мудрено: мы имѣемъ передъ глазами не мало доказательствъ тому, что древніе наши художники и мастера, продолжая преданіе византійскаго художества, многое опускали, сокращали; дѣлали менѣе сложными и болѣе простыми, а часто и нѣсколько грубыми, многія подробности византійской архитектуры, которыхъ не хотѣли или не умѣли вполнѣ воспроизвести у насъ. Но чтобы они создали новыя части, новыя подробности, болѣе тонкія, деликатныя и художественныя, чѣмъ тѣ, которыя уже были выработаны въ византійскихъ ихъ первообразахъ—этому примѣровъ мы еще не знаемъ.

Такимъ образомъ, мы имѣемъ не мало основанія предполагать, что наши голосники—наслѣдіе отъ византійской архитектуры, и если они тамъ не уцѣлѣли, или если они тамъ до сихъ поръ остались незамѣченными, то тѣ, которые до сихъ поръ существуютъ на сводахъ русскихъ церквей, не совершенно еще искаженныхъ передѣлками и реставраціями, представляютъ двоякій интересъ, потому что служатъ для изученія самого факта въ томъ видѣ, какъ онъ существовалъ у насъ, и въ то же время даютъ первые элементы для сужденія о томъ, что когда-то было въ византійскомъ первообразѣ—византійскихъ церквахъ отдаленнѣйшихъ временъ.

У Витрувія мы встрѣчаемъ впервые указаніе на акустическія сооруженія и устройства древнихъ. Цѣлая глава (и именно 5-я глава V-й книги) посвящена у него подробностямъ о „звуковыхъ сосудахъ", располагаемыхъ въ извѣстныхъ пустыхъ пространствахъ задней стѣны театровъ, для того, чтобы способствовать силѣ и красотѣ звука, издаваемаго на сценѣ голосомъ актеровъ и пѣвцовъ, и потомъ распространявшагося по всему театру. Сосуды эти были металлическіе, ихъ ставили стоймя, отверстіемъ внизъ, посреди назначеннаго для нихъ пустаго пространства—небольшихъ квадратныхъ или закругленныхъ камеръ подъ средними рядами каменныхъ скамей зрителей, — и притомъ такъ, что они не должны были прикасаться къ окружающимъ стѣнамъ. Они настраивались по главнымъ интерваламъ гаммы, на которыхъ основывалось древне-греческое пѣніе (кварта, квинта и октава), и располагались такъ, что вибраціями своими придавали болѣе силы и красоты голосу актера или пѣвца. Въ новѣйшее время нигдѣ не найдено такихъ сосудовъ въ уцѣлѣвшихъ до нашего времени остаткахъ древнихъ театровъ—лишь кое-какіе рѣдкіе признаки правильно расположенныхъ пустотъ въ заднихъ стѣнахъ полуразрушенныхъ театровъ смутно намекаютъ на истину того, что говоритъ Витрувій.

Однако же, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ физиковъ нашего времени, знаменитый Хладни, усомнился въ показаніяхъ Витрувія, и полагалъ даже, что въ древнихъ театрахъ вовсе никогда не существовало акустическихъ устройствъ для усиленія звука, о которыхъ говоритъ Витрувій. Къ сожалѣнію, я не могу ни представить здѣсь подлинныхъ словъ Хладни, ни разсмотрѣть его мнѣнія, потому что статья, гдѣ онъ изложилъ это мнѣніе, напечатана, лѣтъ 40 тому назадъ, въ одномъ музыкальномъ журналѣ (Cäcilia, тетрадь 22-я), который теперь очень рѣдокъ и котораго въ Петербургѣ нѣтъ, сколько мнѣ извѣстно, ни одного экземпляра. Не смотря, однако же, на утвержденіе Хладни, многое говоритъ противъ него и подтверждаетъ слова Витрувія: и именно, всего бо-

лѣе тѣ ячейки или камеры въ задней стѣнѣ театровъ, которыя назначены были для помѣщенія звуковыхъ сосудовъ. Сколь ни рѣдко встрѣчаются эти камеры, но все же встрѣчаются, и совершенно соотвѣтствуютъ описанію Витрувія. Изъ указанія К. Отфр. Мюллера (Handbuch der Archäol., § 289, примѣчаніе 7) мы знаемъ, что такія камеры нашелъ въ развалинахъ театра въ Скитополисѣ — путешественникъ Банксъ [1]). Подробностей объ этихъ камерахъ не могу привести, потому что сочиненія Банкса нѣтъ въ Петербургѣ, равно какъ и сочиненія двухъ другихъ англійскихъ путешественниковъ—Ирби и Мангльсъ, которые также посѣтили Скитополисъ и описали остатки его театра [2]).

Но одинъ изъ знаменитѣйшихъ путешественниковъ новѣйшаго времени, Тексьѐ, говоритъ слѣдующее о о развалинахъ древняго театра въ Аизани, во Фригіи: „Залъ или *cavea* аизанскаго театра довольно хорошо сохранился въ нижнемъ своемъ ярусѣ. Въ нижнемъ поясѣ этомъ находится 16 рядовъ мраморныхъ ступеней, но все, что̀ принадлежало къ верхнему поясу, совершенно разрушено. Опорная стѣна (diazoma) второго пояса хотя также отчасти разрушена, но сохранила устройство, *котораго я не встрѣчалъ ни въ одномъ другомъ театрѣ*: это ниши или ячейки, поставленныя попарно и которыхъ стѣнки образованы изъ одного цѣльнаго куска бѣлаго мрамора. Нельзя догадаться о назначеніи этихъ ячеекъ, развѣ что онѣ служили для помѣщенія звуковыхъ механизмовъ, имѣвшихъ форму вазъ, о которыхъ говоритъ Витрувій. Планъ аизанскаго театра тѣмъ болѣе соотвѣтствуетъ указаніямъ Витрувія, что, согласно высказаннымъ имъ правиламъ, группъ этихъ ячеекъ или камеръ—12, и что онѣ расположены на средней линіи высоты всего театра. *Признаюсь, я никогда не встрѣчалъ подобнаго устройства ни въ одномъ другомъ театрѣ*, несмотря на хорошее даже сохраненіе ихъ... Весь театръ носитъ отпечатокъ стиля переходнаго между эпохами греческаго и римскаго искусства" (Texier, Voyage en Asie Mineure, I, 113—114).

Примѣчательно то, что уже изъ словъ самого Витрувія видно, что акустическія устройства—происхожденія греческаго, и существовали, кромѣ Греціи, лишь въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Италіи; въ Римѣ ихъ вовсе не употребляли. „Многіе скажутъ, говоритъ онъ (книга V-я, гл. 5-я), что всякій годъ строится много театровъ въ Римѣ, гдѣ вовсе не соблюдаются эти правила (т.-е. звуковыхъ сосудахъ). Но при этомъ забываютъ, что театры, такъ сдѣланные, всѣ деревянные и потому имѣютъ уже и такъ достаточный резонансъ. Всякій замѣчалъ, конечно, что когда театральнымъ пѣвцамъ нужно брать высокія ноты, они обращаются къ дверямъ сцены, которыя помогаютъ резонансу ихъ голоса. Но когда приходится строить театръ изъ твердыхъ матеріаловъ, какъ-то: изъ камня или мрамора (въ которыхъ нѣтъ резонанса), тогда необходимо слѣдовать указаннымъ выше правиламъ. Еслибъ требовалось знать, въ какихъ театрахъ соблюдены эти правила, я скажу, что въ Римѣ не могу указать таковыхъ, но за то въ разныхъ мѣстахъ Италіи *(конечно онъ въ особенности разумѣетъ здѣсь южную Италію и Сицилію—колоніи греческія)* и во многихъ городахъ Греціи. Знаемъ также, что Луцій Муммій, по разграбленіи коринѳскаго театра, вывезъ оттуда въ Римъ бронзовые сосуды и принесъ ихъ въ даръ, вмѣстѣ съ остальною добычею, въ храмъ Луны".

И такъ, Римъ менѣе Греціи заботился о музыкальности звука въ театрахъ своихъ, и Витрувій говоритъ только о томъ, что̀ *слѣдовало бы* дѣлать въ театрахъ, а не о томъ, что̀ *дѣлалось* въ римскихъ театрахъ: оно и понятно—римляне утратили уже тонкое, нѣжное чувство грековъ.

Но какъ бы ни было, соблюдали или нѣтъ римляне древнія греческія музыкально-архитектоническія правила, мы изъ того же Витрувія почерпаемъ свѣдѣнія о подробностяхъ, имѣющихъ ближайшее отношеніе къ нашимъ голосникамъ. Вотъ что онъ говоритъ въ концѣ той же 5-й главы: „Многіе хорошіе архитекторы, строя театры въ маленькихъ городкахъ, по нуждѣ дѣлали вышеупомянутые звуковые сосуды изъ *обожженной глины*; ихъ располагали по тонамъ и по мѣстности, какъ выше сказано, и они отлично выполняли свою задачу". Вотъ гдѣ мы встрѣчаемъ въ первый разъ указаніе на *глиняные звуковые сосуды*, а именно таковы всѣ наши голосники.

Какимъ образомъ акустическое устройство, первоначально придуманное для театровъ, было перенесено на богослужебные храмы, когда и гдѣ это впервые совершилось—мы не имѣемъ о томъ никакихъ свѣдѣній; вѣроятно и никогда ихъ не получимъ, по крайней мѣрѣ до сихъ поръ ихъ еще нигдѣ не встрѣчалось. Подали ли къ тому мысль естественныя полости въ каменныхъ стѣнахъ древнихъ катакомбъ, гдѣ сооружались первыя христіанскія церкви, вынудила ли къ тому сжатая и съуженная въ высоту форма внутри византійскихъ церквей, всего менѣе благопріятная для полноты и красивости звука,—ничего мы о томъ не знаемъ; во всякомъ случаѣ кажется болѣе чѣмъ сомнительно, чтобы уже и въ языческихъ храмахъ были употребляемы голосники. Тамъ богослуженіе совершалось внѣ храма, притомъ же главная, средняя, часть храма не имѣла вовсе кровли. Между тѣмъ въ христіанскихъ церквахъ покрышка, а впослѣдствіи куполъ, составляетъ непремѣнную принадлежность богослужебнаго зданія, а потому мы имѣемъ всѣ основа-

---

[1]) Древній Скитополисъ, нынѣшній Бейсанъ, лежитъ въ Іорданской долинѣ, въ мѣстности, прежде весьма знаменитой, а теперь дикой, запустѣлой и почти не посѣщаемой путешественниками. Тутъ въ римское время пролегалъ богатый торговый путь, самый городъ былъ преимущественно наполненъ богатымъ населеніемъ купцовъ, и потому неудивительно, что здѣсь существовалъ одинъ изъ лучшихъ и роскошнѣйшихъ театровъ древняго міра

[2]) Въ Риттеровой „Erdkunde" читаемъ (т. XV, стр. 430): „Ирби и Мангльсъ аккуратно вымѣрили этотъ театръ, потому что нашли въ немъ разныя особенныя устройства, которыя встрѣчаются лишь въ немногихъ сооруженіяхъ подобнаго рода, и которыя однако же вполнѣ объясняются текстомъ Витрувія.

нія предполагать, что голосники въ храмахъ—происхожденія чисто-христіанскаго.

Такъ какъ не открыто до сихъ поръ голосниковъ въ византійскихъ церквахъ, мы прямо принуждены обратиться къ голосникамъ въ церквахъ русскихъ. Въ остаткахъ древнѣйшихъ церквей русскихъ—потому что какъ же иначе, какъ *остатками* назвать соборы: Кіево-Софійскій, Черниговскій и Софійскій Новгородскій, до такой степени передѣланные и искаженные, что лишь съ трудомъ можно соединить, въ одно цѣлое представленіе о прежней формѣ, разбросанныя уцѣлѣвшія еще подробности—въ этихъ остаткахъ древнѣйшихъ церквей нашихъ мы находимъ лишь самыя недостаточныя указанія на прежнее существованіе въ нихъ голосниковъ. Въ Кіевѣ и Черниговѣ, сколько извѣстно, ихъ вовсе нѣтъ, въ Новгородской Софіи ихъ уцѣлѣло всего только—*три*. Они изображены на прилагаемомъ рисункѣ подъ буквою F: двое изъ нихъ находятся на двухъ столбахъ, раздѣляющихъ каждый двойную арку, вдвинутую въ большой сводъ, надъ *полатями* или вторымъ этажемъ внутри собора (одинъ голосникъ видѣнъ на западной, другой на южной сторонѣ), третій же находится въ одной изъ пазухъ подкупольныхъ сводовъ собора. Трудно опредѣлить размѣры этихъ голосниковъ, потому что они находятся на значительной вышинѣ, но на глазъ кажется, что отверстія ихъ могутъ имѣть отъ 4 до 5 вершковъ въ діаметрѣ. Легко понять, что эти три голосника—лишь случайно уцѣлѣвшіе остатки отъ несравненно бо̀льшаго количества голосниковъ, разсѣянныхъ по стѣнамъ всей церкви, какъ мы можемъ заключать о томъ по примѣру другихъ церквей. Такимъ образомъ остается лишь желать, чтобы впослѣдствіи, при реставраціяхъ или починкахъ, приняты были мѣры для того, чтобы отбить штукатурку или даже кирпичи, которыми закрыты теперь остальные голосники, какъ въ этомъ соборѣ, такъ и въ Черниговѣ и Кіевѣ: нельзя сомнѣваться въ томъ, что гдѣ только сохранились старые своды церквей, вездѣ должны еще существовать и древніе голосники. Лишь тогда, когда они будутъ открыты, можно будетъ, при взаимномъ сравненіи ихъ, судить о системѣ расположенія, изобрѣтенной и употреблявшейся византійцами. На розысканія же въ самихъ византійскихъ церквахъ наврядъ ли можно расчитывать, и потому мы принуждены обратиться къ изученію голосниковъ въ русскихъ церквахъ болѣе новаго времени [1]).

Академикъ И. И. Горностаевъ, съ которымъ я занимался въ 1858 и 1859 г. изслѣдованіемъ новгородскихъ и псковскихъ церквей, открылъ въ алтарѣ церкви Петра и Павла, въ Неревскомъ концѣ въ Новгородѣ, голосникъ, поставленный такъ низко отъ нынѣшняго пола церкви, что его удобно можно было изслѣдовать [2]). Форма его представлена, въ разрѣзѣ, на нашемъ рисункѣ, подъ буквою G: здѣсь онъ представляется кувшиномъ съ закругленнымъ брюшкомъ и удлиненнымъ тонкимъ горлышкомъ; вся длина его внутри—37 центиметровъ (или $8^1/_2$ вершковъ), діаметръ брюшка въ самомъ широкомъ мѣстѣ—23 центиметра (или $5^1/_4$ вершк.), діаметръ горлышка у устья—$11^1/_2$ центиметровъ (или 3 вершка), углубленіе дна—9 центиметровъ (или 2 вершка съ небольшимъ). Само собою разумѣется, что въ разныхъ церквахъ мѣра голосниковъ была разная, столько же смотря по величинѣ церкви, сколько и по расчету или даже капризу архитектора или мастера. Голосники самаго большаго размѣра, какіе намъ случалось до сихъ поръ видѣть въ новгородскихъ и псковскихъ церквахъ, имѣли на глазъ до 5 вершковъ въ діаметрѣ при устьѣ: это именно 4 голосника, единственные уцѣлѣвшіе отъ обычныхъ затираній и замазываній, въ церкви Успенія на Волотовѣ, близь Новгорода (На приложенномъ рисункѣ, подъ буквою E). О голосникахъ еще бо̀льшаго размѣра упоминаетъ г. Снегиревъ, описывая церковь Іоанна Богослова въ Ростовскомъ кремлѣ („на западной стѣнѣ церкви 6 голосниковъ, каждый въ діаметрѣ 8 вершковъ", см.: Русская старина въ памятн. церк. и гражд. зодч., годъ второй, стр. 5). Голосники наименьшаго размѣра, видѣнные нами въ Новгородѣ и Псковѣ, имѣли около 3 вершковъ діаметра въ устьѣ.

Почему голосники имѣютъ форму горшковъ?—кажется, это объясняется тѣмъ, что издревле своды строились изъ горшковъ.

Не только римляне дѣлали горшечные своды въ нѣкоторыхъ строеніяхъ, принадлежавшихъ къ ихъ храмамъ, и въ другихъ постройкахъ своихъ, употребляя для этого удлиненные сосуды или амфоры, безъ горла или ножки, но и индійцы также пользовались ими. По свидѣтельству путешественниковъ, потолки во многихъ строеніяхъ ихъ были сдѣланы изъ глиняныхъ продолговатыхъ сосудовъ цилиндрической формы. Система горшечныхъ сводовъ, распространенная еще въ древности въ Европѣ и Азіи, была принята естественнымъ образомъ и въ Византіи: своды многихъ церквей константинопольскихъ, равенскихъ и т. д. дѣланы также изъ горшковъ. Понятно, что когда дѣло шло объ устройствѣ подъ сводами, или въ пазухахъ ихъ, звуковыхъ аппаратовъ, всего проще было воспользоваться этими же самыми горшками. Читая описанія горшковъ, входившихъ въ составъ древнихъ русскихъ сводовъ и найденныхъ въ послѣдніе годы, какъ бы имѣешь передъ глазами описаніе нашихъ голосниковъ. Въ очеркѣ исторіи древней русской архитектуры г. Максютова, приложенномъ къ тексту „Русской старины", находимъ слѣдующія драгоцѣн-

[1]) Въ сочиненіи г. Фундуклея „Описаніе Кіева" упоминаются, правда, на стр. 50, голосники въ церкви св. Ирины, но это указаніе сдѣлано такъ глухо и неопредѣлительно, что требуетъ еще провѣрки.

[2]) Разрѣзъ церкви этой представленъ на рисункѣ подъ буквою G: здѣсь обозначенъ пунктиромъ нынѣшній полъ церкви и, на основаніи розысканій нашихъ, показана настоящая первоначальная вышина всей церкви, вмѣстѣ съ тою частію, которая теперь образуетъ подвалъ. На этомъ рисункѣ не означенъ голосникъ, о которомъ идетъ рѣчь, такъ какъ онъ приходится на закругленной части *горняго мѣста*, близь сѣверной стѣны, отдѣляющей алтарь отъ жертвенника.

ныя и интересныя свѣдѣнія: „Въ 1809 г., при небольшой починкѣ сводовъ Кіево-Софійскаго собора, говорилъ покойный протоіерей И. В. Леванда, были замурованы (закладены въ стѣнахъ) желѣзныя связи, а внутри кладки, въ пазухахъ сводовъ, найдены горшки. *Горшки эти были опуклы, продолговаты въ вышину*. Изъ такого объясненія видно, что кіево-софійскіе горшки походили на тѣ, каковые употреблены въ сводахъ церквей Рима и Флоренціи. Въ 1838 г., при разломкѣ Кремлевскаго дворца въ Москвѣ (строеннаго въ XV стол., миланскимъ архитекторомъ Алевизіемъ), также найдены въ сводахъ и забуткахъ пазухъ горшки. Московскіе горшки изъ красной глины; размѣры ихъ различной величины—большіе и малые, по величинѣ мѣста. Форма ихъ однообразна—они *овальны*, и отлично обожжены, что̀ доказываетъ высокій тонъ ихъ звука. Большіе между ними имѣютъ въ вышину $9^1/_2$ вершковъ, въ поперечникѣ $5^1/_2$ вершковъ, дно въ 3 вершка; малые имѣютъ въ вышину $4^1/_4$ вершк., въ поперечникѣ 3 вершка, дно въ $1^1/_2$ вершка. Московскіе горшки были поставлены въ пазухахъ сводовъ вертикально, на каждый рядъ горшковъ положено два ряда кирпичей, связанныхъ цементомъ“ и т. д.

Изъ этихъ драгоцѣнныхъ свѣдѣній мы имѣемъ возможность извлечь полное убѣжденіе въ томъ, что наши голосники происходятъ отъ горшковъ, назначавшихся для сводовъ. Быть можетъ, такова была уже и форма бронзовыхъ звуковыхъ сосудовъ, упоминаемыхъ Витрувіемъ, но это рѣшить теперь мудрено: во всякомъ случаѣ несомнѣнно то, что не было значительной разницы между *формою* и даже *размѣрами* голосниковъ и глиняныхъ горшковъ для сводовъ.

Горшки сводовъ Кіево-Софійскаго собора были „опуклы, продолговаты въ вышину“, говорилъ Леванда; московскіе горшки были „овальны“, говоритъ г. Максютовъ, и, кажется, безо всякаго преувеличенія можно открыть въ этихъ не совсѣмъ точныхъ описаніяхъ указаніе на тѣ самыя формы, которыя представляютъ наши голосники. Приведенные выше размѣры еще болѣе подтверждаютъ это. Большіе московскіе горшки имѣютъ такіе размѣры: $9^1/_2$ вершк. вышины, $5^1/_2$ вершк. въ поперечникѣ, 3 вершка во днѣ; нашъ новгородскій голосникъ имѣетъ, пропорціонально, очень близкіе къ нимъ размѣры ($8^1/_2$ в. вышины, 3 в. въ поперечникѣ, 2 в. во днѣ); по всей вѣроятности голосники наибольшихъ размѣровъ, представителями коихъ намъ являются покуда волотовскіе и ростовскіе голосники, должны имѣть слѣдующіе размѣры: отъ 6 до 8 в. поперечника, отъ 9 до 13 в. длины, и отъ 3 до 5 в. во днѣ.

Но существенная разница между голосниками и горшками для сводовъ заключается въ томъ, что послѣдніе ставились вертикально, стойкомъ, первые же—горизонтально, устьемъ не внизъ (какъ звуковые сосуды Витрувія), а вбокъ. Очень понятно, почему голосники не слѣдовали въ этомъ примѣру древности: тамъ сосуды стояли особо, имѣли передъ собой нарочное отверстіе для выхода звука,—слѣдовательно, подобно колоколу, должны были ставиться вертикально. Въ нашихъ же голосникахъ, изъ двухъ членовъ акустическаго аппарата выброшенъ одинъ: голосникъ есть вмѣстѣ и отзвукивающее тѣло и отверстіе для прохода звучащей волны воздуха, и въ этой остроумной выдумкѣ, представляющей шагъ впередъ противъ древней системы, простота производства соединилась съ дешевизною и удобствомъ.

Быть можетъ, раковины, въ которыхъ слышенъ постоянный звукъ, когда приблизишь ихъ къ уху, и притомъ звукъ особенно явственный и усиленный, прежде всего навели на мысль объ употребленіи для акустической цѣли пустыхъ горшковъ извѣстной выгнутой формы.

Мы приходимъ наконецъ къ вопросу о количествѣ и расположеніи голосниковъ на сводахъ древнихъ нашихъ церквей. Это вопросъ еще болѣе затруднительный въ настоящее время, чѣмъ предыдущіе,—о формѣ и размѣрахъ голосниковъ. Для того, чтобы рѣшить его, необходимо бо́льшее число матеріаловъ, чѣмъ то, которымъ можно располагать въ настоящее время, и мы возбудили здѣсь вопросъ о голосникахъ именно съ тѣмъ, чтобы указать изыскателямъ нашей древности на необходимость собирать матеріалы по этому предмету. Голосники существуютъ еще въ церквахъ разныхъ краевъ Россіи; ихъ надо изслѣдовать и описать какъ можно болѣе, отдѣльно въ каждой мѣстности, и лишь только по совершеніи этихъ предварительныхъ работъ станетъ возможно искать общихъ положеній и выводовъ.

Въ ожиданіи бо́льшаго количества матеріаловъ, я сообщу здѣсь то, что̀ мы нашли съ И. И. Горностаевымъ при изученіи новгородскихъ и псковскихъ церквей.

На приложенныхъ рисункахъ представлены разрѣзы четырехъ церквей: двухъ новгородскихъ (подъ букв. A и B—св. Лазаря въ упраздненномъ женскомъ монастырѣ, C—св. Петра и Павла, обѣ на Софійской сторонѣ) и двухъ псковскихъ (подъ букв. H—Богоявленія въ бродехъ, K и J—св. Козьмы и Даміана, обѣ на Запсковьѣ) [1]). На этихъ разрѣзахъ показано размѣщеніе голосниковъ. Сверхъ того, отдѣльно представлено расположеніе голосниковъ въ слѣдующихъ мѣстахъ: подъ букв. D—въ одномъ парусѣ церкви св. Дмитрія Солунскаго въ Новгородѣ; E—въ парусѣ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ, близь Новгорода (во всѣхъ четырехъ пандантивахъ уцѣлѣло по голоснику); L—подъ аркою на южной стѣнѣ церкви Богоявленія въ бродехъ, во Псковѣ; M—на восточной, N—на западной стѣнѣ подъ арками церкви Покрова на проломѣ, въ Псковѣ; O—на сѣверной, P—на южной, R—на западной стѣнахъ подъ арками церкви св. Козьмы и Даміана въ Псковѣ.

Для сравненія, я имѣлъ сверхъ того въ виду и

---

[1]) На нашихъ рисункахъ крыши церквей св. Лазаря, Богоявленія и св. Козьмы и Даміана представлены не четырехъ-скатными, какъ онѣ теперь существуютъ (и что̀ впрочемъ обозначено пунктиромъ), а восьми-скатными, какими онѣ, безъ сомнѣнія, первоначально были, судя по уцѣлѣвшимъ признакамъ. Церковь св. Петра и Павла осталась и до сихъ поръ восьми-скатною.

многія другія новгородскія и псковскія церкви, которыхъ голосники не вошли въ составъ настоящихъ рисунковъ. Конечно, ни одну изъ этихъ церквей нельзя признать слишкомъ древнею, особливо, если принять въ соображеніе передѣлки и переиначенья, которымъ онѣ подвергались въ разное время, но мудрено предположить, чтобы въ способѣ устройства голосниковъ могло происходить въ разныя эпохи древней Россіи много измѣненій. Кажется, мы имѣемъ право думать, основываясь на примѣрѣ другихъ архитектурныхъ подробностей древней Руси, что въ каждой данной мѣстности измѣненій въ нихъ совершалось не много въ продолженіе различныхъ эпохъ.

Данныя, полученныя при изученіи голосниковъ новгородскихъ и псковскихъ церквей, приводятъ къ слѣдующимъ общимъ результатамъ:

1) Голосники имѣли постоянно одну и ту же опредѣленную форму; она была не случайная, и не измѣнчивая, но постоянно одна и та же, и была въ зависимости отъ объема и формы тѣхъ кувшиновъ или горшковъ, которые назначались для сводовъ. Повидимому, величина этихъ горшковъ была нѣсколькихъ сортовъ; до сихъ поръ замѣчены три величины ихъ: меньшая, средняя и большая, отъ 3 до 8 вершковъ въ діаметрѣ горлышка. Повидимому, діаметръ горла относился къ длинѣ голосника приблизительно какъ 1 : 3, а къ наибольшей ширинѣ въ брюшкѣ приблизительно какъ 1 : 2. Примѣчательно, что иногда въ одной и той же церкви, и даже въ одномъ и томъ же мѣстѣ, встрѣчаются голосники разныхъ размѣровъ, большаго и меньшаго.

2) Голосники закладывались въ стѣну всегда въ горизонтальномъ положеніи.

3) Помѣщались они, по большей части, на значительной высотѣ, не ниже пятъ четырехъ среднихъ арокъ церкви, но есть примѣры помѣщенія ихъ и ниже (см. рис. С: подъ среднимъ пролетомъ, на сѣверной стѣнѣ наравнѣ съ малыми арками, и еще ниже, наравнѣ съ нижнею чертою *нынѣшнихъ* нижнихъ оконъ).

4) Въ нѣкоторыхъ церквахъ встрѣчаются голосники лишь подъ однѣми арками, въ другихъ лишь въ однѣхъ пазухахъ сводовъ, въ третьихъ—и на тѣхъ, и на другихъ мѣстахъ, и еще въ барабанѣ купола, между оконъ; наконецъ, въ четвертыхъ церквахъ, во всѣхъ трехъ означенныхъ мѣстахъ, и сверхъ того въ самомъ закругленіи купола, надъ окнами. Можно полагать, что первоначально были голосники во всѣхъ четырехъ мѣстахъ каждой церкви; гдѣ ихъ нынче не встрѣчаемъ, они затерты либо просто безъ всякой причины, по одному варварству, либо для того, чтобы уступить мѣсто фрескамъ. Присутствіе наибольшаго числа голосниковъ, въ разныхъ мѣстахъ церкви, и притомъ правильно расположенныхъ, есть всегда доказательство лучшей, во всѣхъ вообще частяхъ, сохранности церкви.

5) Главное мѣсто голосниковъ — на сѣверной, южной и западной стѣнахъ церкви, подъ большими арками. На восточной ихъ почти никогда небываетъ, а когда они и есть, то ихъ очень немного, и притомъ расположены они не рядами, а какъ попало.

6) Количество голосниковъ въ каждой мѣстности различно и, кажется, въ этомъ не соблюдалось твердыхъ постоянныхъ правилъ. Впрочемъ, замѣчено, что чѣмъ тщательнѣе строена церковь во всѣхъ частяхъ, тѣмъ правильнѣе и симметричнѣе расположены ряды ея голосниковъ. Въ примѣръ послѣдняго можно представить расположеніе голосниковъ во многихъ псковскихъ церквахъ (см. на нашихъ рисункахъ подъ буквами Н, М, N, О, Р, R). Въ большинствѣ случаевъ, сѣверная и южная стѣна содержатъ, въ церквахъ лучшаго устройства, одно и то же число рядовъ и въ нихъ — голосниковъ. Западная стѣна имѣетъ почти всегда другое расположеніе и счетъ. Вотъ нѣсколько примѣровъ болѣе или менѣе правильнаго расположенія рядовъ съ голосниками въ Псковѣ:

А. Церковь св. Козьмы и Даміана.

Сѣв. стѣна.	*Южн. стѣна.*	*Зап. стѣна.*		
3	3		3	
6	6		6	
7	8		7	
9	8	3	окно	3
10	9	1	окно	2

Б. Церковь св. Георгія.

Сѣв. стѣна.	*Южн. стѣна.*	*Зап. стѣна.*
3	3	4
5	5	6
6	6	6

В. Поромоуспенская церковь.

Сѣв. стѣна.	*Южн. стѣна.*	*Зап. стѣна.*		
6	4		5	
9	7		8	
10	8	1	окно.	1
11	9	1	окно.	1
	10	1	окно.	1

Г. Церковь Богоявленія въ Бродехъ.

Сѣв. стѣна.	*Южн. стѣна.*	*Зап. стѣна.*
6	2	всѣ затерты.
8	6	
10	9	
9	9	

Д. Церковь Василія Великаго на Горкѣ.

Сѣв. стѣна.	*Южн. стѣна.*	*Зап. стѣна.*
з а т е р т ы.		5
		6

Е. Церковь Покрова на проломѣ.

Восточная стѣна. (алтарь).	*Западная стѣна.*		
6	2	окно.	2
8	3	окно.	3
12	4	окно.	4
12	5	окно.	5
16	6	окно.	6

Впрочемъ, быть можетъ, эта правильность зави-

ситъ оттого, что псковскія церкви вообще меньше пострадали отъ передѣлокъ, штукатуреній, замазываній и бѣлѣній, чѣмъ новгородскія [1]). Въ примѣръ случайности и неправильности расположенія голосниковъ можно указать на голосники, изображенные на рисункахъ подъ буквами А и С. Въ большинствѣ же новгородскихъ церквей встрѣчаешь едва по нѣскольку голосниковъ, точно по нечаянности вставленныхъ по одному, или по 2, по 3, по 4 вмѣстѣ, безъ всякаго плана, въ ту или другую стѣну.

7) Главный способъ расположенія рядовъ съ голосниками—въ шахматъ.

8) Въ акустическомъ отношеніи, голосники удовлетворяютъ своему назначенію, потому что въ церквахъ, гдѣ они находятся, мы встрѣчаемъ очень хорошій резонансъ, несмотря на самую невыгодную для звука колодцеобразную форму этихъ церквей.

Таковы, на первый разъ, изученные нами въ Новгородѣ и Псковѣ факты; станемъ ждать подтвержденія или опроверженія этихъ предварительныхъ общихъ выводовъ отъ изученія голосниковъ въ другихъ русскихъ церквахъ.

(*„Извѣстія Имп. Археол. Общ.“ 1861, т. III, вып. 2, с. 126—142*).

ЕЩЕ ИЗВѢСТІЯ О ГОЛОСНИКАХЪ.

Въ III-мъ томѣ „Извѣстій Археологическаго Общества“ помѣщена статья моя: «*Голосники въ древнихъ новгородскихъ и псковскихъ церквахъ*», гдѣ я сообщилъ всѣ свѣдѣнія, которыя имѣлъ тогда въ рукахъ по этому предмету. Но съ тѣхъ поръ, въ теченіе двухъ лѣтъ, мнѣ удалось собрать еще нѣсколько новыхъ извѣстій. Я и предлагаю ихъ здѣсь, считая, что они заключаютъ не мало интереса.

Находясь въ 1862-мъ году въ Парижѣ, я узналъ отъ извѣстнаго археолога Дидрона, что было уже нѣчто писано о голосникахъ и во Франціи, лѣтъ 20 тому назадъ. И именно, въ «*Археологическомъ бюллетенѣ*», издаваемомъ знаменитымъ «*Comité historique des arts et monuments*». Этотъ комитетъ состоитъ при французскомъ министерствѣ внутреннихъ дѣлъ, и назначенъ для охраненія и приведенія въ извѣстность, ученымъ образомъ, примѣчательныхъ памятниковъ отечественной древности; у него есть корреспонденты во всѣхъ концахъ Франціи, обязанные сообщать все, что только можетъ относиться къ предметамъ занятій и розысканій комитета. Одинъ изъ нихъ сообщилъ однажды (въ 1843 г.) свѣдѣнія о древнихъ французскихъ голосникахъ. Сверхъ того, мнѣ удалось узнать о существованіи голосниковъ въ Швеціи. Свѣдѣнія какъ о тѣхъ, такъ и другихъ, я и предлагаю здѣсь нашимъ читателямъ. При существованіи такихъ примѣровъ, невозможно предполагать, чтобъ дѣйствительно нигдѣ болѣе въ Европѣ не уцѣлѣло голосниковъ, кромѣ этихъ, но объ нихъ нѣтъ до сихъ поръ никакихъ свѣдѣній.

Я разспрашивалъ, въ томъ же году, двухъ лучшихъ въ настоящее время знатоковъ и изслѣдователей средневѣковой французской и англійской архитектуры, профессора Віолле-ле-Дюка въ Парижѣ и профессора Фергюсона въ Лондонѣ, и они принуждены были мнѣ признаться, что имъ ничего неизвѣстно о голосникахъ, и что во всей европейской археологической и архитектурной литературѣ я ничего не найду относящагося къ этому важному и интересному вопросу, кромѣ извѣстій о голосникахъ французскихъ и шведскихъ, о которыхъ говорено будетъ ниже. Обширныя свѣдѣнія этихъ двухъ знаменитыхъ ученыхъ по всѣмъ частямъ ихъ предмета и короткое знакомство ихъ съ современной литературой его служили мнѣ достаточнымъ ручательствомъ въ томъ, что, при таковомъ положеніи дѣла о голосникахъ въ Европѣ, наши русскіе голосники, уцѣлѣвшіе въ чрезвычайно большомъ количествѣ въ разныхъ краяхъ Россіи, могутъ послужить, при надлежащемъ описаніи и изслѣдованіи, значительнымъ матеріаломъ для современной художественно-археологической науки.

И потому я снова обращаюсь ко всѣмъ нашимъ сочленамъ и вообще ко всѣмъ любителямъ древности, съ просьбою: собирать и сообщать Археологическому Обществу свѣдѣнія о голосникахъ, разсѣянныхъ по русскимъ церквамъ, по возможности соображаясь съ тѣми указаніями и запросами, которые я изложилъ въ вышеприведенной статьѣ моей. Разсчитывая на полученіе такихъ свѣдѣній, я принужденъ оставить, впредь до бо̀льшаго накопленія матеріаловъ, общія соображенія и выводы о русскихъ голосникахъ, а также сравненія ихъ съ тѣми, которые, въ продолженіе среднихъ вѣковъ, существовали, кромѣ Россіи, и въ другихъ странахъ Европы.

I.

Въ *Археологическомъ бюллетенѣ*, томъ II, стран. 440 [1]), напечатано въ отчетѣ о засѣданіи 25 января 1843 года:

---

[1]) Замѣтимъ, что и во Псковѣ нѣкоторыя церкви не ушли отъ общаго бѣдствія: въ церквахъ Ивановскаго и Мирожскаго монастырей, принадлежащихъ къ числу древнѣйшихъ во Псковѣ, затерты всѣ голосники. Въ Нередицахъ и у Николы на Липнѣ, въ Новѣгородѣ, уцѣлѣло, по крайней мѣрѣ, хоть нѣсколько разбросанныхъ голосниковъ.

[1]) Этого изданія по настоящее время въ Петербургѣ ни въ одной изъ большихъ библіотекъ (Публичной, Эрмитажной, Академіи наукъ, Института корпуса путей сообщенія) не находится.

„. . . . . Г. Хюаръ, директоръ музея въ Арлѣ и корреспондентъ *Историческаго комитета искусствъ и памятниковъ*, сообщилъ комитету, что въ апрѣлѣ прошлаго (1842) года, въ церкви св. Власія, въ Арлѣ, на внутреннихъ стѣнахъ, и на высотѣ отъ 6 до 7 метровъ отъ полу, открыты рожки (des cornets) изъ обожженной глины. Эти рожки расположены въ нѣкоторомъ разстояніи одинъ отъ другого, въ углубленіи, имѣющемъ около 21 сантиметра въ квадратѣ; въ каждомъ углубленіи помѣщалось по два рожка. Судя по расположенію рожковъ въ этихъ какъ бы ящикахъ, можно предполагать, что закраина отверстія ихъ выходила на стѣну; ни у одного изъ рожковъ не уцѣлѣло закраинъ этихъ. Должно быть, что рабочіе, штукатуря стѣны, отломали ихъ. Близь углубленій, гдѣ находились рожки, попадаются горшки около 22 сантиметровъ въ діаметрѣ; они задѣланы въ стѣну. Они имѣютъ форму кухоннаго горшка (marmite) съ съуженнымъ горлышкомъ. Всѣ эти любопытные предметы находятся въ первой аркадѣ церкви—въ той, которая пристроена въ 1280 году, однимъ изъ членовъ фамиліи Порслѐ, къ древнѣйшей части церкви.

„Эти рожки и горшки изъ обожженной глины, вѣроятно, служили для усиленія звука, и входили въ составъ особаго акустическаго устройства. Повидимому, въ нѣкоторыхъ церквахъ складывали своды изъ глиняныхъ сосудовъ, имѣвшихъ форму горшковъ, или рожковъ, но назначенныхъ для облегченія груза этой части зданія. Гг. корреспонденты должны обратиться къ изслѣдованію этой любопытной подробности нашей археологіи, и изученію сводовъ и стѣнъ памятниковъ церковной архитектуры.

„Г. Хюаръ прислалъ рисунокъ одного изъ этихъ рожковъ [1]): у него 30 сантиметровъ длины, 3 въ діаметрѣ въ горлышкѣ, и 5 у закраины отверстія. Двѣ маленькія дырочки, проткнутыя въ утолщеніи стѣнки голосника, по его длинѣ, служили на то, чтобъ на продѣтой въ нихъ веревочкѣ привѣшивать рожокъ. Впрочемъ, этотъ инструментъ вполнѣ похожъ на инструментъ, употребляемый и до сихъ еще поръ пастухами въ нѣкоторыхъ нашихъ провинціяхъ, а также и на тотъ, въ который трубятъ, на масляницѣ, по парижскимъ улицамъ.

„Баронъ Тайлоръ прибавилъ, что онъ привезъ изъ Испаніи очень много глиняныхъ горшковъ, служившихъ для сводовъ разныхъ значительныхъ зданій. Эти горшки придавали сводамъ чрезвычайную легкость. Отличные образцики ихъ можно видѣть въ керамическомъ севрскомъ музеѣ, которому ихъ подарилъ баронъ Тайлоръ".

II.

Желая получить нѣсколько болѣе точныхъ подробностей объ арльскихъ голосникахъ, я, по совѣту г. Дидрона, въ концѣ 1862-го года обращался къ г. Клеръ, адвокату въ Арлѣ, и члену упомянутаго выше *Историч. комитета*. Въ отвѣтъ на мои запросы, я получилъ отъ него слѣдующее письмо:

„. . . . . Свѣдѣнія, помѣщенныя въ *Археологическомъ бюллетенѣ*, вполнѣ вѣрны. Имъ недостаетъ развѣ только нѣкоторыхъ подробностей, а потому и постараюсь пополнить этотъ пробѣлъ и отвѣтить на ваши вопросы.

„Звуковые сосуды (голосники) въ церкви св. Власія до сихъ поръ остались въ томъ самомъ видѣ, какъ ихъ описываетъ г. Хюаръ. Ихъ не постигло съ тѣхъ поръ никакое новое бѣдствіе: край рожковъ касается наружной поверхности стѣнъ, и именно для сохраненія совершенной ровности задѣланы отверстія ихъ, такъ какъ никто не подозрѣвалъ ихъ археологическаго значенія.

„Легко представить себѣ внутренній видъ церкви св. Власія: она состоитъ изъ удлиненнаго параллелограмма, пересѣкаемаго трансептомъ, что̀ и образуетъ латинскій крестъ, заканчивающійся абсидомъ.

„Главный паралелограммъ составленъ изъ двухъ частей: одна изъ нихъ, прилегающая къ трансепту, построена, вмѣстѣ съ церковью, въ XI вѣкѣ, другая же пристроена въ 1280 году однимъ изъ членовъ знаменитаго рода Порслѐ.

„Здѣсь-то и помѣщаются звуковые сосуды, и нѣтъ никакихъ признаковъ, чтобъ они были употреблены въ какомъ-либо другомъ еще мѣстѣ церкви.

„Глухія арки украшаютъ справа и слѣва боковыя стѣны.

„На вышинѣ 5 метровъ и 76 сантиметровъ отъ пола церкви (см. на прилагаемой таблицѣ рисунки №№ 1 и 2), идетъ поясокъ, соотвѣтствующій той высотѣ, на которой сводъ упирается въ вертикальную стѣну. Выше и ниже этого пояска, и выдаваясь впередъ противъ него, расположено, безъ особенной симметріи, акустическое устройство. Оно составлено изъ сосудовъ, сдѣланныхъ изъ красноватой, самой обыкновенной глины.

„Ниже пояска помѣщается по три голосника на каждой стѣнѣ. Они стоятъ неровно—одни выше, другіе ниже. Величина отверстій также разная.

„Выше пояска помѣщается на каждой стѣнѣ по 5 голосниковъ. Они всѣ стоятъ на одинаковой вышинѣ, и разставлены другъ отъ друга на одинаковомъ разстояніи. Отверстіе ихъ на половину меньше отверстія предыдущихъ голосниковъ.

„У большихъ голосниковъ, у всѣхъ,—по 8 сантиметровъ глубины. У маленькихъ только 7. Всѣ вообще размѣры и разстоянія ихъ прописаны въ прилагаемомъ ниже объясненіи рисунковъ.

„Что̀ касается до формы голосниковъ, то я ничего не могу прибавить къ тому, что̀ сказано въ *Бюллетенѣ*.

---

[1]) По увѣренію г. Дидрона, бывшаго въ 1843 г. секретаремъ *Историч. комитета*, этотъ рисунокъ, къ сожалѣнію, затерянъ и потому не приложенъ къ *Бюллетеню*. Представленный нами, на прилагаемой при настоящей статьѣ таблицѣ, рисунокъ арльскаго голосника подъ № 3 сдѣланъ съ рисунка, набросаннаго, по моей просьбѣ, на память г. Дидрономъ.

„Ко всему этому я присовокуплю, что лѣтъ 20 тому назадъ существовалъ точно такой же акустическій аппаратъ, но только въ болѣе широкихъ размѣрахъ, въ капеллѣ св. Бардульфа, на большомъ арльскомъ кладбищѣ, носящемъ названіе *Аликанъ*—Aliscamps это слово исковерканное изъ древняго: *Campi Elysii*); объ этомъ кладбищѣ упоминали уже: Дантъ въ своей *Божественной комедіи*, Inferno, canto IX, и Аріостъ въ своемъ *Роландѣ*, canto XXXIX.

„Эта капелла была очень древняя. Тесанные камни, положенные рядами и перерываемые на извѣстныхъ высотахъ поясками,—вообще все устройство капеллы—заставляли думать, что она построена въ VI или VII вѣкѣ. Но ее снесли въ 1842 году, при постройкѣ желѣзной дороги, идущей отъ Ліона къ Средиземному морю. Уже и въ то время она была развалиной, уцѣлѣли однѣ наружныя стѣны, но я хорошо помню, что, на вышинѣ 6 или 7 метровъ отъ земли, были видны ряды голосниковъ, бо́льшаго формата и расположенныхъ правильнѣе, чѣмъ въ церкви св. Власія. Они были вдѣланы въ стѣны, исправленныя еще въ продолженіе среднихъ вѣковъ. Но, не довѣряя одной своей памяти, я обращался къ г. Жиберу, библіотекарю города Арля, обладающему значительными свѣдѣніями на счетъ всего, касающагося арльскихъ древностей. У него сохранились точно такія же воспоминанія какъ у меня, и онъ хорошо помнитъ голосники капеллы св. Бардульфа.

„Мѣры, сообщаемыя мною ниже, даны мнѣ г. архитекторомъ Вераномъ. Полагаю, что вмѣстѣ съ прилагаемыми рисунками онѣ вполнѣ отвѣтятъ на предложенные мнѣ вами вопросы. Я очень благодаренъ моему другу, г. Дидрону, за то, что онъ далъ мнѣ возможность исполнить ваше желаніе, и прошу васъ принять увѣреніе, и проч.“

Клеръ, адвокатъ.

Арль, 6 ноября 1862.

Объясненіе къ рисункамъ №№ 1 и 2.

	метры.	санти метры.
Вышина церкви отъ нынѣшняго пола [1]) до пояска у пятъ свода . . .	5	76
Толщина пояска	—	22
Діаметръ отверстій у голосниковъ подъ пояскомъ: A	—	22
B, C, D, E и F . . .	—	18
Діаметръ отверстій у голосниковъ подъ пояскомъ, у всѣхъ одинакій . .	—	10
Нынѣшняя глубина большихъ голосниковъ, у всѣхъ равная	—	08
Тоже, у малыхъ голосниковъ, у всѣхъ равная	—	07
Вышина малыхъ голосниковъ надъ пояскомъ, у всѣхъ равная	—	72

[1]) Прежній полъ лежалъ ниже на 75 сантиметровъ.

Разстоянія большихъ голосниковъ отъ пояска:

A	—	03
B находитъ на поясокъ . .	—	„
C	—	04
D	—	05
E	—	06
F	—	10

Разстоянія между голосниками:

между A и B	1	35
B и C	1	05
D и E	—	42
E и F	1	75

Разстоянія между малыми голосниками:

между a и b	1	—
b и c	1	—
c и d	—	95
e и f	—	75
f и g	—	75
g и h	—	70
h и i	—	75

III.

Въ превосходномъ изданіи: *Monuments scandinaviques du moyen âge, dessinés et publiés par N. M. Mandelgren, Copenhague et Paris, 1855 et suiv., f⁰*, въ 1-мъ выпускѣ, издана церковь въ Березё (*Bjeresjö*), находящаяся между городами Лундомъ и Иштадомъ, и построенная въ XII-мъ вѣкѣ. На 2-мъ листѣ представленъ разрѣзъ церкви, на которомъ можно различить глиняные горшки, заложенные въ нѣкоторыхъ мѣстахъ въ сводъ, и служившіе голосниками. Мы прилагаемъ на таблицѣ нашей этотъ разрѣзъ въ нѣсколько уменьшенномъ масштабѣ, подъ № 4. Въ краткомъ описательномъ текстѣ, приложенномъ у г. Мандельгрена къ его рисункамъ, мы находимъ о голосникахъ только слѣдующее:

«Изображенія bbb указываютъ на расположеніе глиняныхъ сосудовъ въ сводѣ; они разставлены въ 5 рядовъ, и отстоятъ одинъ отъ другого на $^3/_4$ локтя. Посрединѣ идетъ одинъ рядъ, еще по ряду идетъ у вершины, также по одному ряду у каждаго карниза верхняго свода; изъ соотвѣтствія въ ихъ положеніи можно заключать, что всѣхъ голосниковъ 40 или 50“.

„Рисунки №№ 5 и 6 (*на нашей таблицѣ*) представляютъ наружность и разрѣзъ глиняныхъ горшковъ, вдѣланныхъ въ сводѣ церковнаго хора и абсида; эти горшки цвѣтомъ и обжигомъ походятъ на горшки, находимые въ курганахъ. № 7 изображаетъ крышку, изъ дубоваго дерева, толщиною въ $^1/_4$ дюйма, которою закрывается отверстіе горшковъ“. Къ этому мы можемъ прибавить предположеніе, что эти деревянныя крышки, конечно, служили для бо́льшаго резонанса, и звукъ выходилъ изъ горшка сквозь три показанныя на рисункѣ миндалевидныя отверстія.

IV.

Кромѣ тѣхъ примѣровъ русскихъ голосниковъ, которые я привелъ въ первой статьѣ своей, я могу теперь указать еще на существованіе голосниковъ въ Гродно. Вотъ что́ напечатано было въ *Сѣверной Пчелѣ*, 1862 г., 13 декабря, № 337, въ статьѣ подъ заглавіемъ: «*Изъ одного дорожнаго дневника*».

„Коложею въ Гродно называютъ остатки православной церкви, выстроенной плѣнными Калужцами.... Внутренность Коложи испещрена круглыми отверстіями: это горшки, вмазанные въ стѣны вмѣстѣ съ кирпичами. Одинъ изъ этихъ горшковъ я видѣлъ въ Виленскомъ музеѣ. Цвѣтомъ онъ очень напоминаетъ муравленный русскій горшокъ, а фигурою похожъ на молочные кубаны, которые дѣлаютъ около Кромъ, въ Орловской губерніи. . . .“ По прочтеніи этихъ строкъ, я поспѣшилъ обратиться къ нѣкоторымъ изъ нашихъ корреспондентовъ въ западныхъ губерніяхъ, съ просьбою о доставленіи подробностей о голосникахъ въ Коложѣ. Но, по причинѣ военныхъ дѣйствій въ томъ краю, эта просьба не могла въ то время быть выполнена.

V.

Наконецъ, къ этимъ извѣстіямъ о древнихъ голосникахъ, никѣмъ непополненнымъ въ продолженіе многихъ лѣтъ, несмотря на спеціальныя о томъ приглашенія, мнѣ остается, въ видѣ заключенія, присовокупить мнѣніе Хладни о звуковыхъ сосудахъ Грековъ и Римлянъ.

Въ первой статьѣ своей о голосникахъ, я говорилъ, что не могу привести этого мнѣнія, потому что оно изложено было въ музыкальномъ журналѣ *Cäcilia*, который теперь очень рѣдокъ, и котораго въ Петербургѣ нѣтъ ни одного экземпляра. Въ томъ же 1862 году, я имѣлъ возможность просматривать этотъ журналъ въ берлинской публичной библіотекѣ, и вотъ относящаяся сюда выписка изъ статьи Хладни:

„. . . По нашимъ понятіямъ, дѣйствіе древнихъ звуковыхъ сосудовъ было, должно быть, довольно дурно, потому что резонансъ могъ происходить лишь отъ нѣкоторыхъ тоновъ, да, сверхъ того, и самый резонансъ этотъ, вѣроятно, былъ весьма различенъ; звукъ же конечно получался глухой и непріятный, такъ какъ самъ Плиній говоритъ, что отъ этихъ сосудовъ портился звукъ голоса актеровъ, почему онъ и сравниваетъ ихъ дурное дѣйствіе съ пылью или пескомъ, который находился бы между сценой и слушателями. Поэтому Греки и Римляне были совершенно правы, не принявъ въ Аѳинахъ и Римѣ этого способа *усиленія*, или, точнѣе сказать, *порченія* звука“. . . (Chladni, Ueber die Schallverstärkungen in den Theatern der Alten, *Cäcilia*, 1826, Heft 22, S. 124).

Мы, конечно, не можемъ видѣть въ этихъ словахъ Хладни ничего другого, кромѣ общихъ соображеній, быть можетъ интересныхъ въ его время, но теперь незаслуживающихъ болѣе особеннаго вниманія, такъ какъ этотъ акустическій вопросъ можетъ и долженъ быть рѣшенъ не *a-priori*, а лишь на основаніи точныхъ изслѣдованій надъ голосниками, какъ системою, не мало въ свое время распространенною, и остатки которой теперь снова открыты для науки, долго ихъ незнавшей.

(*Тамъ же*, *1863*, *т.* *V*, *вып.* *1*, *с.* *20—23*).

И ЕЩЕ ИЗВѢСТІЯ О ГОЛОСНИКАХЪ.

I.

Въ 1-мъ выпускѣ V-го тома „Извѣстій Археол. Общ.“ я говорилъ о томъ, что обращался къ нѣкоторымъ изъ нашихъ корреспондентовъ въ западныхъ губерніяхъ, съ просьбою доставить мнѣ подробности о голосникахъ, находящихся въ коложской церкви, близъ Гродно. Получивъ въ настоящее время отъ почтеннаго нашего сочлена, А. К. Киркора, нѣкоторыя письменныя и печатныя свѣдѣнія объ этомъ предметѣ, съ приложеніемъ рисунковъ, считаю полезнымъ представить здѣсь извлеченіе изъ главнѣйшихъ между ними.

По мнѣнію А. К. Киркора [1]), коложская церковь во имя Бориса и Глѣба, основанная, по преданію, въ XII вѣкѣ, составляетъ «едва ли не единственный въ цѣломъ славянскомъ мірѣ памятникъ акустическаго устройства зданій», потому что, между тѣмъ какъ въ разныхъ русскихъ церквахъ голосники или звуковые сосуды сохранились небольшими группами подъ арками, или же и въ стѣнахъ,—«коложская церковь составлена вся изъ голосниковъ». Были ли въ ней горшки въ потолкѣ, и какого рода былъ этотъ потолокъ, неизвѣстно, потому что, во время переворотовъ и смутъ въ краѣ, храмъ много пострадалъ, и, какъ кажется, еще въ началѣ XVIII стол., во время нашествія на Гродно войскъ Карла XII, потолокъ со всѣмъ его акустическимъ устройствомъ былъ разрушенъ, вмѣсто него же сдѣланъ обыкновенный, деревянный, на балкахъ. Что касается горшковъ, то они разсѣяны по всѣмъ стѣнамъ, на довольно близкомъ разстояніи одинъ отъ другаго, сверху до низу, и даже между ступенями лѣстницы, которая вела въ

[1]) Виленскій Вѣстникъ, 1864, №№ 17, 18 и 19.

ризницу. При этомъ надо замѣтить, что «храмъ коложскій состоитъ изъ двухъ стѣнъ: одной внѣшней, построенной весьма прочно изъ кирпича и камня, а другой, внутренней, съ горшками или голосниками, положенными горизонтально, отверстіями во внутрь, и связанными между собою кирпичами и цементомъ. Между внутреннею и внѣшнею стѣною проходитъ узкій корридоръ».

Встрѣчаемыя нами здѣсь свѣдѣнія имѣютъ особенную важность: дѣйствительно, намъ до сихъ поръ неизвѣстно построекъ, гдѣ бы цѣлыя стѣны сложены были изъ горшковъ. Всѣ извѣстные до сихъ поръ примѣры изъ временъ древности и среднихъ вѣковъ доказываютъ, что лишь своды и ближайшія къ нимъ верхнія части сооруженій были, для возможно большей легкости, дѣлаемы изъ горшковъ, и что нѣкоторые изъ этихъ горшковъ, оставаясь съ открытыми во внутрь зданій отверстіями, служили для усиленія или улучшенія звука. Судя же по вышеприведеннымъ свѣдѣніямъ, мы имѣемъ въ коложской церкви примѣръ устройства совершенно особеннаго, до сихъ поръ нигдѣ болѣе не встрѣченнаго: во-первыхъ, цѣлыя стѣны составлены изъ горшковъ; во-вторыхъ, онѣ сдѣланы изъ горшковъ, положенныхъ внутрь церкви не отверстіями, а заднею своею частью; отверстія же ихъ обращены къ пустому пространству, или промежутку, находящемуся между горшками и внѣшнею стѣною. Безъ сомнѣнія, нельзя принимать всѣхъ этихъ горшковъ за голосники, но, по всей вѣроятности, у нѣкоторыхъ изъ нихъ должны были выходить отверстія и во внутрь церкви, и тогда, значитъ, огромное количество пустыхъ горшковъ и промежутокъ отъ нихъ до внѣшней стѣны должны были способствовать усиленію и улучшенію звука. Впрочемъ, нельзя удовольствоваться тѣми свѣдѣніями, которыя намъ въ настоящемъ случаѣ предложены: необходимо ожидать свѣдѣній болѣе подробныхъ и основательныхъ, сопровождаемыхъ вѣрными и точными рисунками общаго и частей, изъ которыхъ мы могли бы узнать, на какой именно высотѣ начинается кладка горшковъ, какъ именно они расположены, и такъ далѣе. Между тѣмъ, изъ доставленныхъ намъ теперь г. Киркоромъ печатныхъ и письменныхъ свѣдѣній, мы получаемъ слѣдующія частныя подробности о коложскихъ голосникахъ:

Въ коложской церкви горшки были двухъ родовъ, разной величины. Въ Виленскомъ музеѣ древностей находятся два изъ числа нихъ, изображеніе которыхъ мы прилагаемъ при настоящей статьѣ. Величина и объемъ ихъ слѣдующіе:

Перваго (рис. А):

	Дюймы.	Линіи.	Вершки.
Толщина стѣнки въ горлышкѣ	—	2	0,11
„ дна	—	3	0,17
Глубина его внутри	19	—	10,8
Вышина	19	3	11,02
Вышина горлышка	6	—	3,4
Окружность брюшка въ самомъ широкомъ мѣстѣ	33	6	19,2
Діаметръ брюшка	10	6	6,05
„ отверстія въ горлышкѣ	2	7	1,5
„ дна	5	4	3,09

Втораго (рис. Б):

Толщина стѣнки въ горлышкѣ	—	3	0,17
Глубина его внутри	16	—	8,7
Вышина	16	3	9,3
„ горлышка	6	—	3,4
Окружность въ самомъ широкомъ мѣстѣ	28	3	16,17
Діаметръ брюшка	9,02	—	5,11
„ отверстія въ горлышкѣ	2	7	1,5
„ дна	4	4	2,5

Стѣнка дна одной толщины съ стѣнкой горлышка.

Изъ этого выходитъ, что наибольшіе, до сихъ поръ найденные въ Новгородѣ голосники (о которыхъ говорено въ моей первой статьѣ) меньше коложскаго на $1^{1}/_{2}$ вершка, діаметръ брюшка меньше на $^{1}/_{2}$ в. и 5 л.; за то въ новгородскомъ діаметръ горлышка имѣлъ 3 в., а въ коложскомъ всего 1,5 в. Вообще, всѣ новгородскіе и псковскіе голосники шире коложскихъ въ горлѣ. Наибольшіе изъ изслѣдованныхъ доселѣ московскихъ горшковъ имѣютъ всего только $9^{1}/_{2}$ в. вышины, значитъ они меньше большаго коложскаго на $1^{1}/_{2}$ вершка.

Коложскіе горшки изъ красной глины, отлично обожжены и имѣютъ высокій тонъ звука.

Въ заключеніе, мы можемъ прибавить здѣсь, вслѣдствіе указанія также г. Киркора, что въ сочиненіяхъ двухъ польскихъ писателей есть указанія на существованіе, если не голосниковъ, то по крайней мѣрѣ горшковъ, въ стѣнахъ церкви города Овруча, построеніе которой относятъ къ концу XI-го или началу XII-го вѣка, а именно: у профессора Подчашинскаго въ его «Poczatki architektury» (T. I, 156) и у Тимофея Липинскаго въ «Starożytnosci Polskie» (T. II, 540). Но эти указанія относятся равно и къ Коложѣ, и къ Овручу, а слѣдовательно, если голосники оказались при этомъ въ первой мѣстности, то нѣтъ сомнѣнія, что они находятся и въ послѣдней. Къ сожалѣнію, эти свѣдѣнія написаны уже много лѣтъ тому назадъ (сочиненіе Подчашинскаго напечатано въ 1828 году, Липинскаго нѣсколько позже), и потому неизвѣстно, что̀ именно уцѣлѣло отъ стѣнъ овручской церкви. Г. Киркоръ прибавляетъ: «одинъ очевидецъ разсказывалъ намъ, что лѣтъ 40 тому назадъ видѣлъ въ этой церкви весь потолокъ испещренный отверстіями горшковъ».

Въ *Современной Лѣтописи* 1864 года, № 16, мы находимъ, въ статьѣ г. К.... подъ заглавіемъ: «*Объ историческихъ памятникахъ въ овручскомъ уѣздѣ*», слѣдующія извѣстія о нынѣшнемъ состояніи этой церкви: «Съ грустнымъ чувствомъ обозрѣвалъ я въ городѣ Овручѣ развалины древней Васильевской церкви, построенной равноапостольнымъ княземъ Владиміромъ. Развалины эти, оставаясь безъ всякой поддержки, годъ отъ году приближаются къ

совершенному разрушенію. Нѣсколько лѣтъ назадъ я посѣтилъ этотъ величественный памятникъ, и мнѣ кажется, что сохранившіяся стѣны храма были обширнѣе и прочнѣе. Мѣстами и теперь еще замѣтны слѣды мозаики и неотчетливыя изображенія св. угодниковъ на уцѣлѣвшемъ сводѣ разрушеннаго купола, но отъ вліянія температуры мозаика почернѣла, и изображенія святыхъ потерпѣли. Развалины стоятъ на возвышенной мѣстности и нисколько не защищены отъ непогодъ. Печальные остатки Васильевской церкви, нѣкогда богатой и великолѣпной, остаются безъ всякаго присмотра и громко говорятъ о равнодушіи тѣхъ, къ чьей исключительной обязанности относится попеченіе о храмахъ».

II.

Чтобы дать понятіе, какимъ образомъ, уже въ первоначальныя времена употребленія горшковъ для дѣланія сводовъ, эти горшки шли въ дѣло, какая именно была ихъ форма и кладка (замѣтимъ, что нельзя не предполагать, что нѣкоторые изъ нихъ служили голосниками), и чтобы дать такимъ образомъ пункты для сравненія и дальнѣйшаго изученія нашей древней акустической системы въ церквахъ, представляемъ на приложенной здѣсь таблицѣ рисунки нѣкоторыхъ подробностей изъ итальянскихъ церквей такъ называемаго *древне-христіанскаго* и *византійскаго* стиля, заимствованные нами изъ извѣстнаго сочиненія архитектора Изабеля: *Les édifices circulaires et les dômes*. Paris, 1843, f°, табл. 48-я.

Подъ буквою В представленъ разрѣзъ части купола церкви св. Виталія въ Равеннѣ; Г—разрѣзъ пяты свода, тамъ же; Д, Е—видъ и разрѣзъ горшковъ, употребленныхъ въ сводѣ, тамъ же; Ж, З—видъ и разрѣзъ горшковъ, употребленныхъ въ пятахъ свода; И—часть свода гробницы св. Елены (*Torre pignatara*) въ Римѣ (здѣсь горшки всего болѣе имѣютъ сходства, по формѣ, съ новгородскими и псковскими); І—сводъ боковой капеллы крестильни (baptisterium) Константина, въ Римѣ.

(*Тамъ же*, *1864*, *т. V*, *вып. 4*, *с. 221—225*).

Шитая пелена съ изображеніемъ св. Александра Невскаго, 1613 года.

Въ Рождественскомъ монастырѣ во Владимірѣ находится очень примѣчательная древняя пелена, сохраняемая въ ризницѣ, въ рамѣ за стекломъ. При настоящей статьѣ прилагается (№ I) вѣрный съ нея рисунокъ, сдѣланный по фотографіи, сообщенной Археологическому Обществу нашимъ сочленомъ, архитекторомъ Артлебеномъ. Пелена эта имѣетъ въ длину $12^1/_2$ вершковъ, въ ширину $8^1/_2$ вершковъ; шита она по шелковой матеріи, очень полинявшей, но, сколько замѣтно, прежде алаго цвѣта,—золотомъ, серебромъ и шелками. Исподняя одежда изображеннаго на ней святаго шита серебромъ, а верхняя — золотомъ, съ черною шелковою оторочкою по краямъ. По свидѣтельству описателей этой пелены [1]), шитье пелены превосходное, въ томъ числѣ и тѣ части рисунка, которыя представляли наиболѣе трудности въ художественномъ отношеніи—лицо и руки, въ чемъ легко убѣдится всякій, при взглядѣ на предлагаемый здѣсь рисунокъ.

На пеленѣ изображенъ св. Александръ Невскій въ преподобническомъ образѣ; правая рука его приложена къ груди, лѣвая держитъ свитокъ; поверхъ монашескаго платья надѣта схимническая мантія, такъ какъ этотъ владимірскій великій князь (погребенный первоначально въ томъ самомъ Рождественскомъ соборѣ, гдѣ теперь сохраняется пелена съ его изображеніемъ), почувствовавъ приближеніе смерти, на возвратномъ пути изъ орды, постригся и принялъ схиму въ городѣ Городцѣ.

Наша пелена, кромѣ своего высокаго художественнаго достоинства, имѣетъ для археолога еще ту особенную важность, что изъ находящейся на ней надписи мы узнаемъ, когда именно и по чьему приказанію она сдѣлана. Подъ ногами благовѣрнаго великаго князя написано вязью: «Лѣта ,зрка-во приложила сїю пеленꙋ церкви великаго кнзѧ Алеѯандра Ꙗрославича всеѧ Руси црца Параскевиѧ».

Но какая здѣсь помянута царица? Это—царица Параскева Михайловна, изъ рода Соловыхъ, вторая супруга царевича Ивана Ивановича, втораго сына Ивана Грознаго, послѣ насильственнаго развода постриженная въ монастырѣ на Бѣлоозерѣ, а оттуда переведенная въ женскій монастырь во Владиміръ [1]). Скончалась она уже въ 1620 году, въ московскомъ Ивановскомъ монастырѣ, а погребена въ Вознесенскомъ. Шита-ли настоящая пелена во время нахожденія ея во Владимірѣ, или послана туда позже, изъ Москвы, въ память пребыванія царицы въ томъ городѣ и изъ особеннаго благочестія къ главной святынѣ города Владиміра—преданія не сохранилось.

По обѣимъ сторонамъ головы св. великаго князя читается надпись вязью: «Блговѣрныи великїи кнѧз(ь)

---

[1]) *Тихонравовъ*, Владим. Сборникъ, Москва 1857, стр. 72; *Іеромонахъ Іоасафъ*, Церковно-историческое описаніе Владим. достопамятностей, Владиміръ 1857, стр. 38.

[1]) Объ этомъ переводѣ съ Бѣлоозера во Владиміръ не упомянуто у Карамзина, см. Ист. Гос. Росс., Т. IX, стр. 352 и къ ней примѣч. 609.

Алеѯандръ Невскіи чюдотво҃цъ». Вокругъ всего же изображенія, начиная съ верхняго лѣваго края надъ головою, написанъ, превосходно вышитою красивою вязью, тропарь въ честь св. великаго князя:

«Ꙗко бл҃гочтва(го) корен(е) пр҃чтнаѧ ѿрасль былъ єси блж҃ниє Алеѯандре: || ꙗви (бо) тѧ Хс҃ ꙗко нѣкое бж҃ственое сокровище рꙋстѣи земли, новаго чюдотворца, преславна и бг҃оприꙗтна соше(д)ше(ся) вѣрою и любовию во псал || мѣ(хъ) и пѣнїи(хъ) радꙋюще(ся) слави(мъ) г҃а, давша(го) ти бл҃гда(ть) исцѣленїи: єго(же) моли спасти гра(дъ) сеи и державꙋ сро(д)ни(къ) твои(хъ) бг҃оꙋго(д)нѣ(й) быти, и с(ы)нов(о)мъ рꙋскимъ спаститисѧ».

(*Тамъ же, 1863, т. IV, вып. 1, с. 74—76*).

Замѣтки о древней русской катапетазмѣ.

При VI выпускѣ „Извѣстій Археол. Общества" приложенъ рисунокъ шитой катапетазмы, подаренной царемъ Иваномъ IV Васильевичемъ Хиландарскому монастырю на Аѳонѣ, въ 1556 году. Это есть точная копія съ фотографическаго снимка, сдѣланнаго съ прориси, снятой на Аѳонѣ въ величину оригинала и привезенной сюда нашимъ сочленомъ П. И. Севастьяновымъ.

О назначеніи и времени сдѣланія катапетазмы мы узнаемъ изъ слѣдующей надписи вязью, помѣщенной на нижнемъ ея краѣ: «Божїею м҃лстїю и пр҃чтыа вл҃дчци нашеа Бц҃и помоцїю. повелѣнїемъ бл҃говѣрнаго и хр҃олюбиваго цр҃ѧ г҃сдрѧ великаго кн҃зѧ ивана василїевичѧ самодръжца || великїа рꙋсїа. володимерскаго. новградцкаго. казанскаго. смоленскаго. югорскаго. пермьскаго. вѧтцкаго. болгарскаго и иныхъ здѣлана катапетазма сїа в преименитомъ градѣ москвѣ в || кв҃.є лѣто г҃дрства его а в ѳ҃ є лѣто цр҃ства его в ст҃ꙋю горꙋ в хиландар монастыр сербьскїи при его бл҃аговѣрнои цр҃ци великои кн҃гни анастасїи и при их сн҃ѣ бл҃городном цр҃вичѣ иванѣ ивановичѣ. в лѣто ,зѯд мц҃а ноꙗбрѧ к҃».

И такъ, мы получаемъ здѣсь извѣстіе о времени, когда катапетазма принесена въ даръ Хиландарскому монастырю. Но, сверхъ того, мы имѣемъ возможность заключать о томъ, когда именно ее дѣлали. Въ выборкѣ изъ лѣтописей, помѣщенной въ примѣчаніяхъ къ VIII-му тому Исторіи Госуд. Росс. Карамзина, мы встрѣчаемъ (въ примѣч. № 587) слѣдующее извѣстіе подъ годомъ 1554: „въ декабрѣ пріидоша старцы отъ горы Аѳонскія изъ Хиландаря монастыря сербского, и били челомъ, чтобы ихъ государь взялъ въ царьское свое имя: а мы выкупаемъ вѣру крестьянскую у салтановъ, а соль не имѣемъ, но сами дѣлаемъ виноградьı и землю копаемъ; и государь ихъ взялъ въ свое имя, и строеніе церковное посылаетъ". Изъ этого можно, съ полнымъ вѣроподобіемъ, заключить, что наша катапетазма была устроена въ промежуткѣ времени между декабремъ 1554 и ноябремъ 1556 годомъ.

Главное и наибольшее мѣсто на катапетазмѣ занимаютъ вышитыя изображенія. Посрединѣ представленъ Спаситель, въ архіерейскомъ облаченіи, во весь ростъ, стоящій на шестикрыломъ серафимѣ, несомомъ облакомъ, и благословляющій обѣими руками стоящихъ немного ниже его, также на облакахъ, Богородицу и Іоанна Предтечу. Надъ этими тремя изображеніями надписи:

«ІС ХС, Ты єрѣи ввѣки и по чинꙋ мельхиседековꙋ; МР ѲꙊ; о а҃гїос Іѡа҃ Пре҃тч»,

а выше, въ правомъ и лѣвомъ верхнемъ углу, — летящіе съ неба два архангела, держащіе въ рукахъ крестъ, копіе и трость съ губой; надъ ними надписи: «ар҃. Михаи҃, ар҃. Гаврилъ».

Какъ-бы рамку около этой срединной картины образуютъ четыре полосы: двѣ горизонтальныя, верхняя и нижняя, и двѣ вертикальныя, правая и лѣвая. Здѣсь, въ небольшихъ кругахъ, представлены грудныя изображенія: Богоматери, пророковъ и разныхъ святыхъ. Въ расположеніи ихъ можно замѣтить особенное намѣреніе, особенный порядокъ и нѣкоторыя любопытныя подробности, на которыя, по нашему мнѣнію, слѣдуетъ обратить особенное вниманіе. Въ этой рамкѣ изъ святыхъ было, повидимому, напередъ намѣчено нѣсколько важнѣйшихъ пунктовъ для личностей, которыя назначено было особенно выставить, а потомъ уже остальныя мѣста замѣщены личностями, на которыя менѣе обращалъ вниманіе устроитель катапетазмы.

Въ этомъ отношеніи, можно сказать, что эта рамка представляетъ намъ гораздо болѣе интереса, чѣмъ срединное изображеніе. Это послѣднее есть лишь повтореніе извѣстнаго византійскаго сочиненія, встрѣчающагося очень часто, и въ разныхъ мѣстахъ; окружающія же его четыре полосы, съ медальонами святыхъ, представляютъ сочиненіе русское, комбинацію, составленную нарочно для даннаго случая, быть

можетъ, ни въ какомъ другомъ примѣненіи не повторенную.

И во-первыхъ, мы прежде всего обратимъ вниманіе на то, что, изъ числа этихъ медальоновъ, только *три* представляютъ полный кругъ, и это именно тѣ, которые заключаютъ изображенія женскія: въ верхней полосѣ, посрединѣ, прямо надъ головой Спасителя, кругъ, гдѣ изображенъ образъ Знаменія Богородицы, и два угловые нижніе медальона, гдѣ представлены, на лѣво—св. царица Елена, а на право—преподобная Анастасія. Нельзя сомнѣваться въ томъ, что здѣсь имѣлись въ виду святыя, имена которыхъ носили великая княгиня Елена, мать царя Ивана Васильевича, и царица Анастасія, супруга его. Первой уже не было въ живыхъ въ 1556 году (она скончалась еще въ 1538 году), вторая же была въ то время въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ, и можно предполагать, что по ея особенному усердію и подъ ея надзоромъ сдѣлана эта катапетазма, гдѣ столь видное мѣсто занимаютъ личности женскія.

Далѣе, мы замѣчаемъ, что особенными формами отличаются круги въ верхней полосѣ, направо и налѣво отъ образа Знаменія. Здѣсь круги не находятъ одинъ на другой, какъ въ остальной медальонной рамѣ: въ мѣстахъ соприкасанія ихъ поставлены столбики, составленные изъ трехъ яйцеобразныхъ члениковъ, съ капителями и базами, такъ что круги одинъ другого не пересѣкаютъ. При первомъ уже взглядѣ зритель можетъ замѣтить, что здѣсь назначено помѣщеніе особенно важнымъ личностямъ. И дѣйствительно, въ этихъ шести кругахъ изображены шесть пророковъ, въ слѣдующей симметріи и послѣдовательности, считая отъ срединнаго образа Знаменія, къ которому они обращаются справа и слѣва: *царь Давидъ* и *пророкъ Соломонъ; пророкъ Илья* и *Пророкъ Захарія*; *пророкъ Исаія* и *пророкъ Даніилъ*. Въ верхнихъ двухъ углахъ, и въ одномъ ряду съ пророками, но уже въ усѣченныхъ кругахъ, какъ всѣ остальныя изображенія медальонной рамы, представлены: налѣво *апостолъ Петръ*, направо *апостолъ Павелъ*. Отъ каждаго изъ этихъ двухъ круговъ идетъ внизъ — по вертикальной полосѣ медальоновъ, и здѣсь, по самой серединѣ, помѣщены два медальона, изображающіе: на лѣво *св. мученика Георгія*, направо *св. мученика Димитрія*, имена которыхъ носили: князь Юрій Васильевичъ, братъ царя Ивана Васильевича, и царевичъ Димитрій Ивановичъ, сынъ царя, скончавшійся въ 1553 году, т.-е. незадолго до устроенія настоящей катапетазмы. Замѣтимъ при этомъ, что патронъ царевича Димитрія помѣщенъ въ одной полосѣ съ патрономъ матери его, царицы Анастасіи, направо отъ зрителя и налѣво отъ главнаго дѣйствующаго лица всей картины, т.-е. на младшихъ мѣстахъ, между тѣмъ какъ патроны царскаго брата и царской матери помѣщены на старшихъ мѣстахъ, т.-е. налѣво отъ зрителя, но направо отъ главнаго дѣйствующаго лица картины.

Надъ этими двумя срединными медальонами помѣщены двѣ пары медальоновъ, съ изображеніями царственныхъ святыхъ, коихъ личности имѣютъ отношеніе къ религіозной исторіи Россіи. Кверху отъ св. Георгія и Дмитрія—*св. царь Константинъ* и *св. князь Владиміръ*, книзу—*св. князь Борисъ* и *св. князь Глѣбъ*.

Въ пространствахъ между опредѣленными такимъ образомъ главными четырьмя угловыми пунктами (апостолы: Петръ и Павелъ, св. Елена и св. Анастасія) и только что обозначенною нами срединною русскою царственною группою, размѣщены изображенія святыхъ, святителей и преподобныхъ, особенно чествуемыхъ греческою, русскою и сербскою церковью. Такимъ образомъ, въ верхней половинѣ боковыхъ полосъ катапетазмы изображены: св. Николай чудотворецъ и св. Василій парійскій, св. Петръ митрополитъ и св. Савва сербскій, св. Алексѣй митрополитъ и св. Іона митрополитъ, св. Иванъ новгородскій и св. Алексѣй ростовскій; въ нижней половинѣ: преп. Аѳанасій аѳонскій и преп. Иванъ лѣствичникъ, преп. Антоній и преп. Ѳеодосій печерскіе, преп. Сергій чудотворецъ и преп. Симеонъ сербскій. Легко замѣтить, что и здѣсь соблюденъ вполнѣ особый порядокъ старшинства и послѣдовательности.

Къ этому описанію катапетазмы намъ остается прибавить, что костюмы многихъ изъ числа представленныхъ лицъ заключаютъ любопытныя подробности для изучающаго русскую иконографію XVI вѣка; что низъ катапетазмы украшенъ 8-мью шелковыми кистями, подобно тому, какъ въ прежнее время украшались кистями же (по византійскому и даже, скорѣе, обще-восточному обыкновенію) всѣ почти пелены, орари, епитрахили, пояса и другія части церковнаго и священнослужительскаго облаченія, какъ мы можемъ судить по уцѣлѣвшимъ до нашего времени церковнымъ описямъ и самимъ предметамъ церковнаго употребленія; наконецъ, прибавимъ, что верхнею частію наша катапетазма привѣшивалась къ мѣсту своего назначенія на 10-ти кольцахъ, соединенныхъ съ катапезмою небольшими лентообразными матерчатыми полосками.

Эти кольца наводятъ насъ на вопросъ: служили ли они къ тому же, къ чему служатъ въ наше время въ русскихъ церквахъ, т.-е. для отдергиванія церковной завѣсы въ сторону? По нашему мнѣнію, отвѣтъ долженъ быть отрицательный. Въ древнія времена церковная завѣса *не отдергивалась въ сторону, а поднималась кверху*.

Извѣстно, что иконостасъ закрытый и высокій, сравнительно говоря, довольно поздняго происхожденія; слѣдовательно, не могла существовать, въ первыя времена христіанства и византійства,—и завѣса царскихъ дверей. Но катапетазмы были въ христіанской церкви съ самой отдаленной эпохи. По восточнымъ понятіямъ, коренящимся въ глубочайшей древности, все священное должно быть закрыто, отъ очей присутствующихъ, таинственною завѣсою. Соблюденіе этого правила мы встрѣчаемъ у всѣхъ народовъ, предшествовавшихъ христіанскимъ: катапетазмы были въ употребленіи и въ Египтѣ, и въ Ассиріи, и въ древ-

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ней Греціи, и у Евреевъ. Гдѣ было святилище, гдѣ была святая святыхъ, тамъ всегда бывали и церковныя завѣсы. Понятно, что онѣ должны были перейти и въ христіанство. Гдѣ же ихъ стали употреблять? Ихъ начали привѣшивать между тѣхъ четырехъ столбиковъ, которые поддерживали кровельку киворія, т.-е. сѣни надъ престоломъ, такъ что св. дары были ими закрыты со всѣхъ четырехъ сторонъ. Дюканжъ, опираясь на множество собранныхъ имъ древнихъ текстовъ, опредѣляетъ катапетазму, или, точнѣе сказать, катапетазмы, слѣдующимъ образомъ въ своемъ греческомъ глоссаріи: «Vela quae ciborium partes quatuor ambiunt vel quae bema a nao separant (завѣсы, окружающія всѣ четыре стороны киворія, или отдѣляющія виму [*собственно алтарь*] отъ прочей церкви)». Ясно, что вторая часть предложенія относится ко временамъ позднѣйшимъ, когда вошли въ употребленіе иконостасы, и когда вмѣсто *четырехъ* завѣсъ вокругъ открытаго со всѣхъ сторонъ престола повѣсили *одну* завѣсу въ царскихъ дверяхъ, и такъ уже отчасти скрывавшихъ престолъ отъ стоявшихъ въ церкви. Но употребленіе всякихъ вообще завѣсъ на Востокѣ всегда было таково, что, когда нужно было открыть скрываемое за ними, поднимали нижній край ихъ и забрасывали въ сторону, за правый или лѣвый столбикъ, и это доказываютъ, кромѣ помпейскихъ фресокъ и римскихъ барельефовъ, всѣ рисунки манускриптовъ, начиная съ китайскихъ, индѣйскихъ, персидскихъ, и продолжая средневѣковыми европейскими и византійскими. Разсматривая послѣдніе, отъ самыхъ древнихъ ирландскихъ (VII вѣка), англосаксонскихъ (VIII и IX), карловингскихъ (IX) и византійскихъ, отъ IX и до самаго XV и XVI вѣка, мы вездѣ найдемъ, что завѣса виситъ на кольцахъ, придѣланныхъ къ верхнему ея краю, но никогда не отдергивается, а только забрасывается въ сторону. Слѣдовательно, мы неизбѣжно должны предполагать, что и катапетазмы около киворія и у царскихъ дверей точно также поднимались, а не отдергивались, какъ всѣ остальныя завѣсы. Кромѣ общаго предположенія *a priori*, мы имѣемъ на то доказательства и въ текстахъ, приведенныхъ Дюканжемъ изъ «*Луга Духовнаго*» *Іоанна Мосха* и изъ «*Мистагогіи*» *Германа патріарха константинопольскаго*, гдѣ говорится о катапетазмахъ. Если читать ихъ по новѣйшимъ русскимъ переводамъ, получишь, правда, понятіе самое невѣрное объ употребленіи катапетазмъ. Въ одномъ изъ переводовъ Іоанна Мосха, напечатанномъ въ Москвѣ въ 1848 году, читаемъ, при описаніи чудеснаго сошествія св. Духа въ присутствіи папы Агапита (глава 149-я): „При семъ покрывало, лежавшее на св. престолѣ, само собою поднялось и покрыло часа на три папу и епископа и всѣхъ діаконовъ, предстоявшихъ предъ святымъ престоломъ“. Въ другомъ переводѣ, напечатанномъ въ Москвѣ въ 1853 году, сказано (глава 148-я): „При семъ пелена, лежавшая на св. престолѣ, сама собою поднялась, и покрыла часа на три папу и епископа“ и проч. Но зато совсѣмъ другое встрѣчаемъ мы въ старомъ переводѣ «*Луга Духовнаго*», напечатанномъ въ Кіевѣ въ 1628 году подъ заглавіемъ «*Лимонарь*». Здѣсь, въ главѣ 150, это самое мѣсто передано такъ: „. . . . но и катапетазма, лежащая на св. олтари, сама ся взя и покры папу и епископы и вся діаконы предстоящая и св. трапезу, яко на три часы“. Въ этомъ переводѣ, буквально вѣрномъ съ греческимъ подлинникомъ, ясно понятъ и съ совершенною вѣрностью переданъ настоящій смыслъ этого мѣста: катапетазма, находившаяся *надъ* престоломъ (т.-е. приподнятая нижними своими концами и заброшенная за колонки) сама собою развернулась, упала, и закрыла всѣхъ предстоящихъ, *и самую трапезу*. Новѣйшіе переводчики, не зная сущности дѣла, принуждены были прибѣгнуть къ перифразѣ, къ напрасной замѣнѣ „спускающейся завѣсы“ поднимающеюся пеленою, отчего совершенно исказилась первоначальная мысль автора.

Въ переводѣ сочиненія патріарха Германа, напечатанномъ при *Христіанскомъ Чтеніи* за 1855-й годъ, подъ заглавіемъ: «*Св. отца нашего Германа патр. константиноп., послѣдовательное изложеніе церковныхъ службъ и таинственное умозрѣніе о ихъ значеніи*», на стр. 399, читаемъ: „А затвореніе вратъ и, сверхъ того, развитіе завѣсы. . . . . знаменуетъ, думаю, ту ночь, въ которую совершилось предательство отъ ученика“ и проч. Здѣсь мы также встрѣчаемся съ искаженіемъ греческаго текста, происшедшимъ отъ того, что переводчикъ не зналъ способа употребленія церковной завѣсы. Въ греческомъ текстѣ сказано: затвореніе вратъ, опущеніе (развитіе сверху внизъ) завѣсы. . . . знаменуетъ ночь и т. д. Оно и понятно: когда царскія двери были отворены, приподнималась завѣса; когда онѣ затворялись, завѣса опускалась, и въ алтарѣ, обыкновенно въ Византіи маломъ и слабо освѣщенномъ, долженъ былъ наступать мракъ. Не понимая этого, переводчикъ вмѣсто „развитіе завѣсы сверху внизъ“ сказалъ: „и, сверхъ того, развитіе завѣсы“, потому что, по его понятію, завѣса должна была, по нынѣшнему, надвигаться сбоку, а не спускаться сверху.

Считаютъ, что патріархъ Германъ жилъ въ XII вѣкѣ; это даетъ намъ возможность судить, что въ XII вѣкѣ катапетазмы не привѣшивались болѣе къ киворію или надпрестольной сѣни, а были перенесены къ царскимъ дверямъ. Безъ сомнѣнія, такъ было уже въ то время и у насъ въ Россіи, и нѣтъ повода предполагать, чтобъ способъ употребленія катапетазмъ былъ у насъ иной, чѣмъ въ самой Византіи и на остальномъ Востокѣ, не только въ самую отдаленную эпоху, но и во времена царя Ивана Васильевича.

(Тамъ же, вып. 6, с. 534—541).

Владимірскій кладъ.

Необыкновенно важное значеніе древнихъ предметовъ великокняжескаго облаченія, найденныхъ во Владимірѣ въ концѣ 1865 г., сознано всѣми знатоками русской древности, имѣвшими случай разсматривать ихъ. Эти вещи послужатъ, конечно, для нашихъ археологовъ исходною точкой многихъ и разнообразныхъ изслѣдованій. Между тѣмъ, на первыхъ порахъ считаемъ неизлишнимъ сообщить здѣсь нѣсколько первоначальныхъ соображеній.

Во-первыхъ, скажемъ нѣсколько словъ о томъ, какъ найдены были эти предметы. Свѣдѣнія, сюда относящіяся, мы почерпаемъ изъ №№ 1-го и 3-го *Владимірскихъ Вѣдомостей* 1865 года.

Въ началѣ ноября 1865 года, учитель владимірской семинаріи Н. Е. Бѣляевъ предположилъ распланировать въ саду при своемъ домѣ откосъ горы, расположенной къ оврагу уступами, такъ, чтобы на площадкахъ можно было разсадить прививки яблоней. При срытіи земли для второй площадки, подъ корнемъ стараго, давно уже срубленнаго вяза, на глубинѣ 5 арш., найденъ кладъ, состоящій изъ золотыхъ и серебряныхъ вещей, остатковъ древней одежды и нѣкоторыхъ другихъ предметовъ. Къ сожалѣнію, ничего не сказано въ статьяхъ *Владим. Вѣдом.* о томъ, при какихъ обстоятельствахъ найдены всѣ эти вещи: открыты ли вмѣстѣ съ ними остатки человѣческихъ скелетовъ, или же онѣ зарыты были отдѣльно, и въ послѣднемъ случаѣ лежали ли онѣ прямо въ землѣ, или были положены въ мѣшокъ, завернуты въ ткань, или что иное.

Мѣстные знатоки и любители древности (и въ числѣ ихъ, въ особенности, К. Н. Тихонравовъ, членъ Археологическаго Общества и секретарь Владимірскаго Статистическаго Комитета) тотчасъ-же оцѣнили всю важность этой находки, и, вслѣдъ затѣмъ, г. владимірскій губернаторъ, какъ предсѣдатель Статистическаго Комитета, препроводилъ кладъ, съ К. Н. Тихонравовымъ, въ Императорскую Археологическую Коммиссію. Найденныя вещи немедленно куплены за 300 р., и принадлежатъ въ настоящее время къ числу примѣчательнѣйшихъ и драгоцѣннѣйшихъ отечественныхъ древностей въ Эрмитажѣ.

Теперь обратимся къ памятникамъ.

I. Самымъ важнымъ, самымъ драгоцѣннымъ между ними, для науки отечественной древности, должно считать остатки великокняжеской одежды. Вообще и на Западѣ, гдѣ собираніе отечественныхъ древностей начато уже давно, остатки матерій, служившихъ для одеждъ въ раннія эпохи среднихъ вѣковъ, составляютъ величайшую рѣдкость; у насъ же, гдѣ такъ недавно стали обращать серьозное вниманіе на изученіе нашей старины и на собираніе ея обращиковъ,—до самыхъ сихъ поръ не было ничего въ этомъ родѣ: древнѣйшіе образцы старыхъ матерій, дошедшихъ до насъ, не восходятъ за предѣлы XIV и XV вѣка. При томъ, это все по преимуществу предметы церковнаго употребленія: плащаницы, покровы и т. д. Поэтому понятно, какое значеніе должны имѣть являющіеся у насъ *въ первый разъ* образцы древнихъ матерій, по всей вѣроятности XII вѣка, и притомъ какъ остатки одежды княжеской [1]). Остатки эти сильно пострадали отъ времени и долгаго пребыванія въ землѣ, но все-таки и въ настоящемъ своемъ состояніи они даютъ множество любопытныхъ и драгоцѣнныхъ данныхъ.

Уцѣлѣвшіе куски одежды раздѣляются на четыре категоріи: 1) шелковая матерія, затканная золотымъ узоромъ, 2) такая же матерія, только съ другимъ узоромъ, 3) подкладка, 4) позументъ.

Первая изъ этихъ матерій (на таблицѣ нашей рис. А) есть нѣчто въ родѣ нынѣшняго штофа: она ткана въ косую нитку точно такъ, какъ нынѣшніе штофы, и покрыта узоромъ византійскаго стиля, состоящимъ изъ вьющихся на подобіе виноградной лозы завитковъ, завершаемыхъ, по концамъ, очень употребительнымъ византійскимъ орнаментомъ—цвѣточкомъ на подобіе трехчастной лиліи. Этотъ узоръ тканъ золотою канителью, которая, къ сожалѣнію, почти вся высыпалась изъ матеріи. Но всего примѣчательнѣе въ этомъ узорѣ то, что его извивающіяся линіи вписаны въ треугольники, образуемые узенькими (какъ и самый узоръ) полосками. Треугольникъ вообще—очень любимая форма византійской орнаментаціи; но ни на русскихъ, ни на византійскихъ фрескахъ, миніатюрахъ рукописей и скульптурахъ, мы до сихъ поръ никогда не встрѣчали рисунковъ на *матеріяхъ*, которые состояли бы изъ треугольниковъ со вьющимся внутри ихъ тонкимъ орнаментомъ, кончающимся ліліями, какъ на нашей матеріи. Обыкновенно узоры матерій на византійскихъ и древне-русскихъ одеждахъ XI, XII, XIII вѣковъ состоятъ или изъ большихъ круговъ съ орнаментами или животными внутри, или изъ длинныхъ тонкихъ извивающихся стеблей на подобіе хмеля или виноградной лозы, или изъ крестовъ рядами, или изъ животныхъ, симметрически разставленныхъ; сверхъ того, иногда попадаются треугольники, но мелкіе, и притомъ съ симметричнымъ орнаментомъ на подобіе цвѣтка внутри. Впрочемъ, во всякомъ случаѣ послѣдній родъ узора очень рѣдокъ, и никогда не покрываетъ всей матеріи, а находится развѣ только гдѣ-либо на каймѣ. Наша матерія, вся усѣянная большими треугольниками, составляетъ до сихъ поръ, единственное исключеніе изъ всего намъ извѣстнаго. Каждая сторона треугольниковъ здѣсь имѣетъ длины около $3^3/_8$ вершковъ

---

[1]) Мнѣ не были еще извѣстны тогда *украшенія треугольниками* на одеждахъ и ризахъ, изображенныхъ на нѣкоторыхъ древне-русскихъ фрескахъ; напр.: на ризахъ святыхъ на фрескахъ церкви св. Георгія въ Староладожской Рюриковой крѣпости, XII вѣка (см. *Прохоровъ*, Христіянскія древности и Археологія, 1862—63 г.). *В. С.*

(15 сантиметровъ); разстояніе отъ стороны одного треугольника до другаго—11 миллиметровъ; полоска, образующая треугольники и узоры внутри ихъ—5 миллим. Полоски обведены съ обѣихъ сторонъ шелковою нитью такого-же цвѣта, какъ сама матерія. Треугольники расположены параллельными рядами. Изъ двухъ кусковъ матеріи этого образца, одинъ имѣетъ около 6 вершк. (27 сантиметровъ) длины и 3½ в. (15½ сантим.) ширины, другой около 4 вершковъ (18 сант.) длины и 3 в. (13½ сант.) ширины.

Другая матерія (рисун. Б) есть также штофъ, одного тканья, доброты и цвѣта съ первою, по вытканный на ней золотомъ узоръ (1½ вершка=65 миллим. ширины) другаго рисунка, а именно: тутъ уже нѣтъ болѣе треугольниковъ, а одни только вьющіеся орнаменты, и притомъ не столь круглые и крупные, какъ на первой матеріи—они мельче и площе; сверхъ того, полоски, ихъ образующія, не обведены шелковою ниткою. Небольшіе куски этой матеріи (менѣе, чѣмъ первая, красивой и богатой) всѣ сложены вдвое, и, повидимому, составляли обшивку по внѣшнимъ краямъ.

Что касается до цвѣта обѣихъ матерій, то онъ, по всей вѣроятности, былъ пурпурный или кармазинный (такъ называемый *blatta* или *blatthin byzanthea*): это можно заключать изъ нынѣшняго темнобураго цвѣта матеріи, такъ какъ, при вылиняніи, пурпурный и кармазинный цвѣтъ получаетъ обыкновенно, послѣ долгаго времени, именно такой оттѣнокъ какъ этотъ.

Какая была это матерія, какое было ея названіе въ то время? По всей вѣроятности, это—*cendalum* или *zendale*, матерія чрезвычайно распространенная по всей Европѣ во все продолженіе среднихъ вѣковъ, и которая сначала производилась въ странахъ восточныхъ, потомъ работалась на знаменитыхъ шелковыхъ фабрикахъ въ Палермо, а впослѣдствіи стала производиться и въ другихъ странахъ Европы. Пунктами сравненія намъ могутъ служить въ этомъ случаѣ: перчатки, служащія и доселѣ для коронаціи австрійскихъ императоровъ (Bock, Die Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Wien, 1864, f° imper., табл. VIII, рис. 10), и кусокъ матеріи, принадлежащій г. Вейгелю въ Лейпцигѣ (O. T. Weigel, Die Anfänge der Druckerkunst, Leipzig, 1866, gr. 4°, т. I, табл. I, стр. 10—12). Обѣ матеріи признаны лучшими западными археологами за матерію *cendalum*, обѣ одного цвѣта съ нашею, обѣ покрыты узорами, имѣющими нѣчто родственное съ нашими, обѣ такой же ткани, наконецъ обѣ относятся къ XII вѣку, къ которому и мы, по всѣмъ соображеніямъ, относимъ нашу матерію. Но примѣчательно, что на одномъ изъ нашихъ кусковъ, орнаментъ внутри треугольника образуетъ слѣдующую фигуру (рисун. А, фигура *a*): внутрь круга, не совсѣмъ замкнутаго, входитъ извивающаяся линія узора и выполняетъ его окружность небольшими полукругами, подобно тому, какъ это было впослѣдствіи въ большомъ употребленіи въ орнаментаціи готической архитектуры. Такая подробность въ высшей степени важна: она встрѣчается еще въ первый разъ, и указываетъ на упущенныя еще доселѣ изъ виду узы родства, связывающія готическое искусство съ византійскимъ. Русское названіе этой матеріи было, вѣроятно, въ древности—*зендень*. Это названіе встрѣчается въ старинныхъ нашихъ описяхъ, но до сихъ поръ мы не имѣли еще самой матеріи на лицо. *Зендень*, конечно, слово однозначущее съ западными *зендаль* или *сендаль* (*zendale*, *zendalo*—по итальянски; *cendal*—по португальски, испански и старо-французски; *sendat*—по-провансальски; *zindal*, *zendal*, *sendal*, *sindat*, *zendat*—по сред.-верхн.-нѣмецки, см. Dietz, Etymolog. Wörterbuch der romanischen Sprachen, I Theil, подъ словомъ *sendal*). Слово это производятъ обыкновенно отъ древне-греческаго *sindon*= тонкое полотно; но вѣроятнѣе, что оно происходитъ отъ византійскаго *sendais*, *sendes*. *Sendais* означало, во время Константина Багрянороднаго (X в.) шелковую матерію, происхожденіе которой возводили до временъ Финикіянъ, а имя считали искаженіемъ прилагательнаго *сидонскій* (*sidontum opus*, Σιδόνια ἔργα, см. Du-Cange, Gloss. mediae et infimae Graecitatis, т. II, подъ словомъ Σενδαὶς, стр. 1352). Про слово же *sendes* Рейске говоритъ, что оно очень часто встрѣчается и у Византійцевъ, и у Арабовъ (*Const. Porphyr.*, De cerem. aulae byz., Bonnae, 1830, II, 529). Впрочемъ, Саси и Дози утверждаютъ, что Σενδὲς слово не арабское, а занесено въ арабскій языкъ изъ другихъ языковъ. Наша матерія, по всей вѣроятности, происхожденія византійскаго: мудрено считать ее русскою работою. Правда, въ старинныхъ средневѣковыхъ романахъ въ стихахъ упоминается о русскихъ шелковыхъ матеріяхъ; такъ напр., въ поэмѣ *Li Romans d'Alixandre*, XII вѣка, сказано въ одномъ мѣстѣ:

> Si grant cop li dona, que ne li fait aïe
> Ne escus ne haubers ne cendaus de Rousie;

въ другомъ мѣстѣ:

> Tant li donra rouge or et pales de Rosie,
> Ne l'poroient porter 4 mul de Surie;

въ третьемъ:

> L'amiral a fait mestre en un drap de Rosie
> Et tous ses conpagnons que un n'en i oublie;

въ четвертомъ:

> Li cote fu de soie de l'uevre de Rousie.

(Francisque Michel, Recherches sur le commerce, la fabrication etc. des étoffes de soie, d'or et d'argent, Paris, 1852, т. I, стр. 209, 313, 414; Li Romans d'Alixandre, herausgegeben [по рукописи XIII в.] von Michelant, Stuttgart, 1846, 8°, стр. 68, 130, 444, 509); но вообще нынче признаютъ, что Европа получала эти матеріи изъ Азіи или Византіи, посредствомъ русскихъ торговцевъ. На Руси не было собственныхъ шелковыхъ ткацей до позднѣйшаго времени, до самаго XVIII вѣка (Fr. Michel, т. II, стр. 209; Ernest Pariset, Histoire de la soie, Paris, 1865, т. II, стр. 336—339). Первые, повидимому, опыты разведенія шелковицы въ Рос-

сіи относятся къ концу XVII вѣка: въ указѣ 30 мая 1700 г. Петръ I говоритъ объ охраненіи тутовыхъ деревьевъ, разведенныхъ около Астрахани царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ (Полн. Собр. Зак., т. IV, ст. 1792, п. 38); но получавшееся тогда количество шелка было незначительное: оно рѣдко доходило до 1 пуда въ годъ. Первый опытъ ученія Русскихъ выдѣлкѣ шелковыхъ матерій сдѣланъ, кажется, тоже Петромъ I: изъ числа молодыхъ людей, отправленныхъ въ 1724 году въ Италію, для изученія новыхъ ремеслъ и искуствъ, нѣкоторые должны были учиться производству шелковыхъ тканей (П. С. З., т. VII, ст. 4600). Шведскій купецъ Кильбюргеръ, бывшій въ Москвѣ со шведскимъ посольствомъ въ 1674 г., говоритъ, что въ его время привозились въ Россію, между прочимъ, изъ-за границы: штофы, атласы, тафты и другія шелковыя ткани (J. P. Kilbürger, Kurzer Unterricht von dem Russischen Handel, Büsching's Magazin, III, 279—280). Нѣмецъ Марпергеръ, въ началѣ XVII в., также разсказываетъ, что атласъ, штофы, тафты, и пр. привозились въ Россію изъ Европы, черезъ Любекъ и Гамбургъ, а шелковыя платья—изъ Китая. Сверхъ того, онъ говоритъ: „Въ настоящее время, по мѣрѣ увеличивающагося образованія въ Россіи, мануфактуры все болѣе и болѣе распространяются здѣсь, и доказательствомъ тому являются значительные уже обращики шелковыхъ и шерстяныхъ издѣлій“ (Marperger, Moscowitischer Kaufmann, Lübeck, 1705, 8°, capit. III).

Подкладка (рисун. В) является намъ въ видѣ двухъ небольшихъ кусковъ, одинъ въ $3^1/_2$ вершка длины и $1^1/_4$ ширины ($16^1/_2$ сантиметр. дл., $5^1/_4$ сантим. шир.), другой—въ 2 вершка дл. и 2 шир. (9 сантим. дл. и шир.). Оба они вылинявшаго блѣдножелтаго цвѣта, изъ шелковой матеріи, также въ родѣ штофа, но меньшей плотности противъ предыдущихъ; здѣсь видны остатки представляемаго на нашемъ рисункѣ мелкаго византійскаго узора ($1^3/_8$ вершк. = 48 миллим.), состоявшаго изъ прямыхъ линій и кругляшихся, въ видѣ завитковъ, орнаментовъ, подъ которыми идетъ особой узенькой полоской плетешка, очень употребительная какъ въ древнемъ, такъ и въ византійскомъ искусствѣ. Всѣ эти узоры были, повидимому, произведены черными линіями по золотому фону.

Наконецъ, вмѣстѣ съ матеріями уцѣлѣли четыре куска золотаго, совершенно выцвѣтшаго, галуна или позумента (рисун. Г), служившаго для окаймленія великокняжеской одежды: одинъ изъ кусковъ имѣетъ длины 7 вершковъ (31 сант.), второй и третій — 3 вершка ($13^1/_2$ сант.), четвертый—2 вершка (9 сант.). Ширина позумента—$^5/_8$ вершка (28 миллим.). Онъ тканъ въ косую нитку, какъ нынѣшніе позументы, или, еще точнѣе, басоны для ливрей. Самая примѣчательная его подробность — это фигуры, затканныя на немъ, безъ золота, однимъ шелкомъ, по всей вѣроятности, когда-то разноцвѣтнымъ. Фигуры эти (отстоящія одна отъ другой по всему позументу на $1^1/_4$ вершк.=$5^1/_2$ сант.) состоятъ изъ двухъ фантастическихъ животныхъ, соприкасающихся одно съ другимъ спинами, но обращающихъ одно къ другому головы свои и стоящихъ каждое на двухъ лапахъ. Въ промежуткѣ между ихъ головами и хребтомъ помѣщается идущій вверхъ большой орнаментъ въ видѣ цвѣтка или лиліи, очень употребительный въ византійскомъ искусствѣ; очень вѣроятно, что этимъ орнаментомъ заканчиваются переплетенія хвостовъ, всегда бывающія у фантастическихъ животныхъ этого рода. Такія животныя, появляющіяся въ Византіи съ Востока уже въ X вѣкѣ и даже ранѣе, довольно употребительны въ византійскомъ и русскомъ искусствѣ въ теченіе XI и XII вѣка, и дѣлаются особенно любимыми въ русскомъ искусствѣ XIII и XIV столѣтій. Замѣтимъ здѣсь, что нѣкоторые изъ нашихъ археологовъ очень сильно ошибаются, приписывая вліянію Запада, романскаго искусства и бестіаріевъ появленіе подобныхъ фантастическихъ звѣриныхъ изображеній у насъ, наприм., въ скульптурахъ Дмитріевскаго собора во Владимірѣ, въ нашихъ заставкахъ, заглавныхъ буквахъ и т. д.: они перешли къ намъ прямо изъ Византіи. Доказательства этому въ памятникахъ византійскаго искусства, можно сказать, безчисленны.

Въ заключеніе можно упомянуть, что на многихъ мѣстахъ матеріи и позумента уцѣлѣли остатки толстаго шелка (вѣроятно, пурпуроваго же или кармазиннаго цвѣта), которымъ была шита одежда.

Съ какихъ частей одежды происходятъ наши фрагменты? Мудрено сказать въ настоящее время: мы еще не имѣемъ, покуда, никакихъ пунктовъ сравненія. Узоры не ведутъ еще ни къ какому положительному заключенію, потому что, судя по существующимъ изображеніямъ въ византійскихъ и русскихъ фрескахъ и рукописяхъ, такіе крупные узоры, какъ наши, употреблялись одинаково и на приволоку, и на исподь. Впрочемъ, мы полагаемъ, что матерія съ большими треугольниками скорѣе идетъ съ приволоки.

Затѣмъ разсмотримъ металлическіе предметы Владимірскаго клада.

II. Къ числу замѣчательнѣйшихъ украшеній великокняжеской одежды мы причисляемъ золотые орнаменты въ видѣ аграфовъ или петель (рисун. Д). Они состоятъ изъ тонкаго круглаго стержня или стволика, кончающагося на двухъ концахъ скобочкой въ видѣ трубочки, служившей для прикрѣпленія аграфа къ платью или соединенія съ другимъ предметомъ. Посрединѣ, и близко къ концамъ, на стержнѣ или стволикѣ насажены небольшіе шарики, внутри пустые и пробитые 8-ю круглыми отверстіями; каждое отверстіе обведено въ три ряда тонкою золотою крученою нитью (сканью); изъ нея же сдѣланы: поперечный поясокъ на шарикѣ, кружочки между 8-ю отверстіями па нѣкоторыхъ аграфахъ, и такою же проволокою (сканью) обмотанъ каждый стержень, на разстояніи отъ шарика до шарика и отъ шарика до концовъ стержня. Уцѣлѣло всего 7 аграфовъ, одинъ отдѣльный шарикъ съ частью стержня, и еще одинъ шарикъ безъ стержня. Аграфъ, очень похожій на наши и одной съ ними величины, но серебряный, и притомъ съ шариками не круглыми, а продолговатыми, и украшенными не сканью, а зернью, — былъ найденъ въ Переяславлѣ, т.-е. въ мѣстности, близкой

къ той, гдѣ теперь найдены наши золотые аграфы. Очертаніе его представлено въ *Древн. Росс. Госуд.*, отд. II, табл. 37. Къ сожалѣнію, въ текстѣ нѣтъ ни единаго слова объ этомъ любопытномъ и важномъ предметѣ. Нѣкоторые изъ русскихъ археологовъ, видѣвшихъ наши аграфы, высказывали мнѣніе, что здѣсь мы имѣемъ передъ глазами членики цѣпи, скрѣплявшіеся прежде одинъ съ другимъ посредствомъ колецъ или какихъ-нибудь орнаментовъ, теперь утратившихся; другіе знатоки полагали, что эти золотые предметы принадлежали къ сѣдлу, сбруѣ или одеждѣ княжеской. Наше же мнѣніе то, что эти аграфы служили чѣмъ-то въ родѣ петлицъ или бранденбурговъ на груди (подобно петлицамъ на гусарскомъ мундирѣ), и пришивались къ матеріи именно посредствомъ оставленныхъ нарочно для того скобочекъ. Особеннымъ подтвержденіемъ этому предположенію намъ кажется то обстоятельство, что, изъ числа 7 нашихъ аграфовъ, два имѣютъ $1^7/_8$ вершка (86 миллим.) длины, одинъ—$2^1/_8$ вершк. (93 миллим.), и четыре — $2^2/_8$ вершк. (98 миллим.). Вмѣстѣ съ тѣмъ, на двухъ меньшихъ и на среднемъ аграфѣ узоръ иной, чѣмъ на большихъ: тамъ крученая проволока или скань положена крестомъ на пространствахъ, остающихся между отверстіями, тогда какъ на большихъ аграфахъ на этихъ мѣстахъ сдѣланы кружочки изъ проволоки; сверхъ того, отверстія на однихъ аграфахъ меньше чѣмъ на другихъ: на меньшихъ они имѣютъ 6 миллим. въ діаметрѣ, а на большихъ—5 миллиметровъ. Такая разница въ узорѣ, величинѣ, и такая симметрическая постепенность въ размѣрахъ, конечно, не случайны: по всему вѣроятію, на верху одежды, у шеи, помѣщались аграфы нѣсколько покороче, а къ поясу они шли рядами все шире и шире. Петлицы подобнаго рода, служившія не для застегиванія, а для одного лишь украшенія (какъ мы увидимъ ниже), были всегда очень любимы на русскихъ одеждахъ: примѣры тому мы имѣемъ, начиная со Сборника Святослава XI вѣка, и кончая царскими и боярскими одеждами XVII вѣка. Объ употребленіи же ихъ еще издревле, еще ранѣе XI вѣка, у Славянъ, въ особенности же у столько родственныхъ намъ Болгаръ, свидѣтельствуетъ греческая Минея византійскаго императора Василія Македонянина, X вѣка, гдѣ подъ 22 январемъ изображены св. мученики Мануилъ, Георгій и другіе, умерщвляемые по приказанію болгарскаго царя: на болгарскихъ воинахъ надѣты короткіе кафтаны съ петлицами на груди, отъ шеи и до пояса (Menologium Graecorum, Urbini, 1727, т. II, стр. 132). Впослѣдствіи, петлицы эти дѣлались у насъ изъ позумента или галуна; очень вѣроятно, что въ древности онѣ были металлическія. Извѣстно, что многія изъ украшеній костюма всѣхъ народовъ, дѣлавшіяся въ позднія времена изъ тканой золотомъ матеріи и галуна, прежде бывали всегда изъ золота, и часто даже съ драгоцѣнными камнями.

III. Серебряные вызолоченные репьи, внутри пустые, въ видѣ боченочковъ, съ горлышками, съуженными на двухъ концахъ, ложчатые въ ёлку; края ихъ окружены нитью изъ зерни (рисун. Е). Длины въ каждомъ изъ нихъ—$^5/_8$ вершка (30 миллим.), ширины по широкой оси — $^3/_8$ вершка (17 миллим.). Найдены: одинъ цѣлый и 5 сломанныхъ.

IV. Остатки большихъ репьевъ, серебряныхъ безъ позолоты, имѣвшихъ приблизительно: одни около $1^1/_8$ вершка, другіе около $1^2/_8$ вершка (48 или 54 миллим.) длины, и около $^1/_2$ или $^3/_4$ вершк. (28 или 33 миллим.) ширины. Тщательно разсматривая и прилаживая мелкіе, уцѣлѣвшіе и разрозненные ихъ осколки, можно замѣтить, что репьи эти, по вѣроятности, имѣли общую форму такую же, какъ и предыдущіе (№ III), но далеко превосходили ихъ красивостью рисунковъ и тонкостью работы. Оба сжатые горлышка были обведены тонкою серебряною крученою проволокою (сканью) въ нѣсколько рядовъ; по серединѣ, въ самомъ толстомъ мѣстѣ боченочка, репьи были окружены пояскомъ; на пространствахъ, остававшихся между проволокой на горлышкѣ боченка и пояскомъ на брюшкѣ, помѣщались, на равныхъ разстояніяхъ одинъ отъ другаго, ромбы, упиравшіеся верхнимъ своимъ острымъ угломъ въ нижній край намотанной проволоки, а нижнимъ краемъ—въ поясокъ. Каждый ромбъ состоялъ изъ 25 крупныхъ зернышекъ, какъ бы образующихъ виноградную кисть. Въ промежуткахъ между ромбами расположены были маленькія треугольныя пирамидки, изъ очень мелкихъ зеренъ, такимъ образомъ, что всегда одна упиралась основаніемъ своимъ въ нижній край проволоки на горлышкѣ, а другая точно также упиралась основаніемъ въ поясокъ. Эти пирамидки стояли одна надъ другою, и вершины ихъ заканчивались тремя зернышками на подобіе трилиственника. Все это вмѣстѣ образуетъ очень красивый орнаментъ, реставрацію котораго мы предлагаемъ на нашей таблицѣ подъ буквою Ж. Подобные же, очень сходные съ нашими, но серебряные, репьи или пуговицы найдены уже были въ Переяславлѣ (*Древн. Росс. Госуд.*, отд. IV, табл. 37). Коренное происхожденіе всѣхъ частей этого орнамента—древне-азіатское: ромбы изъ зеренъ на подобіе виноградныхъ кистей, треугольныя пирамидки изъ зеренъ—все это мотивы, встрѣчаемые въ древнѣйшей орнаментистикѣ очень многихъ восточныхъ народовъ и оттуда перешедшіе въ древнюю Грецію; поэтому они встрѣчаются очень часто какъ въ керченскихъ, такъ и въ скиѳскихъ нашихъ древностяхъ; впослѣдствіи, они перешли также и въ средневѣковое европейское искусство и столько же обычны тутъ у Византійцевъ, сколько и у западныхъ европейскихъ народовъ, въ архитектурѣ, въ орнаментахъ живописи и скульптуры, въ произведеніяхъ золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерства. Орнаменты изъ зеренъ и намотанной проволоки нерѣдки въ древне-русскомъ ювелирномъ искусствѣ XII вѣка: достаточно указать на перстни и серьги, найденные вмѣстѣ съ рязанскими запонами (*Древн. Росс. Госуд.*, отд. II, табл. 36), и на перстни, отрытые въ Кіевѣ (*Фундуклей, Обозрѣніе Кіева*: „Древнія вещи мірскія“; *Древности, изд. Врем. Комм.*, Кіевъ, 1846, f°, табл. XI, рисун. 6). Какое было употребленіе репьевъ, описанныхъ нами подъ №№ III и IV? Вѣроятно, они служили (какъ на то указываетъ уже и самая форма ихъ) пуговицами и застежками на разныхъ мѣстахъ одежды. Металлическіе аграфы, подобные описаннымъ

нами выше подъ № II, служили не для застегиванія, а только для украшенія; въ этомъ насъ убѣждаетъ указанный нами уже выше рисунокъ греческой Минеи X вѣка съ изображеніями Болгаръ: тутъ ясно видно, что одежда застегивалась на груди пуговицами, насаженными по краю одежды, между аграфами. Очень вѣроятно, что наши репьи были употребляемы именно такимъ образомъ. Сколько можно судить по дошедшимъ до насъ осколкамъ, репьи эти были не одной величины, а нѣсколькихъ: одни больше, другіе меньше. По общей формѣ, они похожи на золотые репьи или пуговицы, найденныя вмѣстѣ съ рязанскими запонами (*Древн. Росс. Госуд.*, отд. II, табл. 37).

V. Остатки тонкихъ серебряныхъ вызолоченныхъ четыреугольныхъ пластинокъ, повидимому, — остатки бляхъ, нашивавшихся на поясъ; послѣднему доказательствомъ служатъ небольшія дырочки, продѣланныя въ разныхъ мѣстахъ и служившія для пропусканія нитки (рисун. З). Такихъ бляхъ было, конечно, на поясѣ нѣсколько: мы можемъ вывести это заключеніе изъ того обстоятельства, что кусковъ съ крайними углами найдено не четыре, а нѣсколько. Притомъ же, на поясахъ восточныхъ и финскихъ народовъ мы всегда встрѣчаемъ по нѣскольку бляхъ, рядомъ поставленныхъ и покрытыхъ гравированными или выпуклыми украшеніями. Каждая наша бляха раздѣлялась вертикальными и горизонтальными зернистыми дорожками на нѣсколько частей; по серединѣ оставалось (повидимому) по четыре четвероугольника (почти по $^1/_2$ вершка = 20 миллиметровъ во всѣ стороны), окаймленныхъ со всѣхъ сторонъ полосками шириною въ $5^1/_2$ миллим. Четыреугольники были наполнены гравированными орнаментами, которыхъ форму невозможно теперь болѣе разобрать (впрочемъ, замѣтно что-то похожее на хвосты и крылья птицъ); кажется, эти орнаменты были выдѣланы изъ черни (о чемъ будетъ еще говорено ниже). Ширина каждой бляхи была почти $1^1/_2$ вершка (65 миллим.). Были ли онѣ равностороннія — сказать нельзя. Застегивался же поясъ посредствомъ вертикальной задвижки, вставлявшейся сверху, какъ это видно изъ уцѣлѣвшихъ частей, куда вдвигалась задвижка. Такимъ способомъ всегда застегивались пояса, браслеты и т. д. и на Востокѣ, и въ древности, а также во всей Европѣ въ продолженіе среднихъ вѣковъ. Точно такія задвижки мы встрѣчаемъ и въ русскихъ вещахъ XII вѣка, наприм.: въ золотомъ браслетѣ, найденномъ вмѣстѣ съ рязанскими запонами (*Древн. Росс. Госуд.*, отд. II, рис. 36).

VI. Обломки двухъ, а можетъ быть, и трехъ, серебряныхъ вызолоченныхъ крестовъ, снизу пустыхъ, съ концами разлапленными или на подобіе лилій, и съ ушкомъ въ видѣ трубочки, для продѣванія цѣпи или шнурка и ношенія на шеѣ, или прикрѣпленія къ какой-нибудь части одежды (рис. И). Ширина каждаго креста была около $^6/_8$ вершка (35 миллим.), вѣроятная длина около $^1/_2$ вершка (28 миллим.). Форма этихъ крестовъ чисто византійская; въ древней Руси она была тоже очень употребительная, и для образца можно всего лучше указать на украшенія очень близкой къ этимъ крестамъ формы въ одномъ изъ золотыхъ орнаментовъ или привѣсокъ, найденныхъ вмѣстѣ съ рязанскими запонами (*Древн. Росс. Госуд.*, отд. II, табл. 37).

VII. Обломки нѣсколькихъ, разной величины, круглыхъ гривенъ, серебряныхъ вызолоченныхъ (нашъ рис. К). Діаметръ бо́льшей и лучше уцѣлѣвшей изъ нихъ — $1^5/_8$ вершк. (72 миллим.); діаметръ другой — почти $1^3/_8$ вершк. (64 миллим.); діаметра третьей нельзя опредѣлить, потому что отъ нея остались очень небольшіе куски. Эти гривны, снизу плоскія, съ лицевой стороны покрыты рѣзьбою съ чернью. Каждая изъ нихъ состоитъ изъ средняго большаго поля, окруженнаго внѣшней узкой полоской, окаймленной по краямъ нитью мелкихъ зернышекъ, на подобіе бисера или жемчуга. Эта полоска не заключаетъ въ себѣ никакихъ изображеній, но раздѣлена маленькими радіусами, изъ зеренъ же, на 6 отдѣловъ. У каждой изъ трехъ гривенъ ширина этой полоски и крупность окружающей ее зерни разныя. У большей гривны она равняется почти $^2/_8$ вершк. (10 миллим.), у другой — съ небольшимъ $^1/_8$ вершка (7 миллим.), у третьей — $6^1/_2$ миллим. На полѣ большей гривны представленъ стоящій во весь ростъ архангелъ съ жезломъ или хоругвію (labarum) въ правой рукѣ; что́ онъ держалъ въ лѣвой, не видно, потому что въ этомъ мѣстѣ гривна сломана, но нѣтъ сомнѣнія, что у него тутъ была держава, какъ это можно заключать изъ остатковъ другихъ нашихъ гривенъ. На верху праваго крыла, на краю одежды, спускающейся изъ-подъ лѣвой руки, на нижнемъ краю стихаря, въ овальныхъ яйцевидныхъ орнаментахъ и на сапогахъ уцѣлѣли остатки черни. Въ прочихъ мѣстахъ, чернь высыпалась изъ ложбинокъ, вырѣзанныхъ для ея принятія. Лицо у архангела продолговатое, какъ у всѣхъ вообще фигуръ византійскаго и русскаго искусства XII вѣка, и волосы вьющіеся по плечамъ. Вызолоченный вокругъ всей фигуры фонъ наполненъ мелкими рядами насѣчекъ, какъ бы подражающихъ мозаикѣ. На одной изъ двухъ другихъ гривенъ такого фона не было, и поле оставалось совершенно гладкое. Врѣзанныя черты складокъ платья, линій контура, крыльевъ и т. д. довольно широки, потому что назначались для принятія черни; при сравненіи оказывается, что орнаменты на бляхахъ пояса (№ V) рѣзаны точно такимъ же образомъ, изъ чего мы имѣемъ поводъ заключать, что и онѣ были покрыты чернью. Наши гривны имѣли каждая наверху — по шарообразному, пустому внутри ушку, украшенному чернью, и назначенному, конечно, для продѣванія цѣпи или шнурка, или вообще прикрѣпленія къ одеждѣ. Такихъ ушковъ на-лицо четыре: такимъ образомъ, тутъ было по меньшей мѣрѣ четыре гривны. Помѣщались онѣ, конечно, на груди и на плечахъ, быть можетъ, по окружности бармъ.

VIII. Двѣ золотыя запоны (рисун. Л, М), украшенныя финифтью, и имѣющія видъ овальнаго мѣшочка съ отдутыми нѣсколько боками. На верху у нихъ овальная же вырѣзка, и по краямъ ея — по два колечка (всего 4 у каждой запоны), вѣроятно, для вдѣванія дужки или колечка. Размѣры запонъ слѣдующіе: вышина запоны $1^1/_8$ вершка (50 миллимм.), ширина $1^2/_8$ вершк. (56 миллимм.); ширина полоски, припаянной на ребро и связывающей обѣ выпуклыя

раковинки, немного побольше 1/8 вершка (7 миллим.). На передней сторонѣ каждой запоны находится (рисун. Л) поясное финифтяное изображенiе св. мученика, въ юношескомъ возрастѣ, безъ бороды и усовъ, и съ крестомъ въ правой рукѣ, прижатой къ груди. Цвѣта волосъ, бровей и глазъ нельзя различить, потому что въ этихъ мѣстахъ финифть, быть можетъ, болѣе мягкая, пострадала отъ сырости и смѣшалась съ землистыми веществами; лицо, шея, рука и уши выполнены посредствомъ розовой эмали; губы—яркаго краснаго цвѣта; сiянiе вокругъ головы —блѣдноголубое, обведенное красной полоской; крестъ въ рукѣ, на одной запонѣ (худшей) — красный, на другой (лучшей) синiй. На св. мученикѣ исподь свѣтлоголубая, сверху накинута приволока темносиняго цвѣта, съ ярко-зеленымъ напольнымъ украшенiемъ на лѣвой полѣ [1]), и вся окаймленная красной полоской; она пристегнута на правомъ плечѣ красною запоною. Вокругъ изображенiя св. мученика разставлены четыре орнамента: верхнiе два состоятъ изъ небольшихъ кружочковъ синяго цвѣта, обведенныхъ краснымъ ободкомъ и имѣющихъ внутри по цвѣточку въ видѣ ёлочки, стоящему на стебелькѣ. Нижнiе два орнамента представляютъ маленькiя ступеньчатыя пирамидки, зеленаго цвѣта, съ краснымъ ромбикомъ у основанiя посрединѣ, вставленныя внутри треугольника синяго цвѣта, обведеннаго, по двумъ боковымъ сторонамъ къ вершинѣ, красными полосками. Эти треугольники стоятъ бокомъ и вершинами своими наклоняются къ изображенiю св. мученика. На задней сторонѣ каждой запоны (рисун. М) помѣщены слѣдующiе орнаменты: посрединѣ—кругъ синяго цвѣта, обведенный краснымъ ободкомъ и имѣющiй внутри четыре полукруга (съ красными цвѣточками по бѣлому фону), такимъ образомъ, что остающееся между ними синее поле образуетъ крестъ византiйской формы, внутри котораго вставленъ маленькiй красный ромбъ. Вокругъ этой центральной фигуры расположены пять орнаментовъ въ видѣ цвѣтовъ и вѣточекъ изъ бѣлой и свѣтлоголубой эмали по синему фону; каждая изъ пяти этихъ фигуръ обведена краснымъ общимъ контуромъ. Лучшая запона сильно попорчена.

Назначенiе этихъ запонъ состояло, повидимому, въ томъ, чтобы сохранять частицы мощей, ладана, св. креста и т. п. Нѣкоторые наши археологи считали подобное употребленiе нашихъ запонъ невозможнымъ, во-первыхъ, на томъ основанiи, что у запонъ нѣтъ крышечекъ, а во-вторыхъ, потому что внутренность не представляетъ вовсе никакой отдѣлки. На первое замѣчанiе (объ отсутствiи крышечекъ) слѣдуетъ возразить, что къ верхней вырѣзкѣ запонъ припаяны были на ребро двѣ полоски (уцѣлѣло ихъ теперь по одной на каждой запонѣ), служившiя полочками, куда конечно ложилась крышечка; а что крышечки прежде тутъ были, мы можемъ заключить изъ того, что по краямъ вырѣзки, у самыхъ колечекъ, остались слѣды чего-то отломаннаго: по нашему мнѣнiю, тутъ ничего другаго не могло быть, кромѣ крышечки и ея шарнировъ. Подтвержденiемъ этому предположенiю служатъ подобныя-же полочки (уцѣлѣвшiя въ полномъ своемъ составѣ) на запонахъ рязанскихъ (въ Оружейной Палатѣ) и кiевскихъ (въ Эрмитажѣ). Здѣсь также видны остатки чего-то отломаннаго, на тѣхъ же самыхъ мѣстахъ: ясно, что и тутъ были шарниры и крышки, но не уцѣлѣли потому, что всего легче, по своей тонкости и хрупкости, могли обломиться или быть отломаны. На другое возраженiе (о неотдѣлкѣ внутренности) слѣдуетъ отвѣчать, что никакой особенно совершенной отдѣлки и не требуется для вложенiя мощей, ладана и т. п.: внутри нашихъ запонъ ничего нѣтъ, кромѣ гладкой золотой плоскости—оборотной стороны той же самой дощечки, что мы видимъ и снаружи; правда, эта дощечка нѣсколько приподнята внутри, тамъ, гдѣ она составляетъ подкладку финифти, но это приподнятiе (впрочемъ составляющее не болѣе одного миллиметра) не представляетъ, конечно, ничего ни предосудительнаго, ни непристойнаго. Притомъ, предметы, вкладывавшiеся въ запоны, безъ сомнѣнiя обертывались въ шелковую или иную ткань и, значитъ, не прикасались къ стѣнкамъ этихъ маленькихъ ковчежцевъ. Въ заключенiе надо прибавить, что наши запоны лишены въ настоящее время не однѣхъ только своихъ крышечекъ: на полоскѣ, соединяющей обѣ раковинки, на верху, недалеко отъ колечекъ, и внизу на брюшкѣ, остались еще слѣды чего-то отломаннаго, тонкаго. Что тутъ было—мы имѣемъ возможность объяснить съ полною достовѣрностью на основанiи кiевскихъ запонъ, находящихся въ Эрмитажѣ [1]). У этихъ запонъ, на тѣхъ самыхъ мѣстахъ, гдѣ у нашихъ что-то отломано, находятся скобочки или петельки (рис. С), конечно служившiя для привѣшиванiя какого-нибудь орнамента, или для прикрѣпленiя запонъ къ одеждѣ или чему-нибудь иному. Предположенiе о привѣшиванiи орнаментовъ за эти петельки потому менѣе вѣроятно, что казалось бы неудобнымъ сдѣлать это за обѣ верхнiя петельки, у вырѣзки. Остается предположенiе о пришиванiи къ одеждѣ; но и тутъ представляются сомнѣнiя. Правда, мудрено считать, чтобы эти запоны носились на шеѣ привѣшенными на

---

1) Напольнымъ украшенiемъ называется продолговатая полоса матерiи, нашивавшаяся то на лѣвой, то на правой полѣ приволоки, то на обѣихъ. Обыкновенно тутъ употреблялась самая богатая матерiя, и иногда украшалась драгоцѣнными каменьями.

1) Кiевскiя запоны въ Эрмитажѣ по формѣ и величинѣ очень близки къ нашимъ владимiрскимъ запонамъ. На передней сторонѣ ихъ изображено по двѣ „птицы сиринъ", т.-е. птицы съ женскими головами, посреди орнаментовъ изъ цвѣточковъ и вѣточекъ; на оборотной сторонѣ представлено по двѣ птицы, похожихъ на голубей. Разсматривая эти запоны, мы находимъ, что онѣ не древнiя, а новѣйшiя, поддѣльныя: фигуры и орнаменты выполнены не посредствомъ *эмали*, залитой между золотыми перегородками, припаянными на ребро (émail cloisonné), а посредствомъ тонкаго слоя *краски*, наложенной въ выдолбленныя въ металлѣ ложбинки. Тѣмъ не менѣе, мы имѣемъ здѣсь, повидимому, вѣрное воспроизведенiе древнихъ оригиналовъ, утраченныхъ или похищенныхъ.

шнуркѣ, или цѣпи, и т. д., какъ крестъ, образъ и т. п., потому что всѣ запоны (кіевскія, рязанскія, наши владимірскія) найдены парами, а парами такихъ вещей, совершенно подобныхъ одна другой, не носятъ,—значитъ, онѣ были гдѣ-нибудь симметрично развѣшены или прикрѣплены. Но въ то же время противъ прикрѣпленія говоритъ то обстоятельство, что задняя сторона запоны покрыта финифтяными орнаментами, точно также, какъ передняя, а это было бы излишне, если бы запоны куда-нибудь прикрѣплялись, и, значитъ, ихъ задней стороны никогда не было бы видно. Такимъ образомъ, рѣшить вопросъ объ этихъ скобочкахъ или петелькахъ, а слѣдовательно и объ употребленіи нашихъ запонъ—покуда невозможно. Можно будетъ рѣшить этотъ вопросъ, когда мы будемъ имѣть подъ руками больше пунктовъ сравненія [1].

IX. Наконецъ, вмѣстѣ со всѣми предыдущими предметами, найдены еще: 1) двѣ маленькія очень тонкія круглыя серебряныя пластинки (рис. У), величиною $^{3}/_{8}$ вершка (17 милл.) діам., конечно служившія куда-нибудь привѣсками, судя по ушкамъ на верху,—по своей тонкости эти пластинки очень худо сохранились: все среднее ихъ поле выпало, и уцѣлѣли одни ободки; 2) два небольшихъ яшмовыхъ креста самой простой формы (рис. Р); 3) два округленные куска горнаго хрусталя,—тѣ и другіе, конечно, были въ золотой или серебряной оправѣ, и служили, конечно, для украшенія костюма; наконецъ, 4) обломокъ какой-то круглой пластинки (на подобіе гривенъ, описанныхъ выше подъ № VII), окаймленной нитью изъ зернышекъ, и съ ушкомъ въ видѣ горизонтальной трубочки (какъ у крестовъ № VI, рис. И) для продѣванія шнурка или нитки, назначенной для ношенія на шеѣ или прикрѣпленія этого предмета куда-нибудь на одеждѣ (рис. Т).

Остается теперь вопросъ о происхожденіи всѣхъ этихъ металлическихъ предметовъ. При отсутствіи на нихъ надписей, т.-е. признаковъ палеографическихъ, всегда столько важныхъ и вѣрныхъ, лучшими доводами могутъ намъ служить стиль и работа самихъ предметовъ. Въ формахъ сочиненія и рисунка мы не находимъ здѣсь ничего собственно-русскаго: все носитъ на себѣ печать происхожденія византійскаго. Но, что̀ касается исполненія, работы, то мы не колеблемся признать ее русскою: XII-й вѣкъ, позже котораго мы не имѣемъ повода относить Владимірскій кладъ, былъ, правда, вѣкомъ паденія византійскаго искусства, но паденія только во всемъ томъ, что касалось изображенія человѣческой фигуры, лица, рукъ, ногъ, складокъ платья и т. д. Что же касается до орнаментовъ, всякаго рода украшеній и самой техники выполненія, то они отличались въ это время, въ Византіи, чрезвычайною нѣжностью, изяществомъ, крайнею утонченностью и мастерствомъ. Сохраняющіяся во всѣхъ главныхъ европейскихъ музеяхъ золотыя и серебряныя вещи этой эпохи, а также рисунки византійскихъ рукописей, доказываютъ намъ, какою степенью красоты, вкуса и тонкаго изящества отличалась византійская орнаментація XI и XII-го вѣка, какою роскошью красокъ и затѣйливыхъ, мастерски расположенныхъ и переплетающихся линій она щеголяла въ это время. Въ открытыхъ теперь предметахъ Владимірскаго клада мы встрѣчаемъ совершенно другіе факты. Главное значеніе имѣетъ тутъ лишь матеріалъ. Золотыя вещи (запоны и аграфы со сквозными шариками) дѣланы изъ весьма высокаго золота: одна запона (лучшая) оказалась 72-й пробы, другая—$70^{2}/_{3}$ пробы, аграфы—66-й пробы [1]). (При этомъ надо замѣтить, что 66-й пробы въ аграфахъ оказались ихъ стержни, которые должны были заключать больше крѣпости, и потому врѣзаны съ большею примѣсью серебра и мѣди: обвивающая же ихъ тонкая проволока и шарики несравненно высшаго достоинства). Что касается до серебряныхъ вещей, то онѣ дѣланы, повидимому, изъ самаго высшаго, т.-е. совершенно чистаго серебра. Значительная степень окисленія этихъ предметовъ въ землѣ—въ разной мѣрѣ измѣнила серебро, но и при всемъ этомъ получились слѣдующія высокія пробы: репьи безъ позолоты (№ IV)—94-й пробы; репьи позолоченные (№ III)—93-й пробы; гривны (№ VII)—$89^{1}/_{3}$ пробы. Такимъ образомъ, наши вещи имѣли значительную матеріальную цѣнность, но работа не соотвѣтствуетъ этой цѣнности: она вездѣ (кромѣ одного исключенія) очень грубая, неаккуратная, небрежная. Такъ, напр., крученыя нити, или скань, на золотыхъ аграфахъ (№ II) наложены чрезвычайно неровно, неисправно, такъ что во многихъ мѣстахъ не прикасаются одна къ другой, а отстоятъ на нѣкоторое разстояніе; кружочки на шарикахъ, дѣланные изъ этихъ же нитей, очень неровные, иные даже вовсе кривые; зернь на бляхахъ пояса (№ V) и на гривнахъ (№ VII) чрезвычайно неровная и небрежно выдѣланная; полоски вокругъ гривенъ дѣланы до крайности небрежно, и представляютъ размѣры все разные, на пространствѣ одной и той же окружности; ушки на гривнахъ поставлены криво, а не посрединѣ и т. д. Но главныя неисправности встрѣчаемъ на золотыхъ запонахъ; а именно онѣ, по цѣнности металла, финифтяной работы, а равно по важности изображеній, должны бы быть произведены отличнымъ мастеромъ и лучшимъ въ то время искусствомъ, особливо если онѣ назначались для великокняжескаго употребленія. Будь это предметы византійской работы XI—XII в., мы бы нашли тутъ слѣдующее: человѣческія изображенія были бы очень неизящны, даже во многомъ безобразны, всѣ пропорціи вытянуты и искажены, рисунокъ каждой подробности неисправный, складки дурныя, но технику тонкую, эмаль прекрасную, цвѣта̀ блестящіе, а всѣ вообще орнаменты—въ высшей степени превосходные, тонко сочиненные и тонко выдѣланные. Всего этого на нашихъ запонахъ не оказывается. Правда, очертанія фигуры св.

[1]) Изъ сравненія многихъ, имѣющихся теперь на лицо подобныхъ же запонъ, нынче получается убѣжденіе, что эти скобочки или петельки служили для пропусканія и придерживанія нити, на которую нанизывался жемчугъ. *В. С.*

[1]) Опредѣленія пробъ произведены С.-Петербургскою пробирною палаткою.

мученика очень неизящныя, и въ такой степени, что глаза, ротъ, носъ, пальцы на рукѣ представляютъ все только кривизны и безобразіе (то же самое надо сказать и про лицо архангела на серебряной гривнѣ № VII); но орнаменты, разсѣянные по обѣимъ сторонамъ запонъ, ничуть не представляютъ того изящества и совершенства, котораго мы должны были бы тутъ ожидать. Во-первыхъ, мы имѣемъ передъ глазами орнаменты, безъ всякаго понятія и смысла *вырванные* изъ какого-нибудь общаго цѣлаго, и кое-какъ разставленные по пустымъ мѣстамъ, гдѣ и какъ пришлось. Конечно, здѣсь нѣтъ ни одного малѣйшаго членика, который не принадлежалъ бы византійской орнаментистикѣ: и цвѣточки, и ступеньчатыя пирамидки, и круги съ крестами, и вѣточки, и проч., все это очень извѣстно и употребительно въ византійскихъ украшеніяхъ; но никто не укажетъ ихъ въ такомъ мало-художественномъ употребленіи въ Византіи, какъ мы находимъ ихъ здѣсь. Всякая связь, сопоставленіе, группировка ихъ—разорваны и нарушены. Ясно, что все дѣлалъ человѣкъ-копистъ, мастеровой съ малымъ художественнымъ чутьемъ, кое-какъ и механически повторявшій иныя части изъ непонятнаго ему изящнаго цѣлаго. Это непониманіе и незнаніе формъ византійскаго искусства доходитъ у мастероваго, дѣлавшаго наши запоны, до того, что на оборотной сторонѣ крестъ въ кругѣ поставленъ совершенно косо, а всѣ стороны его въ отдѣльности—кривы: золотыхъ дѣлъ мастеръ, повидимому, даже не подозрѣвалъ, что тутъ главная основа всей фигуры есть крестъ; онъ видѣлъ одни только какія-то украшенія, наполняющія полукруглые промежутки, а потому беззаботно ставилъ ихъ, какъ ни попало. Во-вторыхъ, очертанія каждаго изъ орнаментовъ очень грубы, лишены византійской точности и изящества, а очерчивающія ихъ красныя каемки— представляютъ очерки еще грубѣе и неуклюжѣе [1]). Наконецъ, сама эмаль неровная и мало изящныхъ цвѣтовъ.

Нѣкоторые наши археологи, видѣвшіе Владимірскій кладъ, замѣчая мелкія разности въ рисункѣ и работѣ обѣихъ запонъ (въ жилкахъ и контурахъ вѣточекъ и цвѣточковъ на той и другой сторонѣ,—рис. Н. О. П. лучш. зап.), а также въ цвѣтѣ золота, высказывали предположеніе, что лучшая изъ этихъ запонъ—византійской работы, и XI вѣка, а другая—русской работы, и XII вѣка. Мы съ этимъ не можемъ согласиться. Дѣйствительно, всѣ указанныя разницы существуютъ на самомъ дѣлѣ: при одинакомъ вѣсѣ обѣихъ запонъ ($8^3/_4$ золотн.) лучшая изъ нихъ представляетъ на своей поверхности цвѣтъ золота болѣе желтый, тогда какъ на другой этотъ цвѣтъ болѣе зеленовато-бѣловатый, что зависитъ отъ разницы пробъ (какъ было сказано выше, въ одномъ случаѣ—72-я проба, въ другомъ $70^2/_3$ проба); но разница эта слишкомъ еще мала, чтобы условливать разницу византійскаго и русскаго происхожденія. Напротивъ, у русскихъ того времени, какъ у народа менѣе образованнаго, цѣнность золота менѣе могла значить, чѣмъ у византійцевъ; у нихъ конечно менѣе хлопотали бы (какъ у всѣхъ восточныхъ народовъ) объ лигатурѣ, и, поэтому, въ вещи, копированной съ византійской, золото скорѣе могло быть еще высшей пробы, чѣмъ въ оригиналѣ. Что касается до разницы въ рисункѣ и работѣ, то она есть, но такъ ничтожна, такъ несущественна, что ровно ничего не доказываетъ, кромѣ развѣ того, что работникъ одной запоны былъ еще хуже, чѣмъ работникъ другой, еще менѣе былъ искусенъ въ своемъ дѣлѣ, и еще менѣе имѣлъ художественнаго чувства. Быть можетъ, запоны дѣланы даже на разстояніи нѣсколькихъ лѣтъ, вслѣдствіе утраты одной изъ нихъ, или другой причины, но разстояніе это не могло быть большое. Степень несовершенства обѣихъ запонъ одна и та же, разница между ними почти микроскопическая. На основаніи такихъ соображеній, мы считаемъ, что всѣ предметы—русской работы.

Но въ числѣ золотыхъ и серебряныхъ вещей Владимірскаго клада есть однѣ, представляющія исключеніе относительно работы: это обломки серебряныхъ репьевъ безъ позолоты (№ IV), реставрацію которыхъ мы представили подъ буквою Ж. Здѣсь работа столько же тонка и изящна, какъ самый рисунокъ или сочиненіе предмета, что обыкновенно бываетъ признакомъ оригинальности художественной вещи. Проволока, обвивающая горлышки боченочковъ, необыкновенно тонка и ровна, и необыкновенно аккуратно намотана на своемъ мѣстѣ; ромбы изъ 25 зернышекъ, образующіе фигуру въ родѣ виноградной кисти, поясокъ, пирамидки изъ маленькихъ зернышекъ, оканчивающіе ихъ трилиственники,—все это выдѣлано тонко, мастерски, съ величайшимъ изяществомъ, такъ что дѣлаетъ эти репья (или пуговицы) самыми художественными предметами изъ всего клада, наравнѣ съ шелковой матеріей и позументомъ, которыхъ ткань и узоры представляютъ равнымъ образомъ образцы совершенства въ своемъ родѣ. На основаніи всего этого, мы признаемъ, что эти серебряные репьи не русской, а византійской или восточной работы.

Такимъ образомъ, Владимірскій кладъ, хотя въ большинствѣ своихъ предметовъ и заключаетъ мало художественнаго достоинства, но является неоцѣненнымъ сокровищемъ для науки нашей древности: здѣсь мы имѣемъ остатки богатыхъ византійскихъ матерій, служившихъ для одежды русскихъ XII вѣка, и множество разнородныхъ предметовъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ, русской работы, назначенныхъ для ея украшеній; а полу-религіозный и полу-свѣтскій характеръ орнаментовъ, разнообразіе и вмѣстѣ съ тѣмъ богатство и цѣнность ихъ приводятъ къ заключенію, что у насъ здѣсь передъ глазами остатки древней одежды великокняжеской. Наврядъ-ли будетъ преувеличено утверждать, что до сихъ поръ, изъ всѣхъ собственно-русскихъ кладовъ, этотъ кладъ— самый важный, интересный и примѣчательный.

(Тамъже, 1866, т. VI, вып. 5 и 6, с. 124—133 и 142—151).

[1]) Высказанныя здѣсь замѣчанія объ орнаментахъ (цвѣточкахъ, вѣточкахъ и проч.) на владимірскихъ запонахъ вполнѣ прилагаются и къ орнаментамъ кіевскихъ (Эрмитажныхъ) запонъ. Почему мы и считаемъ, что оригиналы ихъ также дѣланы русскими мастерами.

Наши художественныя дѣла.

I.

Мнѣ кажется, теперь самое настоящее время, чтобъ серьезно взглянуть на прошедшее, настоящее и будущее русскаго искусства. Недавно исполнилось 100 лѣтъ со дня основанія нашей Академіи Художествъ, и, конечно, пора намъ, наконецъ, свести свои счеты. Во сто лѣтъ довольно уже было времени, чтобъ опредѣлительно обозначиться направленію нашему въ дѣлѣ искусства.

На мои глаза, Академіи Художествъ совершила ныньше свой величайшій подвигъ. Пришло столѣтіе ея существованія—какая отличная оказія, чтобъ, по всегдашней нашей привычкѣ, устроить поскорѣе торжество, какой-нибудь обѣдъ съ цвѣтами, музыкой и всеобщими наградами. Но она ничего этого не сдѣлала. Она не затѣяла праздника—и слава Богу, однимъ напраснымъ парадомъ меньше, но зато нѣсколькими тысячами рублей, сохраненныхъ въ карманѣ, больше. Вмѣсто того, къ началу послѣдней осени она кончила нѣсколько предпріятій, придуманныхъ сначала именно по поводу ея столѣтняго юбилея (которому срокъ приходился въ 1864 г.),—нѣсколько предпріятій, которыя дѣлаютъ ей побольше чести и будутъ поважнѣе, чѣмъ всевозможные праздники съ шампанскимъ, тушами, спичами и орденами. Она перестроила и переустроила все свое зданіе такъ, что оно превратилось теперь изъ прежняго столпотворенія вавилонскаго, засореннаго безчисленнымъ множествомъ всего ненужнаго, въ настоящую хорошую школу новаго времени; вмѣстѣ съ тѣмъ, она устроила, внутри своего же зданія, нѣсколько музеевъ, имѣющихъ необыкновенно-важное значеніе.

Но, въ ряду всего сдѣланнаго, нѣтъ у Академіи ничего важнѣе и значительнѣе музея русской живописи и скульптуры, теперь только въ первый разъ возникшаго. Этотъ музей—великая заслуга; лучше и важнѣе Академія не могла ничего выдумать для того, чтобъ достойнымъ образомъ закончить послѣднюю страницу столѣтней своей исторіи. Пускай кто хочетъ говоритъ, что новый русскій музей не полонъ, что въ немъ многаго недостаетъ; пускай даже самъ конференцъ-секретарь провозглашаетъ (какъ онъ это сдѣлалъ на торжественномъ актѣ 1868 г.), что Академія такъ бѣдна произведеніями русскихъ художниковъ, что не было, и, конечно, не представится возможности довести этотъ отдѣлъ до того, чтобъ онъ былъ живою исторіей русской школы; пусть, наконецъ, то же должностное лицо вмѣстѣ съ кое-какими нашими фельетонистами горько вздыхаетъ о томъ, что нельзя въ одно и то же мѣсто снести, свезти и поставить вмѣстѣ всѣ русскія картины и статуи, разбросанныя по нѣсколькимъ нашимъ музеямъ и коллекціямъ—всему этому мы не придадимъ особеннаго значенія. Мы не желаемъ и не понимаемъ никакого сосредоточенія чего бы то ни было въ одномъ мѣстѣ и въ однѣхъ рукахъ, и это особенно враждебно великодушному, широкосердечному искусству, которое всюду ищетъ свободы, простора, всего болѣе требуетъ повсюднаго распространенія. Но, что еще главнѣе, мы не находимъ, чтобъ возможно было судить объ извѣстномъ народѣ и его художественной школѣ только тогда лишь, когда будутъ собраны, въ одну или нѣсколько залъ, всѣ рѣшительно его созданія, отъ перваго и до послѣдняго. Мы признаемъ, что, не взирая ни на какіе нынѣшніе пробѣлы, новый русскій музей въ Академіи—истинная лѣтопись нашего искусства. Здѣсь заключается, вставленный въ золотыя рамки, отчетъ за 100 лѣтъ о нашихъ художественныхъ подвигахъ и потраченныхъ на нихъ милліонахъ, о нашихъ художественныхъ талантахъ и сыпавшихся на нихъ, постояннымъ благодатнымъ дождемъ, поощреніяхъ и наградахъ. Здѣсь собраны всѣ главныя русскія славы, которыми такъ давно пріучали насъ гордиться наши твердые „столбы"; здѣсь отпечатанъ, крупнымъ шрифтомъ, послужной списокъ нашего художества, начиная отъ первоначальной его роли смиреннаго и мелкопомѣстнаго писца, каллиграфически выводящаго слова, неимѣющія ни для кого ни интереса, ни значенія,—и до степени могучей сознательной силы, свободно творящей на темы, подсказываемыя нынѣшнимъ чувствомъ и нынѣшнимъ понятіемъ. Такой музей-отчетъ вызываетъ много впечатлѣній, и еще болѣе будитъ мыслей о прошедшемъ и настоящемъ нашего искусства.

Первое и главное впечатлѣніе то, что все прежнее наше искусство кажется всякому зрителю чѣмъ-то далекимъ, чуждымъ и совершенно несходящимся съ нынѣшними требованіями. Точно будто цѣлыя горы и пропасти раздѣляютъ насъ отъ него, и не оставляютъ между нимъ и нами уже ровно ничего общаго, родственнаго. Странная эпоха, странные люди!—говоришь себѣ, прохаживаясь по многочисленнымъ заламъ Академіи. На что они тратили талантъ, знаніе и силу свою? Что за задачи они себѣ брали, что за несчастный взглядъ у нихъ былъ на все, что за непостижимая наклонность ко всему самому неинтересному, что за ограниченность и скука въ ихъ созданіяхъ? Мнѣ скажутъ: таково было время, такова была эпоха, и если весь общественный строй, вся литература, все вообще художественное настроеніе общества того времени были заражены фальшью, реторическимъ классицизмомъ и высокопарной героичностью, то чего же было бы ожидать и отъ художества? Художникъ не властенъ выйти за предѣлы современныхъ ему понятій, требованій и общества.—Да, это правда, отвѣчу я, но каковы бы ни были эти современныя понятія, требованія и общество, онъ не можетъ не выразить, въ произведеніяхъ своихъ, и своей индивидуальности и своей натуры. А вотъ этого-то съ нашими прежними художниками и не случалось. Ничего *своего* нигдѣ они не выразили, и явились только тусклымъ отголоскомъ всевозможнаго

чужаго. Они были только рабы, послушные подражатели и кописты. Это ли искусство, это ли художество! А вѣдь тоже и ихъ въ свое время считали талантами, величали людьми, высоко стоящими надъ остальной толпой. Сколько ихъ всѣхъ учили, сколько о нихъ заботились, словно о какихъ-то рѣдкихъ растеніяхъ—и что же изъ всего этого вышло, къ чему повели огромныя траты денегъ, вынутыхъ изъ кармана народнаго и употребленныхъ на этихъ талантовъ и геніевъ? Къ тому только, чтобъ мы теперь съ глубокимъ равнодушіемъ, а иногда презрѣніемъ и досадою, проходили передъ ихъ прославленными, во дни оны, созданіями и сожалѣли о томъ, что на нихъ потрачено было столько заботъ, времени и денегъ. Не лучше ли было бы, еслибъ эти безполезные художники никогда не знали, во всѣ эти 100 лѣтъ, никакой Академіи Художествъ, и всю жизнь оставались на своей родинѣ, въ своихъ селахъ и городахъ, тѣмъ, чѣмъ были сначала,—полезными и достойными всякаго уваженія крестьянами, слугами, ремесленниками, помѣщиками или чиновниками?

Нельзя безъ досады вспомнить тѣ фразы, которыя всякій годъ приходится читать, при наступленіи времени академической выставки. „Бѣдная, тощая выставка!"—всегда говоритъ извѣстная часть публики и большинство пишущихъ о художествѣ и художественныхъ дѣлахъ. „Какъ мы всѣ и на этотъ разъ ошиблись! столько ожиданій и такъ мало осуществленія этихъ ожиданій на выставкѣ! Нѣтъ, дѣйствительно, съ каждымъ годомъ выставки все болѣе и болѣе мельчаютъ и бѣднѣютъ, когда сравнишь ихъ съ тѣмъ, что прежде было! Наше искусство падаетъ, блестящая его эпоха кончилась, мы живемъ въ несчастное время!" Эти фразы должны, мнѣ кажется, выводить изъ терпѣнія каждаго, способнаго думать, помнить и взвѣшивать. Неужели въ самомъ дѣлѣ у насъ былъ когда-то, еще недавно, золотой вѣкъ искусства, и онъ умчался отъ насъ, со своими чудными и великими созданіями, въ даль безпробудную, и мы теперь стоимъ передъ его памятниками, какъ бѣдные пассажиры послѣ крушенія стоятъ передъ обломками великолѣпнаго своего корабля, еще недавно несшагося по гордымъ волнамъ морскимъ? Но когда же было это время, гдѣ же эти памятники необыкновенные, о которыхъ надо вспоминать теперь съ тоской и завистью?

Я не знаю, гдѣ это наши художественные критики научились оцѣнивать важность вещей по ихъ количеству. Многимъ, къ сожалѣнію слишкомъ многимъ, теперь кажется, что только та выставка и хороша, и примѣчательна, гдѣ сотни или тысячи картинъ разставлены по заламъ, и между ними можно, впродолженіе нѣсколькихъ часовъ сряду, прохаживаться точно между цвѣточными клумбами, тѣсно насаженными. „Богатая выставка! Славная выставка!" говорятъ тогда многіе, потирая себѣ руки. И впослѣдствіи, какія бы въ самомъ дѣлѣ примѣчательныя вещи ни создавались новыми художниками, тѣ люди ате будутъ сравнивать новыя картины съ прежними, всми, „которыхъ было такъ много", которыя составляли тѣкую „блестящую выставку". Да Богъ съ ними, съ этими богатыми и блестящими выставками, говоришь имъ: не для богатства и не для блеска существуетъ искусство на свѣтѣ. Вмѣсто этого, скажите лучше: о чемъ именно вы жалѣете, что бы вы хотѣли воротить назадъ,—какое время, какія созданія?—Въ отвѣтъ на это, передъ вами молчатъ, потому что никто ничего не помнитъ и ни о чемъ въ сущности не заботится; а если хорошенько порасколать, наврядъ ли многіе были бы въ состояніи дать вамъ отчетъ, что именно они хвалятъ въ прошломъ, и во имя чего сердятся на нынѣшнее время.

Но вотъ, своимъ русскимъ музеемъ Академія приготовила, точно нарочно, отвѣтъ на всѣ смѣшныя фразы, вздохи и помышленія. Пройдите по этому музею, покажите, которыя изъ выставленныхъ тамъ произведеній живописи и скульптуры годятся нынѣшнему времени, которыя изъ нихъ не отстали отъ нашей мысли и чувства, которымъ изъ нихъ хорошо было бы повториться снова, которыхъ это намъ досихъ поръ недоставало для наслажденія и возвышенія чувства жизни? Нѣтъ, ни одно не годится для этой цѣли: всѣ они точно старые истертые галуны съ изношенной барской одежды, ни на что болѣе не нужные, ни на что болѣе неспособные. Что у нихъ за задачи, что у нихъ за содержаніе, или, чтобъ вѣрнѣе сказать, что за отсутствіе всякаго содержанія! Такія темы не могли, кажется, согрѣть въ самомъ дѣлѣ ничью грудь, ничей умъ: ясно, что всѣ эти люди никогда сами собой ничего не предпринимали, никогда не горѣли огнемъ творчества, и только исполняли по службѣ то, что имъ было заказано кѣмъ-нибудь постороннимъ, для учебной программы, для церкви, для дворца, для барской коллекціи. Иной разъ право кажется, точно будто прежніе художники наши были всѣ сплошь статскіе и титулярные совѣтники.

И на этакихъ-то людей отечество ничего не жалѣло, этакихъ-то считало избранными своими сынами!

Произведенія всѣхъ прежнихъ русскихъ талантовъ какъ-то особенно непріятны и враждебны нынѣшнему глазу. Вообразите себѣ, что васъ ввели-бы вдругъ въ музей Академіи, ни слова не сказавъ напередъ, что за картины и какой школы вы тамъ найдете. Вы начинаете смотрѣть, и — ровно ничего не понимаете, такія странныя явленія находятся передъ вами. Наконецъ, про старые періоды вы невольно скажете: „Что за люди были вотъ эти старые живописцы—никакъ не разберешь, не то старинные итальянцы, не то старинные французы XVII вѣка, только не настоящіе, а поддѣльные, и до крайности жиденькіе". Потомъ, про болѣе новые періоды вы скажете: „А тутъ является опять какая-то странная помѣсь, не то итальянцы новаго времени, не то французы и нѣмцы 20-хъ и 30-хъ годовъ, только тоже безъ всякой оригинальности и силы". Вотъ единственное впечатлѣніе, выносимое изъ русскаго музея за первыя 100 лѣтъ существованія русскаго искусства. Но отчего же это происходитъ? Происходитъ это отъ причины, которую у насъ всегда считали самымъ благодѣтельнымъ двигателемъ искусства, и которая однако же ничего не произвела, кромѣ страш-

наго вреда. Я говорю про многолѣтнее житье нашихъ художниковъ за границей. На первый взглядъ это покажется страннымъ, невѣроятнымъ парадоксомъ, который приведетъ иныхъ въ негодованіе, другихъ въ ужасъ; но станемъ разсматривать дѣло до корней его, и мы убѣдимся, что тутъ парадокса никакого нѣтъ.

Житье за границей, путешествіе въ чужіе края были до-сихъ-поръ самыми величайшими врагами русскаго искусства, самымъ великимъ несчастіемъ русскихъ художниковъ, и наврядъ ли какое-нибудь другое обстоятельство болѣе этого способствовало омелѣнію и коренной порчѣ нашего искусства.

Съ-тѣхъ поръ, какъ у насъ заведена Академія Художествъ, — а этому уже цѣлыхъ сто лѣтъ—что было всегда для нашихъ художниковъ главною опорой и главною цѣлью? Чужіе края, посылка на казенный счетъ за границу, съ правомъ прожить тамъ нѣсколько лѣтъ. Для достиженія этого блаженства, тысячи молодыхъ людей употребляли, въ теченіе долгихъ годовъ, всѣ свои усилія, переносили безчисленныя лишенія, не жалѣли труда и работы. Каждому изъ нихъ Италія и Римъ представлялись какимъ-то царствомъ небеснымъ искусства и художественной жизни, чѣмъ-то такимъ, съ чѣмъ ничто уже не можетъ сравниться, и что незамѣнимо для настоящаго, высшаго художественнаго развитія. Всѣ точно такъ думали вокругъ художника, эти разсужденія и фразы онъ слышалъ съ самыхъ молодыхъ лѣтъ своихъ. Къ такому несокрушимому образу мыслей онъ привыкалъ съ ранняго возраста. И вотъ, получивъ, наконецъ, золотую медаль, онъ летѣлъ въ Италію, словно въ рай какой-то. Попавъ, наконецъ, въ Римъ, онъ проводилъ тутъ много-много времени на томъ, что сначала копировалъ съ произведеній, которыя привыкъ считать отъ самой юности своей великими и классическими, а нѣсколько времени спустя, на томъ, что принимался писать собственныя свои картины, подражая, сколько силъ хватало, стариннымъ своимъ идоламъ. Правда, впослѣдствіи, Римъ и Италія какъ-то потеряли многое изъ прежней своей репутаціи, послѣ того, какъ пронеслось по Европѣ мнѣніе, что можно было бы художникамъ совершать свои благочестивыя пилигримства куда-нибудь и въ другія мѣста кромѣ Рима: и вотъ русскіе художники поѣхали по всевозможнымъ иностраннымъ мастерскимъ, —въ Парижѣ, Берлинѣ, Дюссельдорфѣ или Женевѣ. Но одно рабство стоитъ другаго: не все ли равно, если это будетъ рабство стараго, или рабство новаго фасона? Рабство—все рабство. Въ сущности оставалась все прежняя идея, прежній взглядъ на вещи, прежнее понятіе, что нѣтъ-молъ русскому художнику спасенія безъ подражанія кому нибудь. И вотъ молодой художникъ, желая быть современнымъ, и ни отъ кого не отстать, все-таки продолжалъ смотрѣть на того или другого учителя, стараго или новаго времени, какъ на человѣка, который и выше, и лучше его, и вдобавокъ принадлежитъ къ какой-то особенной, настоящей художественной породѣ, а онъ—нѣтъ. Во время этого безобразнаго художественнаго самоубійства, наши художники мало-по малу растеривали все, что только было въ нихъ сколько нибудь самостоятельнаго, оригинальнаго. Они, конечно, не успѣвали сдѣлаться настоящими старыми или новыми итальянцами, французами, нѣмцами, но времени, успѣшно проведеннаго въ отравленіи первоначальныхъ, прирожденныхъ способностей, и въ выдѣлкѣ ихъ на чужой манеръ, хватало какъ разъ на то, чтобъ обезличить себя самымъ невозвратнымъ образомъ и сдѣлать изъ себя какую-то художественную ни рыбу, ни мясо. Посмотрите на всѣхъ нашихъ прежнихъ художниковъ, пробѣгите въ головѣ ихъ безличныя черты,—который изъ нихъ не двадцать-пятая вода на киселѣ котораго-нибудь знаменитаго итальянца, француза или нѣмца, а иногда и то, и другое, и третье вмѣстѣ?

„Чего, однакожь, вы, наконецъ, требуете, скажутъ иные, чего хотѣли бы вы теперь? Неужели надо лишить русскихъ художниковъ поѣздки за границу? Да вспомните хоть то, что даже для самыхъ лучшихъ между ними—это едва-ли не единственная, блестящая и горячая перспектива ихъ? Что ихъ ждетъ дома впослѣдствіи? Отсутствіе сочувствія, отсутствіе заказовъ, а значитъ и потребности, отсутствіе спроса на предметы ихъ дѣятельности, тяжкое перебиванье изо-дня въ день, недостатки и лишенія, угрюмый климатъ, вялая природа, еще болѣе вялые люди. А тамъ, въ Италіи, въ чужихъ краяхъ! Сіяющее небо, великолѣпныя картины природы, облитыя вѣчнымъ солнцемъ, живописная и цвѣтистая жизнь, великія созданія искусства—неужели все это вмѣстѣ не беретъ дивнаго аккорда, который издали зоветъ и котораго звукъ потомъ никогда не забывается? Какъ можно лишать всей этой поэзіи и красоты, всѣхъ этихъ красокъ и свѣта—русскаго художника? Если не сюда, то куда же еще устремить ему свои взоры въ юности, куда летѣть кипящею душой изъ своей сѣрой, непривѣтливой, прозаичной родины?„

Нѣтъ, не могу я съ этимъ согласиться, отвѣчу я на всѣ эти слова. Зачѣмъ обязаны мы представлять себѣ поэзію и красоту лишь подъ видомъ Италіи, Юга или какихъ бы то ни было чужихъ краевъ. Природа не создавала монополій, и то, что для первоначальнаго, мало развитаго чувства кажется сосредоточеннымъ въ одной Италіи, въ одних яркихъ краскахъ и формахъ, разлито для болѣе тонкаго и глубокаго чувства—всюду, на безчисленныхъ краяхъ свѣта. Поэзія не живетъ въ однихъ *праздничныхъ* формахъ италіянской, испанской или восточной природы, она всюду, она звучитъ, для глубоко возбуждаемой души художника нашего времени, въ тысячѣ мѣстахъ, ничего неговорившихъ художнику прежняго времени и пропущенныхъ имъ безъ вниманія. Не надо ѣздить за тысячи верстъ, для того, чтобъ услыхать въ себѣ поэтическое настроеніе, чтобъ сдѣлаться и вырости художникомъ, чтобъ создавать высокія поэтическія картины. Поэзія всюду разсыпана вокругъ насъ, посреди самыхъ прозаическихъ (на первый взглядъ) мѣстностей, посреди самыхъ будничныхъ (на первый же взглядъ) людей и событій, и чуткій, вѣрный глазъ художника новаго

времени умѣетъ открыть ее и насладиться среди снѣговъ и сѣренькихъ пейзажей, въ каждомъ русскомъ захолустьѣ, селѣ и городѣ, помимо всякихъ Монте Пинчіо, Алгамбръ, Парѳеноновъ и Монблановъ. Къ чему полагать все свое упованіе на блаженные дни, проведенные въ Италіи или гдѣ-то за границею, когда ихъ можно найдти здѣсь, около себя, только стоитъ протянуть руку и взять: развѣ счастье и поэзія не въ насъ самихъ, развѣ они живутъ только во внѣшнихъ, непремѣнно самыхъ яркихъ и праздничныхъ формахъ и явленіяхъ? Къ чему связывать свое счастье, всю участь художественной своей будущности, съ какой-нибудь поѣздкой? Вѣдь это предразсудокъ, вѣдь это добровольное самообманываніе, вѣдь это устарѣлая привычка, переданная прежними неразсуждавшими, слишкомъ о многомъ, поколѣніями!

Но пусть бы наши художники обманывали себя, давали морочить себя праздному звону старинныхъ погремушекъ: только бы съ этимъ не было связано никакой дѣйствительной убыли и потери. Но въ томъ-то и бѣда, что всѣ эти вещи, кажущіяся молодому, искусственно разгоряченному воображенію, очень поэтическими и обѣщающими горы золотаго счастья, всегда носили въ себѣ, для нашего художника, сильную и неизлечимую отраву. И Италія, и чужіе края ни для кого изъ нихъ не обошлись безъ бѣды и несчастія—потому что, что̀ же еще считать для художника бо̀льшимъ несчастіемъ, какъ не потерю личности, физіономіи, душевнаго склада? Богъ съ ними со всѣми Италіями, заграничными поѣздками и самою цвѣтистою жизнью, если непремѣнно придется расплачиваться за это дорогою, страшною цѣной—тѣмъ ничтожествомъ, тою полною безличностью, которой мы обыкновенно не видимъ и не понимаемъ въ нашихъ художникахъ—по привычкѣ, но которая на дѣлѣ существуетъ и такъ поражаетъ каждаго иностранца при взглядѣ на всѣ художественныя произведенія, которыми мы, въ простотѣ сердца, такъ гордимся и чванимся. Подумайте хоть одну секунду и скажите потомъ со всею откровенностью, развѣ старинные наши Лосенки, Егоровы и Шебуевы, а потомъ новые наши Брюловы, Ивановы, Мартосы, Орловскіе и Пименовы—неужели это все не какіе-то иностранцы, только называвшіе себя русскими? Неужели это все не тѣ художники, въ произведеніяхъ у которыхъ можно найти все, что̀ угодно,—воспоминанія и слѣды Рафаэлей, Каррачей, антика и новыхъ итальянцевъ съ французами,—все, кромѣ собственной своей, самостоятельной личности? Итальянская природа и жизнь сбили ихъ съ толку, отучили ихъ отъ всего видѣннаго и почувствованнаго въ молодости, т. е. отъ всего, что̀ даетъ и образуетъ нравственный и художественный характеръ, и они—каждый на свой манеръ, каждый въ мѣру своего таланта и способностей,—подчинились иностраннымъ, совершенно чуждымъ вліяніямъ, а тѣ обезличили ихъ. Быть можетъ, они пріобрѣли многое въ механизмѣ своего дѣла, въ техникѣ, но вѣдь не въ этомъ состоитъ главное въ искусствѣ, и никакая техника, хотя бы даже самая блестящая, самая поразительная, не въ состояніи отвести глаза отъ гнилаго, ложнаго или слабаго содержанія. Что̀ толковать о качествахъ второстепенныхъ, когда самыя главныя, самыя существенныя утрачены, и безвозвратно!

Но, кромѣ этого, сколько нашихъ молодыхъ художниковъ погибло въ Италіи отъ чахотки, или вообще болѣзней, принесенныхъ перемѣною климата, образа жизни, перемѣною всѣхъ привычекъ, и, всего болѣе,—быстрымъ, мгновеннымъ переходомъ отъ суровой трудовой жизни, полной недостатковъ, къ жизни совершенно незанятой, обезпеченной и часто праздной. Если сложитъ вмѣстѣ всѣ эти утраты, утраты моральныя и утраты матеріальныя, общій итогъ выходитъ огромный и вовсе неутѣшительный. Уму представляются толпы жертвъ, понапрасну погибшихъ и потерянныхъ для своего отечества, въ теченіе цѣлаго столѣтія, благодаря старинному предразсудку, благодаря слѣпому вѣрованію, будто бы только тотъ и художникъ, настоящій и доконченный, который побывалъ и поработалъ въ Италіи. Но довольно же, наконецъ, нашихъ жертвъ, усѣявшихъ итальянскую почву, или возвратившихся домой нравственными калѣками, безцвѣтными кастратами. Тучную жатву сняло съ нашего народа безумное заблужденіе, довольно потеряно, довольно попорчено здоровыхъ, свѣжихъ, талантливыхъ натуръ; пора остановиться, пора поворотить на другую дорогу и отвѣдать чего-нибудь другого; пора намъ добраться и до такого искусства, которое бы перестало быть разслабленнымъ и золотушнымъ, и которое дало бы проблески силы самостоятельной и коренящейся на домашней почвѣ.

Для этого надо самымъ рѣшительнымъ образомъ покончить со старыми предразсудками и прекратить вѣру въ прежній, всемогущій, несомнѣнный элексиръ художественнаго воспитанія—вѣру въ чужіе края.

„Какъ, воскликнутъ сторонники прежнихъ умственныхъ привычекъ, вы требуете, чтобъ художниковъ не посылали больше за границу и ждете отъ этого какого-то добра? Но вы забываете одну бездѣлицу: что наша родина всѣмъ обязана Европѣ, что не начни Петръ I посылать молодыхъ русскихъ просто насильно за границу, мы и до сихъ-поръ остались бы полу-азіятскимъ народомъ и, безъ всякаго сомнѣнія, киснули бы по сю-пору въ тьмѣ-тьмущей прежнихъ предразсудковъ и въ непроходимомъ лѣсу заблужденій и незнанія. Такъ точно и въ искуствѣ. Не ѣздить въ чужіе края—да это значитъ умышленно не видѣть всего великаго и славнаго, чѣмъ наполнена Европа, это значитъ добровольно отказываться отъ всего добытаго старою и новою Европой, добровольно напускать себѣ на глаза прежнюю слѣпоту; просто-на-просто это значитъ проповѣдывать тошныя идеи славянофильства“.

Но что же общаго между такими возраженіями и тѣмъ, что̀ я высказываю здѣсь? Никто ничего не говорилъ противъ всего, изобрѣтеннаго и созданнаго европейскимъ геніемъ, всякій твердо вѣруетъ, что нашъ народъ ничуть не какой-то еще небывалый на свѣтѣ, избранный народъ, которому довольно одного себя для всяческаго развитія, и который для всего находитъ средства въ самомъ себѣ: напротивъ, всякій убѣжденъ, что нашъ народъ нуждается въ

Европѣ и во всемъ, ею творимомъ и двигаемомъ впередъ. Всякій знаетъ и видитъ великія созданія европейскаго ума и таланта, всякій чувствуетъ могучую зиждительную силу Европы, и глубоко преклоняется передъ нею. Но слишкомъ нестерпимо видѣть, что то, что должно было бы вести къ лучшимъ, благодѣтельнѣйшимъ послѣдствіямъ, служитъ намъ только во вредъ, и становится для насъ источникомъ бѣдъ. Наврядъ ли кто укажетъ, между всѣми прежними нашими художниками, на такого, которому чужіе края и иностранное искусство не повредили бы самымъ пагубнымъ образомъ. Конечно, прекрасно, восхитительно было бы, еслибъ каждый изъ нашихъ художниковъ, посланныхъ за границу, исполнилъ только то, чего отъ него требовали и ожидали отправлявшіе его туда, т.-е. чтобъ онъ посмотрѣлъ и узналъ все самое лучшее, что создано до сихъ поръ искусствомъ, расширилъ бы свое знаніе и понятіе, увидалъ бы, что нынче дѣлаетъ современное искусство остальныхъ европейскихъ народовъ, и потомъ воротился бы домой просвѣтленный и возвышенный. Но вѣдь этого никогда не бывало.

Я не требую, чтобъ рѣшительно никто изъ художниковъ нашихъ не ѣздилъ въ чужіе края, или чтобъ ему въ этомъ мѣшали: Боже сохрани! Всякое насиліе, всякое деспотическое вмѣшательство, въ чемъ бы то ни было, имѣетъ своимъ послѣдствіемъ всегда лишь вредъ и никогда пользу. Нѣтъ, мѣшать поѣздкамъ за границу художниковъ и не должно, и нельзя. Но мнѣ казалось бы, пора прекратить посылку на казенный счетъ за границу, какъ это всегда дѣлалось, лучшихъ изъ молодыхъ художниковъ, кончившихъ курсъ въ Академіи, потому что до сихъ поръ ничего, кромѣ вреда, изъ этого не выходило; а если даже и не прекратить вовсе, то по крайней мѣрѣ сдѣлать эту посылку такою, чтобъ она перестала портить нашихъ художниковъ. Зачѣмъ имъ жить цѣлыхъ шесть лѣтъ въ Римѣ, или гдѣ бы то ни было въ Италіи, т.-е. въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ есть только одни произведенія стариннаго искусства, какія-то отжившія, достойныя всякаго уваженія, полныя красоты, но все-таки уже лишенныя жизни, окаменѣлыя и замерзшія муміи. Что намъ въ кадаврахъ, какъ бы они красивы ни были! Но я скажу еще болѣе: зачѣмъ имъ прозябать 6 лѣтъ не только въ Италіи, но и въ Парижѣ, Мюнхенѣ, Дюссельдорфѣ, или какомъ угодно центрѣ современнаго, движущагося впередъ и развивающагося искусства? Зачѣмъ проводить лучшіе, самые сильные, энергическіе и огненные годы своей жизни вдали отъ настоящей своей родины, гдѣ должны именно въ это время восприниматься всѣ самыя глубокія и неизгладимыя впечатлѣнія мысли и чувства? Зачѣмъ проживать эти годы въ виду чужой природы, чужихъ памятниковъ искусства, чужихъ характеровъ, типовъ и сценъ жизни, зачѣмъ употреблять эти годы на копированіе какихъ-то отжившихъ, хотя бы и такъ-называемыхъ классическихъ созданій стариннаго искусства, или на воспроизведеніе своею кистью и рѣзцомъ чужихъ, иностранныхъ задачъ, которыя нисколько неспособны будутъ дѣйствовать на воображеніе и душу тѣхъ людей, съ кѣмъ художникъ проведетъ потомъ всю свою жизнь? Все это грубая ошибка, напрасно растраченныя и ложно направленныя силы; а народныя деньги, сложенныя изъ трудовыхъ копѣекъ, добытыхъ потомъ и слезами, не должны идти на то, чтобъ помогать такой безумной порчѣ и тратѣ лучшихъ способностей. Но, если каждый справедливо пожалѣетъ этихъ денегъ, если они идутъ, вмѣсто пользы въ дѣлѣ народномъ, чисто только на вредъ этому дѣлу, то тѣмъ болѣе станешь ихъ жалѣть, когда узнаешь, что часто они идутъ, вдобавокъ къ остальному, на потворство праздности и поощреніе разгульной беззаботности. Нельзя иногда не обвинить во всемъ этомъ нашихъ художниковъ, живущихъ подолгу за границей, но нельзя сказать, чтобъ сами они были тутъ главные виноватые. Отдѣленные отъ своей родины и условій той жизни, среди которой выросли, отдѣленные отъ круга интересовъ и понятій, окружавшихъ ихъ съ самаго рожденія, наконецъ, отдѣленные отъ людей, характеровъ и типовъ, среди которыхъ могли бы жить интимною ежедневною жизнью, наши художники, лишенные всякой шпоры и могучаго побужденія—конецъ обезпеченнаго срока заграничной жизни еще далеко, Богъ знаетъ когда-то онъ еще придетъ—наши художники теряютъ день за днемъ въ пустякахъ, и лучшіе годы уходятъ—ни на что. Но могло ли бы все это быть, еслибъ русскій художникъ не имѣлъ возможности ѣздить за границу на казенный счетъ, или же, еслибъ и ѣхалъ туда пенсіонеромъ, то не на долгое время, и нигдѣ долго не засиживаясь, не основываясь на житье? На что художнику предпринимать въ чужихъ краяхъ картину, статую, архитектурную реставрацію, и проводить тамъ Богъ знаетъ сколько лѣтъ за нею? Это не то, чтобы не нужно, это просто вредно. Художникъ долженъ за границей не работать, а смотрѣть, учиться. Работать онъ долженъ—здѣсь у себя дома. Задачи его должны быть тѣ, которыя даны ему знакомою ему жизнью и интересами ему близкими, доступными и понятными, а не школьными книгами, не разсказами, гдѣ-то случайно схваченными или услышанными. Лишь такое искусство и имѣетъ дѣйствительное значеніе, лишь оно одно нужно, лишь оно одно обладаетъ способностью шевелить чувство и воодушевлять воображеніе народа. И именно такое искусство и было бы у насъ, еслибъ нашъ художникъ, пройдя свои курсы, прямо приступалъ, безъ всякой вставки и заплатки въ своей жизни (чѣмъ у каждаго является путешествіе за границу), прямо къ своей настоящей работѣ, работѣ всей будущей художественной своей жизни, или же, еслибъ и ѣхалъ въ чужіе края, то только побывалъ тамъ на короткое время, проѣздомъ, въ гостяхъ, взглянулъ бы на все для себя нужное или полезное и—потомъ, ничѣмъ неиспорченный, ничѣмъ неотравленный, скорѣе, скорѣе садился бы за настоящую работу.

„Какая странность! быть можетъ возразятъ мнѣ опять люди разнаго со мною убѣжденія. Чего же вы такъ боитесь за порчу русскихъ художниковъ? Вѣдь не ихъ однихъ посылали, посылаютъ и будутъ посылать за границу. Мало-ли кто еще туда ѣздитъ: и

докторъ, и технологъ, и математикъ, и юристъ, и естествоиспытатель, и инженеръ, и артиллеристъ, и механикъ, наконецъ, всякій ремесленникъ — всѣ ѣздятъ, всѣ тамъ учатся у иностранцевъ, но никто еще не жаловался, чтобъ отъ этого происходила порча тѣхъ людей и вредъ отечеству».

Я отвѣчаю: И я тоже не жалуюсь на посылку всѣхъ этихъ людей за границу. Напротивъ, и я тоже убѣжденъ, что отъ ихъ пребыванія за границей выходила всегда для ихъ дѣла только самая лучшая польза. Я былъ бы очень радъ, еслибъ могъ то же самое сказать про нашихъ художниковъ. Но вѣдь этого не случилось, на дѣлѣ оказалась огромная разница между результатами пребыванія за границей всѣхъ тѣхъ людей и пребыванія за границей художниковъ. Послѣ горькаго опыта долгихъ лѣтъ, намъ пора уже теперь видѣть, что путешествіе за границу ученаго, ремесленника, техника-спеціалиста, совершенно другое дѣло, чѣмъ путешествіе туда же художника. Для одного выходила всегда — польза, для другого всегда—вредъ. Значитъ, никакое сравненіе, никакіе знаки удивленія ничего тутъ не помогутъ и не перемѣнятъ, и остается только изучить причину такой разницы.

А причина эта, на мои глаза, очень простая. Наука или знаніе, и—искусство—это два совершенно разныя дѣла. Нельзя трактовать ни ихъ самихъ, ни всего до нихъ относящагося, въ томъ числѣ и людей, имъ посвященныхъ, одинакимъ образомъ. Пускай математикъ, естественникъ, артиллеристъ, или сапожникъ, сидитъ нѣсколько лѣтъ въ чужихъ краяхъ и учится тамъ своему спеціальному дѣлу—ничто отъ этого не испортится въ его дѣятельности: чѣмъ больше онъ пріобрѣтетъ новаго знанія и умѣнья, тѣмъ лучше, и на этомъ все дѣло кончено, потому именно, что тутъ вездѣ, во всемъ, интересы и направленія общія, все стремится къ открытію истины, къ упрощенію и вѣрности средствъ, доводящихъ до нея. Искусство, наоборотъ, ищетъ совсѣмъ другого. Оно ищетъ не единства, не приведенія всѣхъ и всего къ одному знаменателю, оно ищетъ вездѣ разнообразія, своего особеннаго характера, своей исключительной физіономіи; на каждомъ пунктѣ земнаго шара, искусство стремится къ чему-нибудь индивидуальному, самобытному, выражаетъ что-то особенное, свое. Какъ же назвать выгодой то, что̀ вредитъ именно этимъ условіямъ, что̀ стираетъ индивидуальный характеръ, что̀ уничтожаетъ особенный вкусъ, запахъ и цвѣтъ, и накладываетъ печать чего-то общаго, одинакаго? Ничто не губитъ такъ искусство, и всегда связанное съ нимъ творчество, въ которомъ заключается главная его сила, какъ чужая рука, которую запускаютъ въ душу и чувство художника и которая старается прибрать и устроить тамъ все по своему, на извѣстный доброкачественный и симметричный ладъ. Когда это случилось—прощай оригинальность, прощай самобытность, прощай сила и живое чувство, художникъ навѣки уже утратилъ то, что̀ всего дороже въ немъ: *свою* душу и мысль, *свое* выраженіе для нихъ. А вотъ именно это, до сихъ поръ, всегда случалось съ нашими художниками за границей. По слабости характера и образованія, всегда ихъ заставлявшихъ не довѣрять себѣ и преклоняться передъ другими, а можетъ быть и еще по другимъ какимъ-нибудь причинамъ, не было еще ни одного между ними, который бы отстоялъ свою національную физіономію и свой художественный складъ, который не подчинился бы иностраннымъ вкусамъ, задачамъ и понятіямъ, который не пустилъ бы чужую руку въ свой умъ и въ свое творчество. Какъ же все это сравнивать съ вліяніемъ всего чуждаго, иностраннаго, на ученаго, на практика, или на ремесленника?

II.

Если фактъ обезличенія, посредствомъ заграничныхъ путешествій, всегда существовалъ у насъ, то, конечно, его постоянному появленію всего болѣе способствовало то воспитаніе, которое получалъ у насъ каждый художникъ. Каждому изъ нихъ съ ранней молодости бывало натолковано, что нѣтъ ничего на свѣтѣ выше старинныхъ живописцевъ прежнихъ школъ, и тѣхъ картинъ, которыми наполненъ нашъ Эрмитажъ и подобные ему музеи. Къ этой мысли привыкалъ всегда съ самаго малолѣтства нашъ художникъ. Онъ считалъ своимъ долгомъ приближаться къ этимъ великимъ образцамъ, онъ воображалъ, что это непремѣнная его обязанность, и если желаетъ сдѣлаться чѣмъ-то и самъ, быть значительнымъ, настоящимъ художникомъ, то долженъ дѣлать именно то, что̀ тѣ дѣлали, идти по ихъ дорогѣ. Сколькихъ потерь, скольких утраченныхъ силъ дѣлался причиною и этотъ предразсудокъ! Ничтожность и безцвѣтность русскаго музея въ Академіи, т.-е. нашей художественной лѣтописи, вотъ именно здѣсь и имѣютъ свои первые корни. Слѣпое почтеніе передъ установленными великими именами, поклоненіе всему сдѣланному тѣми людьми, вотъ что̀ прежде всего губило всегда самостоятельную мысль, вотъ что̀ сильнѣе всего мѣшало ей рости и крѣпнуть. Привыкнувъ къ такому гнету еще съ маленькихъ классовъ, будущій художникъ нашъ и въ высшихъ не находилъ уже ничего удивительнаго, когда любой профессоръ, любой учитель лѣзъ безъ спросу и безъ церемоній въ его внутренній міръ, вмѣшивался въ его собственное сочиненіе, и, не подозрѣвая того, что у каждаго человѣка свой складъ, своя мысль, свое чувство, свой взглядъ на вещи, старался вздѣть на него ту или другую узду, и начиналъ хозяйничать. „Не такъ сочинено! Держи правѣй, держи лѣвѣй, выше, ниже, тутъ убавь, тамъ прибавь"! Ни дававшему совѣты, ни получавшему ихъ, не приходило въ голову, что нѣтъ правилъ для созданія художественныхъ произведеній, и что̀ ни человѣкъ, то новыя силы, красоты и недостатки, что̀ ни вещь, то новое настроеніе, новыя формы и краски. Оба, и совѣтующій, и совѣтуемый, получили вѣдь передъ тѣмъ одинакое воспитаніе и дрессировку, и потому оба глубоко вѣровали, что совѣтующій уже знаетъ, какъ искусству надо быть —онъ въ чужихъ краяхъ былъ, онъ всѣ эрмитажи насквозь произошелъ, и русскіе, и иностранные.

И вотъ, молодой художникъ послушливо поко-

рялся совѣтамъ и указаніямъ, и выходилъ потомъ—ничѣмъ. Вѣдь заграничная поѣздка его бывала продолженіемъ того самаго порядка вещей, который прежде тяготѣлъ надъ нимъ дома. Опять покорность, опять преклоненіе передъ высшими, передъ эрмитажами и образцами, опять совѣты приглядѣться, поучиться у старинныхъ великихъ людей. И никому изъ нихъ въ голову не приходило, что никогда прежніе люди, какъ бы велики и талантливы они ни были, не могутъ быть настоящими нашими учителями, и что лишь малая доля созданнаго ими годна для прямого, непосредственнаго нашего наученія. Конечно, слава Богу, что вся Европа наполнена музеями, гдѣ хранятся безчисленныя созданія прежняго искусства. Для наслажденія, для поэтическихъ впечатлѣній, для работы мысли, для знанія—столько необходимыхъ и каждому художнику, и каждому человѣку изъ публики—тутъ часто встрѣтишь величайшія сокровища, и въ этомъ отношеніи это одни изъ благодѣтельнѣйшихъ учрежденій современности. Но не для подражанія нашего существуетъ все тутъ накопленное. Всѣ тамошнія произведенія выразили свою эпоху, свою землю, своихъ людей, свои чувства и мысли. Одни изъ нихъ выразили папскую католическую Италію, другія—древнюю Грецію, еще другія—пудреную эпоху XVIII вѣка, съ ея париками, дворцами, метрессами и мэнуэттами, еще иныя—суровый средневѣковой аскетизмъ и презрѣніе человѣческой плоти, сердца и ума. Неужели все это наши учителя, неужели все это оригиналы, которымъ мы должны съ нѣмымъ почтеніемъ кланяться и подражать? Нѣтъ, это никогда не школа, гдѣ нынѣшній художникъ можетъ и долженъ учиться, это никогда не собраніе образцовъ, которые надо снова воскрешать въ своихъ собственныхъ произведеніяхъ. Мы уже давно не тѣ люди, для которыхъ писались прежнія картины, намъ нужно совсѣмъ иное, другіе образы, другія возбужденія для нашей фантазіи и чувства, другія формы и краски. Какъ же подражать, какъ же продолжать то, что болѣе не годится для насъ иначе, какъ со стороны индивидуальной талантливости художника (которая чувствительна и драгоцѣнна, не смотря ни на какія измѣнившіяся формы времени, чувства и мысли), какъ учиться чему-нибудь, кромѣ совершенства нѣкоторыхъ лишь отдѣльныхъ частей или подробностей—на томъ, что осталось позади насъ, съ чѣмъ болѣе не ладитъ ни нашъ умъ, ни наше понятіе, ни нашъ вкусъ? Вспомните хоть одно то: сюжеты новаго искусства—совершенно другіе. А съ ними—разомъ все измѣняется, весь уголъ зрѣнія, весь поворотъ, все настроеніе души и таланта. Ни одному же вѣдь изъ русскихъ писателей никогда не ставили въ обязанность, чтобы онъ учился своему дѣлу на старинныхъ иностранцахъ, чтобы онъ „присматривался“, какъ писалъ такой-то или такой-то знаменитый поэтъ или писатель, французъ, нѣмецъ или англичанинъ прежняго времени. Напротивъ, еслибы кто изъ нихъ и самъ это вздумалъ, всѣ бы ему тотчасъ закричали: „Брось, брось это, дѣлай по своему, ни съ кого не перенимай, самобытность и самостоятельность выше всего на свѣтѣ. Какъ писали 200, 100 или даже 50 лѣтъ тому назадъ, то больше не годится нынче“. Зачѣмъ же требовать съ живописцевъ или скульпторовъ то, чего никогда не требуютъ съ поэтовъ и литераторовъ? Мы никогда не перестанемъ радоваться на геніальныя, на талантливыя созданія прежнихъ людей: геній и талантъ—все геній и талантъ, не въ наше же только время и не въ нашихъ же только теперешнихъ художникахъ они впервые народились на свѣтъ. Невозможно намъ не видѣть въ тѣхъ созданіяхъ всю ихъ силу, правду и красоту, гдѣ онѣ есть; но настолько же невозможно было бы намъ теперь не видѣть всего, чего *недостаетъ* прежнимъ созданіямъ искуства, что въ нихъ уже *не то*,—а это всегда составляетъ значительный въ нихъ процентъ. Продолжать ихъ, повторять ихъ—нѣтъ уже рѣшительно никакой возможности, ни надобности. Вотъ и выходитъ, что слѣдуетъ учиться на нихъ не иначе, какъ съ великою осторожностью, строго выбирая индивидуально-талантливое, прекрасное или сильное—изъ огромной массы всего отжившаго и болѣе непригоднаго. Въ большинствѣ случаевъ приходится съ прежнихъ мастеровъ, поэтовъ и писателей—*вовсе не учиться*. Это дѣло слишкомъ невозможное.

Что такое сочиненіе, художественное творчество, какъ не выраженіе себя, одного себя, своей натуры, своего взгляда, понятій, вкуса, своего разумѣнія красоты, и даже своихъ чисто физическихъ расположеній къ той или другой сторонѣ техники. И что же? Отъ всего этого надо отказаться, во имя того, что вамъ преподаютъ, что вамъ выдаютъ за должное и обязательное! Нѣтъ, это дурной путь, тутъ нѣтъ надежды на что-нибудь хорошее и значительное. И дѣйствительно, наша живопись, слѣпо поклоняясь чужому творчеству и эрмитажамъ, за цѣлыхъ 100 лѣтъ не произвела ничего, на что стоило бы указать какъ на собственное творчество. Заграничная жизнь у обезпеченныхъ пенсіонеровъ и покорное поклоненіе эрмитажамъ погубили наше искусство. Что немыслимо давнымъ-давно уже въ литературѣ—указаніе благонадежныхъ образцовъ литераторамъ, то по настоящее время еще въ полномъ ходу по части художества и художниковъ. Этимъ послѣднимъ все еще постоянно тычутъ въ глаза надежнѣйшія средства сдѣлаться такими художниками, какими слѣдуетъ быть: эти средства—чужіе края и иностранные музеи стараго времени—и они въ эти надежнѣйшія средства вѣруютъ всей душой. Зато у насъ до самого послѣдняго времени и не было такого художества, которое стояло бы на одной доскѣ съ нашей оригинальной, самобытной литературой. Оно и понятно: эта послѣдняя, для того, чтобы создавать, не уповаетъ ни на какіе музеи, ни на какія заграничныя пенсіонерства, однимъ словомъ не уповаетъ ни на какихъ постороннихъ боговъ. Вся ея сила, вся ея надежда—въ собственной груди и талантѣ.

Глубоко ошибся бы тотъ, кто вообразилъ бы себѣ, что я излагаю здѣсь только соображенія, опирающіяся на одномъ личномъ моемъ вкусѣ, на однихъ только моихъ собственныхъ симпатіяхъ и антипатіяхъ, и рисую картину такого прошедшаго, которое, не смотря ни на какіе мои протесты, вполнѣ законно

потому что продолжается и въ настоящее время. Нѣтъ, не однѣ безплодныя жалобы на прошедшее высказываю я здѣсь, я осуждаю это *прошедшее*, безобразное и печальное, во имя *настоящаго*, уже наступившаго, и начинающаго уже горѣть яркимъ свѣтомъ. Въ послѣдніе годы стали появляться, одно за другимъ, русскія художественныя произведенія, гдѣ начинаетъ высказываться новое направленіе, и отъ которыхъ повѣяло новымъ духомъ. Это, до сихъ поръ, лучшія наши художественныя созданія, незаключающія уже ничего заимствованнаго, никакихъ сходствъ и подражаній, созданія настолько самобытныя, что тотчасъ же стали обращать на себя вниманіе не только соотечественниковъ, но и иностранцевъ, всегда столь чуткихъ ко всему въ самомъ дѣлѣ у насъ оригинальному и національному. И, что всего примѣчательнѣе, все это дѣла рукъ такихъ людей, которые никогда не бывали (а пожалуй и не будутъ) заграницей, и наврядъ-ли много успѣли попользоваться музеями и ихъ замерзлыми муміями: новыя картины, о которыхъ я хочу говорить теперь, писаны все самыми молодыми людьми, все только начинающими учениками. Публика жадно бросилась къ нимъ, встрѣчаетъ и провожаетъ ихъ горячимъ своимъ привѣтствіемъ и симпатіею, громко и въ одинъ голосъ провозглашаетъ ихъ талантливость: не замѣчательный ли это фактъ, не убѣдительное ли это доказательство, что русло теперь перемѣнилось, что искусство наше должно идти ныньче по новымъ путямъ для того, чтобы приходиться по мысли и потребности современныхъ людей, и что то, чего не въ состояніи понять и выразить художники, съ ногъ до головы испорченные художественнымъ воспитаніемъ, и долгимъ житьемъ тамъ, гдѣ не слѣдовало имъ жить, наконецъ испорченные превосходными, но при извѣстныхъ условіяхъ вредными музеями,—то именно понимаютъ и способны выразить художники, еще неподвергшіеся дѣйствію систематической порчи.

Не только публика видитъ ныньче какую-то перемѣну въ художественномъ дѣлѣ, но, повидимому, и сама Академія чувствуетъ, что теперь совершается переломъ и наступаетъ новая эпоха. Мнѣ представляется очень характернымъ признакомъ тотъ фактъ, что она отказалась теперь отъ одного изъ капитальнѣйшихъ своихъ предразсудковъ и заблужденій—это именно отъ убѣжденія въ великости прежняго своего питомца, Карла Брюллова. Было время, когда она признавала его геніемъ, а картину его „Послѣдній день Помпеи"—величайшею картиною нашего времени. Поэтому одна изъ залъ Академіи была окрещена именемъ „Брюлловской залы". Это былъ оффиціальный титулъ, почетное названіе, историческій памятникъ, кажется цѣлыхъ лѣтъ 15 удержавшійся въ терминологіи и ежегодныхъ каталогахъ академической выставки, даже послѣ того, какъ великое созданіе „Послѣдній день Помпеи" переселилось изъ Академіи въ Эрмитажъ. Теперь всему этому конецъ: теперь исчезъ оффиціальный титулъ, историческій памятникъ, и выраженіе „Брюлловская зала" вычеркнуто вонъ изъ терминологіи Академіи. Та зала, которая носила прежде это названіе, превратилась ныньче въ библіотеку Академіи, но прежнее названіе не перенесено больше ни на какую новую залу (гдѣ, конечно, было бы такъ легко собрать вмѣстѣ всѣ Брюлловскія картины, принадлежащія Академіи). Академія не нашла, значитъ, надобности сохранить прежняго воспоминанія о прежнемъ своемъ свѣтилѣ, она какъ будто втихомолку разжаловала раздутую не въ мѣру славу, и прежнее великое свѣтило вошло въ рядъ остальныхъ русскихъ живописцевъ. Это—актъ справедливости, это—исправленіе старинныхъ ошибокъ, но вмѣстѣ и признаніе новой эпохи, новаго времени въ русскомъ искусствѣ, присутствіе въ немъ новыхъ идей, взглядовъ и направленія. Да, уничтоженіе „Брюлловской залы" въ Академіи очень многозначительно, это какъ будто бы отрывокъ новой программы.

Въ этомъ смыслѣ мнѣ кажется тоже очень умѣстнымъ то обстоятельство, что въ Академіи до самыхъ краевъ переполненъ русскій музей, такъ что туда нельзя болѣе прибавить ни одной картины. Это хорошо: музей за первыя сто лѣтъ нашего художественнаго существованія закопченъ тутъ, первый томъ русской художественной лѣтописи исписанъ до послѣдняго листочка, остается теперь только захлопнуть переплетъ, распроститься съ первымъ томомъ, и начинать новый. Для этого новаго тома, навѣрное, найдется какое-нибудь другое мѣсто, кромѣ нынѣшняго академическаго музея. Къ чему мѣшать вещи разнородныя?

Опять-таки къ фактамъ характернымъ и знаменательнымъ принадлежитъ то, что не только Академія перестала смотрѣть презрительно и высокомѣрно на картины, имѣющія содержаніемъ своимъ сцены, личности и характеры изъ вседневной, дѣйствительной жизни, ничуть уже болѣе не идеальные, не героическіе и не выдуманные, какъ бывало во всѣхъ прежнихъ картинахъ. Въ былыя, еще недавнія времена, Академія ни за что не стала бы дѣлать профессоромъ человѣка, написавшаго картину, гдѣ не тоги, не латы, не ангельскія крылья и не свѣтозарные вѣнцы на сценѣ, а фраки и кисейныя платья, гдѣ представлены лица вовсе не Рафаэлевскія, не античныя, не блистающія условною правильностью и не пахнущія общимъ мѣстомъ, а дышащія всею неправильностью и случайностью правды. Но вотъ, теперь это все сдѣлалось возможнымъ. Какъ же не считать такого явленія рѣшительнымъ началомъ рѣшительной реформы? Какъ не быть убѣжденu, что здѣсь скоро можно ожидать значительныхъ великихъ плодовъ?

Кажется, минутою, гдѣ въ послѣдній разъ проявилось усиліе Академіи защитить старые порядки и гдѣ въ первый разъ проявился новый духъ новаго художественнаго нашего поколѣнія, надо считать то столкновеніе, которое произошло между тою и другою стороною въ 1863 году, т.-е. точно нарочно, по какому-то разсчету, въ послѣдніе дни, заключившіе первое наше художественное столѣтіе, и начавшіе второе. Цѣлая фаланга молодыхъ художниковъ согласилась вдругъ отказаться и отъ драгоцѣнной золотой медали, и отъ завлекательной перспективы заграничной поѣздки, и отъ значительныхъ матеріальныхъ выгодъ, со всѣмъ этимъ связанныхъ, только бы отстоять свою рѣшимость: не принимать задаваемыхъ

имъ, антипатичныхъ или совершенно чуждыхъ нынѣшнему поколѣнію сюжетовъ. Возможно ли было что-нибудь подобное въ прежнія времена? Не былъ ли каждый художникъ, и старый, и молодой, совершенно равнодушенъ къ задачѣ своего произведенія? Пусть задавалъ ему кто бы то ни было какую-угодно задачу, умную или глупую, важную или ничтожную, изъ какой угодно исторіи: военной и гражданской, отъ сотворенія міра и до нашихъ временъ,—онъ никогда не разбиралъ ее, никогда и ни отъ чего не отказывался. Какое ему было дѣло до этой задачи? Вѣдь онъ живописецъ на то, чтобы писать на холстѣ или рисовать на бумагѣ чтò придется, чтò понадобится; а если никто ничего не велитъ и не закажетъ, тогда уже, пожалуй, онъ и самъ что-нибудь затѣетъ, въ томъ родѣ, какъ обыкновенно требуется всегдашними заказами. Можно ли себѣ представить, чтобы до послѣдняго, настоящаго времени который-нибудь изъ нашихъ художниковъ сказалъ: „Нѣтъ, я не стану работать на этотъ сюжетъ, потому что онъ не по моей натурѣ, потому что я о немъ никогда не думалъ, потому что у меня нѣтъ съ нимъ ничего общаго, потому что я хочу и могу рисовать своею кистью только то, чтò меня глубоко занимаетъ, чтò наполняетъ огнемъ мою душу, мою мысль. Нѣтъ, не хочу и не возьму я вашей темы, она мнѣ не годится". Конечно, ни одного такого художника въ прежнее время у насъ не нашлось бы. Но еще менѣе можно представить себѣ, чтобы между этими людьми прежняго времени сыскались такіе, которые, для того, чтобы отстоять свою мысль, свой художественный символъ вѣры, свое убѣжденіе, не остановились бы ни передъ какимъ лишеніемъ и жертвою, и захотѣли бы переносить всевозможныя лишенія скорѣе, чѣмъ совершить преступленіе противъ своей молодой, энергической и неподкупной честности. Но тамъ, гдѣ искусство начинаетъ имѣть уже такое значеніе, гдѣ оно изъ игрушки, быть можетъ красивой, но праздной, начинаетъ становиться дѣломъ жизни и строгимъ служеніемъ наполняющей человѣка идеѣ, тамъ уже все кончено съ предыдущею эпохой: человѣкъ превратился изъ ребенка въ зрѣлаго юношу и мужа, и съ нимъ начинаются уже иные счеты.

Произведеніямъ этихъ людей нѣтъ и не должно быть болѣе мѣста въ томъ музеѣ, гдѣ стоятъ однѣ безсмысленныя старинныя погремушки и декораціи, созданныя тѣми, кто никогда и ни о чемъ не думалъ, кто всегда былъ равнодушенъ ко всему въ своемъ дѣлѣ, кромѣ матеріальной его техники и почета, да заработной платы.

Сопротивленіе Академіи и протестъ художниковъ послужили къ нарожденію у насъ явленія небывалаго—художественной Артели, т.-е. группы художниковъ, сознающихъ за собой не только обязанности, но и права, и потому сдвинувшихся въ одну дружную, крѣпкую корпорацію. Дѣло протеста теперь уже давно кончилось, протестовать нашимъ художникамъ въ настоящее время больше нечего, но все-таки у нихъ осталась постоянная задача обсуждать и направлять художественныя дѣла: это уже элементъ, исключающій одно слѣпое и беззаботное повиновеніе какимъ бы то ни было приказамъ, элементъ, крѣпко связывающій художниковъ со своею родиной и ея потребностями, и могущій когда-нибудь повести къ значительному ослабленію всѣхъ препятствій, губившихъ до-сихъ поръ наше искусство. Кому какая надобность будетъ добиваться чина академика или профессора, а значитъ и ведущей къ тому золотой медали и поѣздки заграницу, когда тотчасъ же послѣ художественныхъ классовъ и на всю будущую артистическую жизнь у художника будетъ перспектива дѣльной, хорошо вознагражденной и соотвѣтствующей его вкусамъ работы, перспектива обезпеченнаго существованія? На чтò дѣлаться профессоромъ, когда и безъ того можно быть превосходнымъ художникомъ и оставить послѣ себя истинно-замѣчательныя произведенія? Развѣ не у всѣхъ передъ глазами примѣръ литераторовъ, изъ которыхъ ни одинъ никогда не бывалъ ни академикомъ, ни профессоромъ, и это, однакоже, не помѣшало имъ создать сотни талантливыхъ или великихъ произведеній, которыя перейдутъ къ потомству? Но вѣдь это же самое еще очень недавно было и въ художествѣ. Давно ли художественныя степени наводнили всю Европу? Вѣдь еще очень недавно. Талантливый монахъ средневѣковой, объятый своими религіозными идеями, расписывалъ стѣны собора или монастыря со всѣмъ жаромъ убѣжденія и создавалъ глубоко-искреннія поэтическія картины, не будучи ни академикомъ, ни профессоромъ; изящные итальянцы временъ Возрожденія разсыпали по всей Европѣ творенія, на которыя и до-сихъ поръ не перестаетъ любоваться весь міръ, тоже никогда небывавши профессоромъ и академикомъ; наконецъ, голландцы и фламандцы XVII вѣка воспроизвели всю современную дѣйствительность своего отечества, начертили безчисленныя сцены вседневной жизни, начиная отъ дворцовъ и кончая деревенскими лачужками, кухнями и кабачками,—и никогда ихъ талантъ не нуждался въ титулахъ академиковъ и профессоровъ. Съ которыхъ же поръ сдѣлались вдругъ художественные титулы тою крайнею необходимостью, безъ которой художники ни быть, ни жить, ни развиваться не могутъ?

Съ тѣхъ только поръ, какъ перервалась струя истиннаго наивнаго искусства, съ тѣхъ поръ, какъ искусство изъ оригинальнаго сдѣлалось подражательнымъ, съ тѣхъ поръ, какъ мѣсто свободныхъ корпорацій заняли корпораціи схоластическія, съ тѣхъ поръ, наконецъ, какъ награды за художественные подвиги и совершенство стали раздавать уже не сама публика, не самъ народъ, для которыхъ существуютъ художники и создаются ихъ произведенія, а Академіи, которыя вдругъ очутились художественнымъ высшимъ начальствомъ и артистическою управою благочинія.

Но теперь все мало-по-малу всюду измѣняется, художники берутъ въ свои руки собственные интересы, и выгоды для искусства отъ этого—неисчислимы.

Новымъ духомъ порядка вѣетъ въ нашемъ отечественномъ искусствѣ, и надо быть русскимъ художественнымъ критикомъ, т.-е. фельетонистомъ (у насъ другихъ художественныхъ критиковъ вѣдь нѣтъ), чтобы не видѣть и не чувствовать этого новаго духа, и

только всякій годъ, при наступленіи времени академической выставки, лѣниво и скучно жаловаться на малочисленность произведеній и на упадокъ искусства. Чтò мудренаго въ этомъ! Развѣ можно, нисколько никогда не интересовавшись какимъ-нибудь дѣломъ и, значитъ, не вникавъ въ него ни умомъ, ни душой, вдругъ, по внезапному наитію, начать высказывать о немъ самыя настоящія, самыя идущія вглубь истины? А вѣдь большинство нашихъ фельетоновъ-критикъ объ искусствѣ имѣютъ своимъ источникомъ вовсе не интересъ къ самому искусству. У каждаго фельетона своя особенная причина появленія на свѣтъ. Одному автору нужно писать о выставкѣ и искусствѣ, потому что, если онъ всегда пишетъ о чемъ угодно, ни передъ чѣмъ не останавливаясь, значитъ, онъ способенъ сказать очень хорошія вещи и объ искусствѣ, и о выставкѣ. Другому необходимо выразить передъ товарищами по службѣ (при художественныхъ заказахъ и перепродажахъ), что именно художественные предметы наполняютъ всю его душу и въ ихъ понимапіи онъ великій дока. Третьему очень кстати будетъ преподать въ печати нѣсколько совѣтовъ художникамъ и художественнымъ начальствамъ, потому что это тотчасъ выдвинуло бы его въ роли человѣка глубокаго, смыслящаго, дѣльнаго въ совѣтѣ и опаснаго въ нападеніи. И вотъ, вслѣдствіе такихъ-то причинъ, мало имѣющихъ общаго съ истиннымъ художественнымъ интересомъ, писатели фельетоновъ печатаютъ свои упреки, размышленія, выговоры и поощренія художеству и художникамъ, превосходно выставляютъ въ яркомъ свѣтѣ всѣ свои познанія и блестящія качества, а все-таки мало помогаютъ дѣлу, и ни на единую іоту не двигаютъ впередъ истинное пониманіе нашего искусства, нашихъ художниковъ, ничуть не разъясняютъ настоящаго нашего положенія. Такимъ-то образомъ мы на каждомъ шагу встрѣчаемъ самыя поразительныя вещи. Такъ, напримѣръ, послѣ выставки, наполненной талантливыми произведеніями, одинъ фельетонистъ пишетъ: „Какое впечатлѣніе выносятъ съ выставки посѣтители въ нынѣшнемъ году? Во-первыхъ, у посѣтителей остается въ памяти рядъ прекрасныхъ, за-ново устроенныхъ и отдѣланныхъ залъ и музеевъ; во-вторыхъ, читатель, ровно ничего". Такъ, напримѣръ, другой фельетонистъ, наивно шарлатаня словами и простосердечными претензіями знатока, толкуетъ о краскѣ, кàпающей съ кисти художника прямо на полотно, о пепельныхъ тонахъ, о густыхъ и мелкихъ планахъ и другихъ подобнаго же рода тонкостяхъ, назначенныхъ на то, чтобы разинулъ ротъ и развѣсилъ уши всякій, несчитающій еще самого себя докой. Такъ, напримѣръ, третій, не зная хорошенько дѣла, нападаетъ на освѣщеніе сверху, только-что устроенное Академіею и дѣлающее величайшую честь ея заботливости и истинному пониманію: въ своемъ странномъ невѣдѣніи онъ увѣряетъ, что этого не должно быть, что этого нигдѣ нѣтъ въ Европѣ иначе, какъ для большихъ картинъ, а самъ того онъ не знаетъ, что теперь всякій порядочный музей только о томъ и думаетъ, какъ бы поскорѣе отдѣлаться отъ стариннаго, противу-художественнаго освѣщенія сбоку, черезъ окна, и употребляетъ всѣ усилія, чтобы поскорѣе завести у себя настоящее, естественное, единственно пригодное для картинъ, и самыхъ большихъ и самыхъ малыхъ, освѣщеніе сверху. Такими курьезными образчиками своихъ понятій, знанія и мыслей наполняютъ наши критики свои фельетоны, и слегка, не безъ пренебреженія, отзываются тутъ же, за-разъ, и о бѣдныхъ, малочисленныхъ, малоталантливыхъ произведеніяхъ, свидѣтельствующихъ объ упадкѣ нашего искусства. Имъ нѣтъ дѣла до содержанія нынѣшняго нашего художества, они не видятъ, что содержаніе это—здоровое, свѣжее, вѣрное, нисколько уже непохоже на то ничтожное или ходульное содержаніе, которое было причиною совершенной ничтожности прежняго русскаго искусства; имъ нѣтъ дѣла, что это новое содержаніе отдѣляетъ непроходимою гранью нынѣшнее русское искусство отъ стараго. На ихъ глаза ничего не перемѣнилось: чтò прежде было, то и теперь продолжается. Имъ представляются все такіе же художники, какіе и всегда прежде были, все тѣ же темы, чтò наполняли прежнія картины и выставки,—ничего на ихъ глаза не измѣнилось, о чемъ же тутъ особенно хлопотать? Они и не хлопочутъ ни о чемъ: кромѣ пустяковъ и мелкихъ подробностей, все главное утекаетъ у нихъ сквозь пальцы. Въ прежнія времена, были у насъ критики, цѣнители и доки искусства, которые увѣряли Брюллова, что онъ геніаленъ, что каждая черта его карандаша или кисти—драгоцѣнность для искусства; разсказывали ему, что его „Взятіе Богоматери на небо"—богоносное видѣніе, а Пименову, что его „Бабочникъ"—истинное начало настоящаго русскаго искусства. Тѣ люди приходили въ восхищеніе отъ того, чтò восхищенія не заслуживало, находили какую-то значительность тамъ, гдѣ ея не было. Нынѣшніе же, наоборотъ, не приходятъ въ восхищеніе отъ того, чтò заслуживаетъ восхищеніе, и не видятъ значительности тамъ, гдѣ она дѣйствительно есть. Одни другихъ стоятъ. И тѣ и другіе—люди слѣпые и темные, не для нихъ существуетъ на свѣтѣ искусство.

Кромѣ непониманія того, чтò такое нынѣшнее русское искусство и чтò именно оно значитъ, наши критики-фельетонисты отличаются еще маніей давать совѣты, въ которыхъ нѣтъ никакого толка, но въ которыхъ они, разумѣется, сами находятъ пучину премудрости и истинный якорь спасенія для художества. Этими совѣтами они надѣются непремѣнно выдвинуть русское искусство на тотъ рельсъ, котораго, по ихъ мнѣнію, до-сихъ поръ только одного ему и недоставало, и по которому оно непремѣнно и понесется съ быстротою молніи впередъ. Я не стану пересчитывать всѣ эти совѣты—куда же, ихъ слишкомъ много. Но не мѣшаетъ, кажется, указать хоть на нѣкоторые изъ числа ихъ.

Едва ли не главный, едва ли не всего чаще повторяющійся между ними—это совѣтъ держаться подальше отъ тривіальности, отъ низкихъ сюжетовъ, отъ предметовъ и сценъ ординарныхъ, невозвышающихъ чистую душу и непитающихъ благородное сердце. Все простонародное и будничное подвергается порицанію. „На чтò намъ, говорятъ нынѣшніе художественные критики наши, всѣ эти сцены, вся эта мел-

кота, вся эта непривлекательная изнанка жизни, всѣ эти пьяные мужики, ссыльные, умирающіе гдѣ-то посреди поля безъ призрѣнія, всѣ эти будочники, несчастные чиновники, угрюмые утопленники, погибшіе отъ жизненной бѣды или бѣдности, эти оборванныя дѣти и ихъ матери, на что намъ всѣ эти печально или болѣзненно звучащія струны? Тошно слышать звукъ ихъ уже и въ дѣйствительности, онъ только разстраиваетъ и приводитъ въ уныніе, на что же переносить ихъ еще и въ искусство, на что воспроизводить ихъ талантомъ? Нѣтъ, не хотѣлъ бы я, чтобы такія картины висѣли у меня въ комнатѣ, вѣчно передъ глазами! Не то мнѣ нужно отъ искусства: пусть оно радуетъ, тѣшитъ и развлекаетъ меня, пусть оно рисуетъ высокія, великія и благородныя вещи, или, по-крайней мѣрѣ, хоть милыя и граціозныя, а не этихъ вѣчныхъ мужиковъ и лакеевъ, отупѣвшихъ и оскотинившихся, вѣчныхъ страдальцевъ или дураковъ смѣшныхъ или презрѣнныхъ".

— А, вступаюсь тутъ я, вы не любите, чтобы васъ разстраивали, чтобы нарушали вашъ сладкій покой, вашъ душевный сонъ! Вамъ все равно, правда или нѣтъ нарисована передъ вами, вамъ дѣла нѣтъ до того, что художникъ видѣлъ и перечувствовалъ изъ несущейся передъ нимъ жизненной правды, вамъ нѣтъ дѣла до того, что подняло или сжало его грудь, вы не вѣруете въ его волненіе, въ его страсть, вы полагаете, что надо смотрѣть для того, чтобы не видѣть, слушать для того, чтобы не слыхать, что надо оставаться безъ малѣйшей царапины на душѣ отъ всего, на что наталкиваешься на каждомъ шагу, вездѣ вокругъ себя. Вы не знаете того, что художникъ только тѣмъ и лучше насъ всѣхъ, что способенъ нѣжнѣе, глубже, скорѣе и тоньше принимать, словно мимоза, всѣ впечатлѣнія, и хранить ихъ въ своей душѣ, для того, чтобы потомъ передавать ихъ въ вѣрныхъ, поразительныхъ чертахъ. А, вамъ надо только, чтобы вашего покоя и сибаритскаго нѣженья не нарушали! Пускай вамъ представляютъ старинные живописцы какія угодно распинанія на крестахъ, желѣзныхъ кроватяхъ, всевозможныя мучительства надъ бѣднымъ человѣчествомъ, избіеніе младенцевъ, отравленія, казни по приказанію королей и князей, народный голодъ и смерть толпами. Вы надъ тѣми картинами никогда не заскорбѣете и не задумаетесь. Что вамъ до нихъ за дѣло! Вы готовы съ важнымъ или чувствительнымъ видомъ толковать объ ихъ рисункѣ или колоритѣ, но никогда ихъ содержаніе не защемило васъ и не затронуло. Вѣдь это все выдумано художникомъ, онъ никогда этого не видалъ самъ, да, Богъ знаетъ, происходили ли даже когда-нибудь на свѣтѣ всѣ эти вещи; а если и происходили, то это было такъ давно, это все такъ далеко отъ насъ! Что же на нихъ жаловаться, на эти картины, и какъ не разсматривать ихъ спокойными или довольными глазами въ музеѣ? Но вѣдь совсѣмъ другое дѣло вонъ эти новыя, нынѣшнія картины. Это все настоящая, неподкупная правда, это все тѣ же мученики, страдальцы и угнетенные (вѣчная неизмѣнная эпопея народная), только переложенные на нынѣшнія времена и событія. Не тѣ ли же это избіенія и распинанія, голодъ, муки и смерть, все равно совершаются ли они въ средѣ пышныхъ городовъ, въ подвалахъ и на чердакахъ, или въ деревенскихъ захолустьяхъ? Не то ли же самое это отупѣніе и несознающая себя грубость народная, только въ другихъ костюмахъ и мѣстностяхъ? Хорошо и благородно, находите вы, видѣть на картинѣ Алкивіада или какого-нибудь другого подгулявшаго съ гетерами и философами аѳинскаго юношу, и это потому, что тутъ на сценѣ вѣнки, и пурпуръ, и лиры, и кресла слоновой кости; а подгулявшаго русскаго мужика противно и низко видѣть въ живописи, потому что здѣсь на сценѣ вмѣсто лиры—гармоника, вмѣсто золотыхъ сандалій—дырявые сапоги или лапти, вмѣсто вакхическихъ вѣнковъ—картузъ, вмѣсто портиковъ и колоннъ—дымная изба, и вмѣсто изящныхъ гетеръ—толстогрудыя бабы. Да, да, удивительно, въ самомъ дѣлѣ, какъ одно и тоже пьянство можетъ дѣлаться вдругъ то благороднымъ, то подлымъ! Какъ мы должны приходить въ эстетическіи экстазъ и возноситься духомъ, глядя на кутящаго отъ праздности аѳинянина, и пылать всѣмъ негодованіемъ самыхъ аристократическихъ чувствъ, увидавъ на картинѣ кутящаго русскаго фабричнаго, пытающагося забыть за гармоникой и штофомъ водки свои тяжелые шесть дней недѣли. Да, да, внесемъ первую картину съ торжествомъ въ музей, поставимъ ее на первомъ мѣстѣ и будемъ радоваться, но скорѣе, скорѣе оттолкнемъ долой съ глазъ эту вторую картину, съ ея ненарумяненной правдой, съ ея щемящими нотами, ту картину, что такъ мгновенно переноситъ каждаго на наши улицы и закоулки, въ наши города, деревни и фабрики. Пусть представленъ на картинѣ который-нибудь знаменитый въ книгахъ и справочныхъ лексиконахъ человѣкъ въ тюрьмѣ, изнывающій и гаснущій, и наши критики, преподаватели совѣтовъ и мнѣній, найдутъ опять-таки сюжетъ этотъ великимъ и благороднымъ, и опять-таки понесутъ ту картину въ музей—вѣдь это только фантазіи художника! Но Боже сохрани живописца взять себѣ темою страданія и муку, томленіе и смерть одного изъ тѣхъ милліоновъ людей, которые никогда не попадали, и никогда не попадутъ ни въ какой учебникъ. Неужели одинъ человѣкъ не стоитъ другаго, особливо когда терпитъ бѣду и горе, когда мучится и умираетъ не по своей винѣ, а притиснутый вѣковыми обстоятельствами?

Нѣтъ, сказалъ бы я молодымъ художникамъ (отъ старыхъ рѣдко можно ждать чего-нибудь настоящаго), нѣтъ, не слушайтесь этихъ разсужденій коренныхъ враговъ вашихъ. Только то и искусство, великое, нужное и священное, которое не лжетъ и не фантазируетъ, которое не старинными игрушками тѣшится, а во всѣ глаза смотритъ на то, что вездѣ вокругъ насъ совершается, и, позабывъ прежнее барское дѣленіе сюжетовъ на высокіе и низкіе, пылающею грудью прижимается ко всему тому, гдѣ есть поэзія, мысль и жизнь. Не слушайтесь тѣхъ учителей, которые хотѣли бы столкнуть васъ прочь съ настоящей, прямой и здоровой колеи вашей. Не вѣрьте этимъ воплямъ противъ тривіальности и будничной пошлости, которыя будто бы гадкимъ пятномъ лежатъ на те-

перешнихъ вашихъ созданіяхъ. Эти вопли испускаютъ тѣ, кого не оскорбляла никогда, на самомъ дѣлѣ, никакая тривіальность и пошлость содержанія, сотни лѣтъ сряду прикрытая, иной разъ, даже знаменитыми художественными именами. Пошлость и тривіальность не въ воспроизведеніи всѣхъ правдивостей жизни, а въ той пустотѣ и ничтожествѣ, которыя никогда никого не удивляли, съ которыми вы навсегда покончили, и которыя съ такимъ удовольствіемъ навязали бы вамъ ваши враги.

Посмотрите, какіе они вамъ еще подаютъ совѣты, либо умышленно подкапываясь подъ вашу здоровую нетронутую еще натуру, либо сами хорошенько не разумѣя, кàкъ они совѣтуютъ вамъ тò, чтò всего болѣе должно быть вамъ невыносимо и антипатично. Возьмемъ, напримѣръ, хоть совѣты, высказываемые тѣмъ изъ числа васъ, которые портретисты. Чтò вамъ совѣтуютъ доброжелатели ваши? „Не рисуйте вы въ своихъ портретахъ, говорятъ они, никакихъ предметовъ изъ жизненной обстановки, не рисуйте вы никакихъ комнатъ, рамъ съ картинами по стѣнамъ, книгъ, мебели и т. д. Все это не что иное, какъ пошлые атрибуты, все это мелочь, но она положительно вредитъ портрету; ничего не прибавляетъ къ сходству, и только развлекаетъ вниманіе, безпокоитъ глазъ, наконецъ, просто мѣшаетъ эстетическому впечатлѣнію, потому что пеститъ и нарушаетъ гармонію цѣлаго, и если ваши модели настоятельно требуютъ, чтобы ихъ изображали вмѣстѣ съ ихъ комнатами и „пожитками", то убѣдите ихъ въ безвкусіи такой мѣщанской требовательности, и скажите имъ, что въ противномъ случаѣ имъ лучше пойти да сниматься у котораго-нибудь фотографа". Вотъ чтò говорятъ нынѣшніе доброжелатели художникамъ. Но согласиться хоть съ единымъ словомъ изъ всего тутъ сказаннаго, послушать этихъ совѣтовъ, было бы не что иное, какъ отступиться отъ нынѣшняго, глубокоистиннаго направленія искусства; мало того: значило бы показать огромную сухость и бѣдность своего художественнаго чувства. Какъ! жизненная наша обстановка не должна появляться въ художественномъ произведеніи, подъ страхомъ признанія ея чѣмъ то мѣщанскимъ? Какъ! я не могу быть представленъ на своемъ портретѣ именно со всѣмъ тѣмъ, чтò постоянно меня окружаетъ, потому что это пестро, не эстетично, потому что это мѣшаетъ кому-то и чему-то? Но послѣ этого, чтобы ничему не мѣшать, я долженъ буду поступать по точно такимъ же совѣтамъ всякій разъ, когда кто-нибудь и въ дѣйствительной жизни захочетъ взглянуть на меня, чтобы видѣть выраженіе моего лица, моихъ глазъ, или всякій разъ, что кто-нибудь захочетъ заговорить со мной, желая услыхать выраженіе моей мысли, моего чувства. При каждомъ посѣщеніи, при каждой бесѣдѣ, при каждомъ разговорѣ, я тотчасъ долженъ выносить изъ комнатъ всю „*мѣщанскую*" обстановку моей всегдашней жизни, всѣ мои „пожитки", все чтò принадлежитъ къ любимымъ моимъ занятіямъ или наслажденіямъ, для того, чтобы никому и ничему не помѣшать, чтобы какъ-нибудь не произвести пестроты въ эстетическомъ соображеніи моего собесѣдника! Нѣтъ, нѣтъ! Прочь всѣ эти вздорные совѣты, прочь всѣ эти забавныя глупости совѣтчика, вовсе лишеннаго всякаго художественнаго пониманія. Пусть художники помнятъ, что одно изъ главныхъ достоинствъ и одна изъ главныхъ силъ искусства именно тò, что оно способно схватить и передать всю ежедневную, непритворную, неприготовленную и неприбранную правду каждаго изъ насъ, и въ лицѣ, и въ фигурѣ, и въ выраженіи, и во всей жизненной обстановкѣ нашей, и что всѣмъ этимъ оно именно и возвышается надъ фотографіей. Чтобы быть истиннымъ сыномъ нынѣшняго времени и нынѣшняго искусства, портретистъ долженъ теперь бросить прежнія привычки, долженъ избѣгать прежняго идеальничанья, прихорашиванья и „облагораживанья" въ своихъ портретахъ, долженъ избѣгать представленія рисуемыхъ имъ людей внѣ всякаго времени и мѣста, точно будто они существуютъ въ какомъ-то безвоздушномъ пространствѣ, гдѣ-то на облакахъ. Нѣтъ, напротивъ, пусть онъ пріурочитъ каждый свой портретъ плотно къ извѣстной землѣ и вѣку, пусть онъ окружитъ изображаемое лицо, сколько возможно, всѣмъ, чтò всегда окружаетъ его въ дѣйствительной жизни, въ его комнатѣ, среди ежедневной его жизни. Такіе портреты будутъ истинными, полными и колоритными страницами изъ жизни представленной личности. Но добиться того, чтобы каждый изъ насъ явился подъ кистью художника внѣ всякой правдивой „мѣщанской", т.-е. будничной обстановки—это было бы величайшимъ торжествомъ для сторонниковъ идеальнаго и фальшащаго искусства: если они добились бы этого сначала съ портретами, имъ не такъ уже трудно было бы требовать точно такого же искаженія жизненной правды и въ остальныхъ картинахъ, все во имя благородства и эстетики.

Еще другой совѣтъ, не менѣе ложный и вредный, относится къ „сдержанности и недоговариванію до конца". Вотъ два качества, которыя часто рекомендуютъ ныньче художникамъ, увѣряя ихъ, что этимъ они докажутъ истинную талантливость и особенно сильно подѣйствуютъ на своихъ зрителей. Если есть въ числѣ дѣйствующихъ лицъ картины умирающій или умершій, если тутъ есть какое-нибудь сильное дѣйствіе, катастрофа, съ художника требуютъ, чтобы онъ спряталъ отъ насъ и то, и другое, и третье, чтобы онъ какъ-нибудь и чѣмъ-нибудь закрылъ смерть, агонію, и вообще всякую муку, чтобы онъ заставилъ все это какою-нибудь ширмой, или довелъ дѣйствіе только до начала, до половины, и никогда до самаго развала его, до окончательнаго взрыва. Если художникъ поступилъ именно такъ, ему хлопаютъ въ ладоши, его гладятъ по головѣ, ему надѣваютъ вѣнецъ. Но какъ намъ вынести равнодушно всѣ эти мудрые совѣты, всѣ эти благоразумныя похвалы? Вѣдь это чистѣйшее молчалинство, вѣдь это направленіе художниковъ прямо ко всему „умѣренному и осторожному". Только тотъ и художникъ, въ комъ чувство кипитъ сильно и неудержимо, у кого огонь поднимается высокимъ пламенемъ въ груди, и кто не побоится никакой сцены, никакого момента, когда тутъ выразится поразившая его мысль и наполнив-

шее его ощущеніе. Что̀ за правила могутъ существовать для художника въ избраніи моментовъ дѣйствія? Всѣ одинаково имѣютъ право на существованіе, все равно будутъ ли они относиться къ началу, серединѣ, или концу дѣйствія, и художникъ будетъ всегда правъ, который бы изъ нихъ онъ ни взялъ, ничего не закрывая, ничего не пряча, коль скоро онъ выразилъ этотъ моментъ, эту сторону события ярко, живо и художественно, и когда содержаніе этого момента не гниль, не пустота, и не ничтожество. Пускай послѣ того найдутся люди, которые, глядя на картину, заговорятъ: „Фи, какъ можно! Тутъ мѣры нѣтъ! Вотъ это уже—слишкомъ, а вотъ это—напрасно!“ Лучше подвергаться такимъ выговорамъ людей трусливыхъ и умѣренныхъ, вслѣдствіе неизлечимой душевной ихъ посредственности, чѣмъ приносить въ жертву свою силу, свою горячность, свои могучіе, хотя бы иной разъ и диссонирующіе аккорды. Вѣдь и въ совѣтахъ этого рода на первомъ планѣ стоитъ что̀? Отвращеніе отъ правды, отъ дѣйствительности, отъ всего живаго, современнаго, боязнь слишкомъ глубокихъ ощущеній. Но безъ нихъ уже и такъ слишкомъ долго прожило на свѣтѣ наше искусство: у прежнихъ художниковъ все было умѣренно и осторожно, всѣ диссонансы и черезъ-чуръ крѣпкія ноты обойдены, все скромно, причесано и прилично, но вышло ли изъ этого много прока? Вышло ли хоть что-нибудь отъ благоразумнаго заморенія кипящихъ силъ, и отъ постояннаго задержанія фантазіи на полъ-дорогѣ?

Вотъ нѣсколько примѣровъ тѣхъ совѣтовъ, которые приходится всего чаще выслушивать теперь русскимъ художникамъ. Все это совѣты обскурантовъ, людей, которымъ дорого не могучее движеніе искусства впередъ, а удержаніе его на благоприличной мели посредствомъ всякихъ хомутовъ стариннаго покроя, которые боятся горячей молодой силы и ея порывовъ, какъ чумы, и готовы загородиться отъ нихъ, чѣмъ только можно.

Но есть, кромѣ этихъ, еще другіе совѣты, которые на первый взглядъ, пожалуй, способны обмануть иныхъ людей. Это совѣты, которые, быть можетъ, покажутся исходящими изъ духа свободы, изъ желанія снять оковы, тяготѣющія на искусствѣ и художникахъ. Но именно по этому-то самому и надо слѣдить зоркимъ взглядомъ за ними: пожалуй, иные и въ самомъ дѣлѣ примутъ волка въ овечьей шкурѣ за настоящую овцу.

Представьте себѣ, что вышелъ бы вдругъ на сцену человѣкъ, объявляющій себя радѣтелемъ и попечителемъ искусства и, принявшись тосковать о многихъ и разнообразныхъ несовершенствахъ Академіи, мѣшающихъ нашему искусству цвѣсти, указалъ бы, въ особенности, на нынѣшнюю необходимость, для воспитывающихся художниковъ, учиться, кромѣ техники своего искусства, и многому другому еще. „Что́ это за требованіе, что́ это за строгость! сталъ бы говорить новый проповѣдникъ, къ чему они ведутъ, можно ли видѣть въ нихъ что-нибудь иное, кромѣ напраснаго стѣсненія художниковъ? И какъ это сносить равнодушно, что человѣкъ, научившійся на сторонѣ, внѣ Академіи, техническимъ пріемамъ искусства, художественному умѣнью, ни за что́ не получитъ ни единаго художественнаго званія, если онъ не въ состояніи выдержать экзамена въ тѣхъ предметахъ, которые проходятъ въ не-художественныхъ классахъ Академіи“? Представьте себѣ, что явился бы вдругъ человѣкъ, который принялся бы это проповѣдывать, вѣдь проповѣдь его, пожалуй, показалась бы инымъ молодымъ художникамъ чѣмъ-то въ самомъ дѣлѣ хорошимъ и справедливымъ. «Это онъ за наши права заступается, это онъ въ нашу пользу хлопочетъ», скажутъ они. Но я бы отвѣтилъ: „Нѣтъ, не думайте этого, внѣшность обманчива; не въ вашу пользу, а противъ васъ обращено то, что̀ тутъ высказывается. Еще не все то здорово желудку, что́ пріятно на вкусъ. Вамъ говорятъ, что не надо въ Академіи никакого ученья, кромѣ предметовъ собственно художественнаго производства? Хорошо. Я тоже мало вѣрю во все обязательное и принудительное, потому что послѣ долгаго опыта слишкомъ глубоко убѣжденъ въ томъ, что ничто принудительное и обязательное къ добру никогда не приводило, и не достигало цѣли. Но станьте же на минуту и на сторону Академіи: вѣдь должна же она желать, чтобы тѣ, кто въ ея стѣнахъ воспитывается, знали что-нибудь. Вѣдь не только Академіи, но и каждому изъ насъ всѣхъ, просто стыдъ, до какой степени наши художники ровно ничего не знаютъ, и, все равно, здѣсь или заграницей, отличаются отъ иностранныхъ художниковъ именно тѣмъ, что, кромѣ рисованья карандашомъ и писанья кистью, совершенно ни о чемъ не имѣютъ никакого понятія. Хорошо, нечего сказать, то искусство, которое должно будетъ двигаться впередъ такими представителями! Вѣдь техника техникой, но, кромѣ нея, для искусства надо еще и многое другое. Живописецъ и скульпторъ не одно и то же, что танцовщица или калиграфъ, которые должны выдѣлывать свои па или красивыя линіи, и больше отъ нихъ нечего спрашивать. Художнику нужно знаніе, ему нужна свѣтлая голова. А и то и другое пріобрѣтается однимъ лишь образованіемъ. Много уже было толковано объ этомъ нашимъ художникамъ, много ихъ просили и уговаривали, много имъ доказывали—нѣтъ, ничто не беретъ. Они остаются и досихъ поръ точно такими же неучами, какими были ихъ предшественники. Русскій художникъ, что-нибудь знающій и способный разсуждать о чемъ-нибудь, въ томъ числѣ и о своемъ искусствѣ, русскій художникъ, что-нибудь читающій и любящій читать,—да это самая величайшая рѣдкость, какую только можно представить себѣ у насъ. Но можетъ ли дѣло такъ продолжаться? Нѣтъ, изъ этого положенія необходимо выйти, какимъ бы то ни было способомъ, и если ужъ ничто другое не беретъ, то, нечего дѣлать, надо согласиться даже на приманку художественнаго титула и званія. Пусть производятся въ „классные художники“, „въ академики“ и „профессора“, лишь тѣ изъ художниковъ, кто учился, кто слушалъ лекціи, кто трудился надъ своимъ образованіемъ, и этого порядка вещей бояться намъ нечего, не смотря на его искусственность и ложность: онъ не можетъ же

вѣкъ продолжаться, онъ долженъ же разъ измѣниться, должно же разъ прійти такое время, когда русскіе художники будутъ сами хлопотать о своемъ образованіи, никому не предоставляя о томъ заботы; когда они будутъ читать и учиться не потому, что ихъ за это чѣмъ-то сдѣлаютъ, и во что-то произведутъ, не для того, чтобы выдержать какіе-то экзамены и тотчасъ же потомъ все выученное забыть, а потому, что будутъ сами находить въ этомъ надобность для себя. Быть можетъ, нынѣшняя художественная Артель, имѣющая задачей взять въ руки всѣ наиважнѣйшіе интересы нашихъ художниковъ, поможетъ впослѣдствіи и этому. Но пока этого еще нѣтъ, странно и безумно обвинять Академію. Она дѣйствуетъ такъ, какъ въ самомъ дѣлѣ должна дѣйствовать, при нынѣшнихъ обстоятельствахъ, и ничего иного требовать отъ нея не надо. Нынѣшняя Академія—да ее и сравнивать нельзя съ прежнею. Она въ самомъ дѣлѣ жаждетъ обновленія, она дѣлаетъ всевозможныя уступки нынѣшнему времени и нынѣшнимъ нуждамъ, и, откинувъ высокомѣріе и ложный стыдъ, она не отказывается ни отъ какой ломки въ своемъ уставѣ. Сами же виноваты тѣ художники, которые до такой степени мало заняты мыслью о своемъ образованіи, до того мало тяготились круглымъ своимъ невѣжествомъ, что принудили цѣлое художественное учрежденіе думать за себя, о собственныхъ же своихъ выгодахъ. Но когда дѣло уже пошло на курсы и на экзамены, то оскорбляться ни тѣми, ни другими нечего людямъ, не только взрослымъ, но даже пожилымъ (на это именно указываютъ фельетонисты-либералы): не находятъ же ничего постыднаго и оскорбительнаго въ экзаменахъ докторъ, артиллеристъ, ученый, когда желаютъ получить извѣстное повышеніе или титулъ. Отчего же вдругъ должны стыдиться и чванно оскорбляться именно одни только художники? Никто имъ не велитъ добиваться имени академика, профессора. Никто ихъ не лишаетъ права быть просто художниками, умѣющими только писать какія ни попало картины, или дѣлать Богъ знаетъ какія статуи—и тогда никто не потревожитъ ихъ, никто не потребуетъ съ нихъ ни малѣйшаго знанія, ни экзамена. Никто не помѣшаетъ имъ быть, сколько душѣ угодно, художниками-невѣждами совершенно на прежній ладъ. Нѣтъ, эта лже-либеральная проповѣдь гадка и пагубна, она никогда не приведетъ къ добру, къ развитію, къ движенію впередъ, точно такъ же, какъ не повела бы къ добру та лже-либеральная проповѣдь, которая бы учила художниковъ лѣниться, мало заниматься техникой своего дѣла, мало учиться, работать, наблюдать и обдумывать. Нѣтъ, только въ работѣ и ученьи, строгомъ, серьозномъ, дѣльномъ и неутомимомъ,—надежда на развитый талантъ, на успѣхъ, на великость, и внѣ ихъ нѣтъ ничего въ искусствѣ, кромѣ пустяковъ и блестящихъ модныхъ побрякушекъ.

Такъ пусть же не сбиваютъ нашихъ художниковъ съ толку ни консерваторы, ни псевдо-либералы искусства. И тѣ, и другіе одинаково проповѣдуютъ ложь и вредъ. Пусть здравый смыслъ и вѣрное чутье уберегутъ художниковъ и отъ той, и другой язвы, и пусть они спокойно продолжаютъ свои завоеванія на новомъ пути своемъ. Общество будетъ имъ вѣрнымъ и твердымъ помощникомъ.

III.

Взглянемъ теперь на наше общество. Еще очень недавно оно могло считаться образцомъ апатіи и равнодушія къ художественному дѣлу у насъ. Оно довольствовалось тѣмъ только, что посѣщало выставки академическія, и потомъ, впродолженіе нѣсколькихъ дней, толковало о нихъ. Никакой иной связи у него съ русскими художествами не было. Теперь другое дѣло: наша публика не только смотритъ на картины, но и покупаетъ ихъ. Въ эти послѣдніе годы она стала все болѣе и болѣе чувствовать въ нихъ потребность, стала все чаще и чаще интересоваться лучшими между ними, и покупать ихъ, такъ что на послѣдней академической выставкѣ, т.-е. выставкѣ 1868 года, не осталось уже ни одной сколько-нибудь въ самомъ дѣлѣ примѣчательной картины, которая не была бы съ первыхъ же дней куплена. Но отчего это? Оттого, что нынѣшніе художники, кромѣ того, что являются въ картинахъ своихъ съ доказательствами своего таланта (что́ нерѣдко бывало и въ старинныхъ картинахъ), но доказываютъ еще, что рѣшительно покончили съ прошедшимъ и не хотятъ болѣе дѣлать такихъ картинъ, которыя, быть можетъ, будутъ и высоки, и превосходны, но все-таки никому не нужны и не дѣйствуютъ ни на чью душу. Не странное ли было бы это дѣло, еслибъ публика находила себѣ въ литературѣ пищу одного рода, видѣла бы тутъ удовлетвореніе однимъ умственнымъ и эстетическимъ потребностямъ, а въ искусствѣ была бы въ состояніи продовольствоваться какими-то надутыми идеальными глупостями и классическими притворствами? Художники ли поняли потребности публики, или сами вдругъ сдѣлались одною и тою же плотью и кровью съ публикой, только они теперь круто повернулись спиной къ прежнимъ сюжетамъ и задачамъ, и протянули руку къ той золотоносной жилѣ, которой старое наше искусство не видало и не подозрѣвало—къ жизни. За то и общество наше, увидавъ превращеніе, почуявъ, что, наконецъ-то, русское искусство начало себя сознавать роднымъ братомъ и могучимъ товарищемъ литературы, почуявъ, что всѣ усилія его направлены нынче къ выраженію жизненной правды и дѣйствительности, теперь ему болѣе всего дорогой и близкой,—общество наше стало вдругъ нуждаться въ картинахъ нынѣшнихъ живописцевъ столько же, сколько нуждается въ романахъ, повѣстяхъ, драмахъ и комедіяхъ нынѣшнихъ писателей. Въ созданіяхъ и тѣхъ и другихъ оно встрѣчаетъ одинаковую правду и вѣрность истинной жизни: а нынѣшнимъ людямъ только изъ-за этого и дорого искусство. Куда имъ было дѣваться съ прежними русскими картинами, огромными по величинѣ и идеальными по содержанію; на что́ онѣ могли служить, эти картины? Отъ нихъ несло и холодомъ, и ложью, и ненадобностью; онѣ

являлись чѣмъ-то не современнымъ, отсталымъ. Другое дѣло нынѣшнія картины. Онѣ бросили претензію на все великое, героическое, идеальное; онѣ покончили съ прежнимъ художническимъ высокомѣріемъ и надутостью, онѣ рѣшились спуститься въ общій нашъ, будто бы, маленькій міръ, въ средину нашихъ, будто бы, маленькихъ интересовъ,—и что же? Оказалось, что міръ этотъ вовсе не маленькій, и интересы эти тоже вовсе не маленькіе, что всѣ они каждому дороги и близки, потому что здѣсь вдругъ очутилось передъ нашими глазами зеркало нашей жизни, картина всего того, что окружаетъ насъ съ утра до вечера. Вотъ наша публика и захотѣла имѣть у себя дома, въ своихъ комнатахъ, эти художественныя отраженія жизни, среди которой проходитъ ея время, и высказала, такимъ образомъ, самое рѣшительное опроверженіе всегдашнимъ возгласамъ русскихъ художественныхъ критиковъ-фельетонистовъ. «Бѣдная, жалкая выставка!»—восклицаютъ они поминутно. «Жалкое русское искусство, какъ оно все ниже и ниже падаетъ!»—говорятъ они. А въ отвѣтъ на это, публика раскупаетъ произведенія этого жалкаго, падающаго искусства,—видно оно для него не совсѣмъ негодно. «Великолѣпное прежнее искусство! Блаженныя, великія времена прежняго русскаго искусства!»—припоминаетъ опять та же критика — и, однако же, прежнія картины оказываются никому ненужными, никто ихъ не покупалъ и не покупаетъ для себя, и онѣ остались всецѣло достояніемъ казенныхъ музеевъ или чванныхъ барскихъ коллекцій.

Самымъ лучшимъ доказательствомъ того, какъ измѣнилось наше общество въ отношеніи къ художеству и художникамъ, и какъ оно не похоже на прежнее, служитъ графъ Кушелевъ-Безбородко. Онъ сдѣлалъ для нашего искусства и для нашихъ художниковъ дѣло большое. Онъ завѣщалъ Академіи цѣлую картинную галлерею, но такую галлерею, которая состоитъ почти вся изъ произведеній новыхъ европейскихъ мастеровъ. Никто изъ нашихъ баръ никогда еще столько не заботился о пользѣ будущихъ художниковъ, никто еще не употребилъ огромныхъ капиталовъ и нѣсколько лѣтъ тщательнаго труда, въ разныхъ концахъ Европы, на то, чтобъ приготовить нашимъ художникамъ возможность, не выходя отсюда, еще во время академическихъ классовъ, знать, какимъ искусствомъ живетъ теперь Западная Европа, и куда обратились всѣ главныя ея симпатіи. Когда уже и у насъ самихъ пробудилась жажда къ настоящему искусству, лишенному прежней идеальности, героичности и напыщенной риторики, такое собраніе картинъ является словно живой потокъ, усиливающій нашу собственную силу и рѣшимость; здѣсь мы больше, чѣмъ во всевозможныхъ эрмитажахъ (представителяхъ эпохъ отжившихъ) можемъ и должны искать уроковъ для нашихъ картинъ; здѣсь мы можемъ научаться, какъ надо быть простыми, натуральными, какъ можно черпать безконечное разнообразіе задачъ и темъ изъ забытой прежде и презираемой дѣйствительности; здѣсь мы можемъ узнать, какъ талантъ и умѣнье современныхъ художниковъ удесятеряются, когда эти послѣдніе берутся за настоящее дѣло, вмѣсто всего того фальшиваго, что было навязано школой и книгой,—какъ являются новыя краски, новое мастерство, новыя горячія и неизгладимыя впечатлѣнія. Пусть найдутся у насъ еще другіе Кушелевы-Безбородки, пусть они продожаютъ дѣло, начатое имъ, и населяютъ залы Академіи, вмѣсто копій со старинныхъ картинъ, врядъ ли на что нынче уже и пригодныхъ, оригинальными маленькими, но великолѣпными по правдѣ, фантазіи и наблюдательности созданіями теперешнихъ европейскихъ художниковъ, и наши собственные живописцы, опираясь съ одной стороны на неискажаемый болѣе талантъ свой и народныя впечатлѣнія, а съ другой—на чудный примѣръ лучшихъ передовыхъ людей искусства современной Европы, съ добродушною усмѣшкой будутъ вспоминать о своихъ предшественникахъ, которые только и ожидали спасенія искусству что отъ Рима, отъ многихъ лѣтъ, тамъ проведенныхъ и убитыхъ, и отъ картинъ на религіозные или псевдо-историческіе сюжеты.

Я говорилъ про то единство и связь, которыя теперь начинаются между публикой и художниками. Это единство и эта связь основываются на томъ, что теперешніе художники принялись, наконецъ, за то, что всѣмъ намъ близко и необходимо. Но, мнѣ кажется, они могли бы еще болѣе помочь сами себѣ и своему дѣлу. Имъ надобно было бы подумать о тѣхъ средствахъ, при помощи которыхъ мы всѣ, публика, еще болѣе могли бы сблизиться съ произведеніями искусства, а эти сдѣлались бы еще болѣе доступными каждому изъ насъ. Фотографія—не всегда средство вполнѣ удачное, и даже, очень часто, слишкомъ неудовлетворительное. Не надо отдавать своего созданія на произволъ случайности, слѣпаго механическаго производства. Есть средство, которое избѣгаетъ всѣхъ несовершенствъ фотографіи, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, заключаетъ много достоинствъ, ей вовсе недоступныхъ. Это—гравюра крѣпкой водкой и иглой (eau-forte), гравюра по преимуществу свободная, художественная и легкая по производству. Каждому художнику, который захотѣлъ бы употребить очень немного времени на изученіе ея простыхъ пріемовъ, открылось бы вдругъ широкое поле дѣятельности, а всѣмъ, кому дорого исскуство, богатѣйшая возможность наполнить наши дома маленькими художественными жемчужинами. Какъ бы чудесно было, еслибъ наши живописцы принялись гравировать бойкой, быстрой иглой не только свои картины, но и всѣ рисунки свои, легкіе наброски. Если прошла пора прежней живописи, массивной, идеальной и трудной на подъемъ, то, конечно, прошла точно также пора и гравюры массивной, идеальной и трудной на подъемъ. Какъ тутъ, такъ и тамъ, нужны новыя средства, новые пріемы. Для нынѣшней живописи необходима и нынѣшняя гравюра, легкая, бойкая, удобоподвижная, но сильная и колоритная. Всему этому соотвѣтствуетъ именно гравюра иглой; ее всего болѣе любили талантливые голландцы и фламандцы XVII вѣка, изъ всего прежняго времени ближайшіе прототипы русской живописи, и если эта, художественная по преимуществу, гравюра какъ нельзя бо-

лѣе приходилась по ихъ сценамъ изъ будничной, ежедневной жизни, то, конечно, она какъ разъ, а можетъ и еще больше, придется по нынѣшней нашей живописи: вѣдь она столько же правдива и искрення, какъ голландская и фламандская живопись интимныхъ домашнихъ сценъ, но прибавила у себя еще элементъ психологическій, душевный, умственный и сердечный, о которомъ тѣ живописцы еще не заботились. Нѣтъ возможности каждому въ нашемъ обществѣ покупать всякую талантливую, понравившуюся ему, даже самую маленькую картинку. Одному этого не позволяютъ денежныя средства, а другому—просто квартира. Это вѣдь тоже соображеніе не послѣднее. Невозможно же изъ любви къ искусствамъ перестроивать всю свою жизнь, весь порядокъ. Мы должны думать о художникахъ, но и художники должны думать о насъ. Надо наладить такъ, чтобъ ни съ той, ни съ другой стороны жертвъ не приносилось. Какой это былъ бы праздникъ для каждаго изъ тѣхъ, кому, въ самомъ дѣлѣ, нужны для его жизни созданія искусства, еслибъ онъ имѣлъ возможность собрать у себя дома, за небольшія деньги, маленькія гравюры, дѣланныя рукою лучшихъ нашихъ художниковъ. Что за надобность этимъ послѣднимъ, непремѣнно всю свою жизнь писать все только масляными красками, все только большія картины! Можно произвести на свѣтъ множество превосходнѣйшихъ, замѣчательнѣйшихъ произведеній, безъ кисти, безъ красокъ и безъ холста. И именно эти-то маленькія созданія, быть можетъ всего болѣе запечатлѣнныя огнемъ экспромпта и быстротой работы, всего болѣе и распространились бы въ нашемъ обществѣ. На мои глаза это такой предметъ, о которомъ слѣдовало бы подумать нашимъ художникамъ, и, всего скорѣе, художественной нашей Артели, на которую въ настоящую минуту слѣдуетъ возлагать самыя серьезныя и основательныя надежды въ дѣлѣ русскаго искусства.

Нечего тужить, что новыя маленькія гравюры, которыя посыплются тогда отовсюду массой — ихъ производство вѣдь такое легкое!—быть можетъ, заслонятъ навсегда не только прежнія тяжелыя, грузныя гравюры со старыхъ русскихъ картинъ, но и самыя эти картины. Что за надобность будетъ помышлять не только о картинахъ временъ Екатерины II или Александра I, но даже о „Помпеяхъ“ Брюллова, „Явленіяхъ Христа народу“ и „Магдалинахъ“ Иванова, и другихъ тому подобныхъ, будто бы историческихъ картинахъ, со всѣми пожарами, свалками, чудесами, погибелями, героями и всѣмъ остальнымъ стариннымъ гардеробомъ и декораціями; что за надобность будетъ помышлять о пейзажахъ Айвазовскаго, столько же идеальныхъ, прибранныхъ и вылощенныхъ, какъ и тѣ „историческія“ картины,—когда каждому можно будетъ повѣсить у себя на стѣнѣ множество миніатюрныхъ бриллiантиковъ, гдѣ выскажется все самое лучшее, все самое высокое, все самое мѣткое, глубокое и поэтическое, къ чему способенъ молодой нынѣшній художникъ.

Я говорю „молодой“, потому что только одни молодые художники у насъ и работаютъ. Лучшее, что у насъ до сихъ поръ сдѣлано и дѣлается, вышло изъ рукъ не профессоровъ, не академиковъ, не тѣхъ людей, которые стоили много денегъ и прожили много лѣтъ въ чужихъ краяхъ, а тѣми, кто совсѣмъ никакихъ денегъ никому не стоилъ, кто никуда не ѣздилъ и еще не кончилъ курса въ художественной школѣ или еще недавно кончилъ его. Это странно, это дико на первый взглядъ, особливо при сравненіи съ тѣмъ, какъ искусство идетъ въ остальной Европѣ,—и тѣмъ не менѣе это совершенно справедливо. Что дѣлать противъ неоспоримыхъ фактовъ? Вспомните всѣ картины, въ самомъ дѣлѣ русскія, національныя, которыя всего сильнѣе обращали на себя всеобщее вниманіе, и изъ-за которыхъ иностранцы начинаютъ, наконецъ, замѣчать, что у насъ въ самомъ дѣлѣ есть самостоятельное искусство,—это все только картины, написанныя въ послѣдніе годы, и никѣмъ другимъ, какъ самыми молодыми людьми. Что дѣлать, если Державины и Херасковы русской живописи, большинство академиковъ и профессоровъ, вѣсятъ слишкомъ мало, и даже почти вовсе ничего не вѣсятъ на вѣсахъ истиннаго искусства, и если, напротивъ того, вѣсятъ очень много все только какіе-то молодые люди и юноши! Но вотъ бѣда: сдѣлавъ нѣсколько свѣжихъ, прекрасныхъ картинъ, эти самые молодые люди и юноши вдругъ останавливаются и исчезаютъ съ художественнаго горизонта. Отчего происходитъ этотъ печальный фактъ, нигдѣ болѣе невстрѣчаемый? Что душитъ наши молодые таланты и не даетъ имъ продолжать блестящимъ образомъ начатое—лѣнь или тяжелыя обстоятельства? Кто это объяснитъ? Много именъ можно было бы перечесть здѣсь, много именъ художниковъ, которые въ послѣднія десять лѣтъ сверкнули въ залахъ Академіи яркимъ блескомъ, и потомъ вдругъ Богъ знаетъ куда пропали. Но если этотъ непостижимый фактъ имѣетъ глубокій, долго неизлѣчимый корень, если ему суждено еще долго существовать и повторяться,то тѣмъ болѣе лежитъ на обязанности остальныхъ нынѣшнихъ молодыхъ художниковъ, еще неуспѣвшихъ покориться той же ужасной участи и сплотившихся въ крѣпкое, надежное общество самопомощи, сохранить слѣды молодыхъ, примѣчательныхъ талантовъ нашего времени. И вотъ, та гравюра, про которую я говорилъ, всего лучше тутъ годится. Еслибъ русскіе художники захотѣли исполнить то, что я имъ здѣсь предлагаю, они въ короткое время создали бы памятникъ, достойный современной себѣ эпохи, художественную лѣтопись своего времени, которая составила бы вдругъ полновѣсный pendant къ столѣтнему академическому музею, но только съ тою разницей, что Богъ знаетъ во сколько разъ превосходила бы его интересомъ, талантомъ, значительностью и, навѣрное, общимъ распространеніемъ. Такой памятникъ, своею массой, былъ бы громовымъ отвѣтомъ всѣмъ тѣмъ, кто ничего не помнитъ изъ всего значительнаго, пронесшагося передъ его глазами, и все еще вопіетъ о бѣдности и упадкѣ русскаго искусства.

Пускай тутъ не будетъ картинъ не только старыхъ, но и новыхъ нашихъ идеалистовъ, пускай тутъ

не будетъ не только „Послѣдняго дня Помпеи“ Брюллова, его сочиненій для Исаакіевскаго собора, „Явленія Христа народу“ Иванова, и тѣмъ болѣе предшествовавшихъ имъ русскихъ произведеній временъ схоластики, съ ихъ смертельнымъ холодомъ, скукой, пустошью или гнилью; но даже пусть не будетъ картинъ Флавицкаго и Ге́. Не то, чтобъ въ картинахъ этихъ двухъ послѣднихъ художниковъ не было таланта и красоты: нѣтъ, въ „Таракановой“ и въ „Тайной Вечери“ есть довольно и того, и другого, но только тутъ все еще на лицо не *наше* время и не настоящая *наша* школа. Картина Флавицкаго, несмотря на истинную, глубокую трагичность, въ ней царствующую, еще сильно напоминаетъ Академію, классы, античныя статуи и Ніобею; картина же Ге́ слишкомъ напоминаетъ венеціанцевъ по краскамъ, а что касается до содержанія, то вся пропитана насквозь мелодраматичностью, какъ все писанное этимъ художникомъ, начиная отъ „Тѣни Самуила“ и кончая странными, не художественными „Вѣстниками Воскресенія“. Нѣтъ, всѣ эти картины еще эхо Италіи и римскаго пенсіонерства. Снимки съ нихъ не могутъ имѣть особеннаго значенія для нашей публики.

Пускай не будетъ тутъ и тѣхъ картинъ, которыя прямо иностранныя съ ногъ до головы: итальянскіе крестьяне и крестьянки, сцены у фонтановъ, ослики на римскихъ дворахъ, кардиналы, капуцины, Варѳоломеевскія ночи, Ромео и Джульеты, Апеллесы, Цицероны, рыцари, Венеры и вакханки, наконецъ, всякія сцены изъ римской, итальянской, французской или нѣмецкой исторіи—все это еще мало намъ нужно и интересно, и какой-бы талантъ ни присутствовалъ при ихъ изображеніи, эти картины все-таки навсегда останутся для массы чѣмъ-то далекимъ и чуждымъ. И тутъ нечему удивляться: искусство, не исходящее изъ корней народной жизни, если не всегда безполезно и ничтожно, то по крайней мѣрѣ уже навѣрное всегда безсильно. Шекспиръ, рисующій Коріолана, Лира или Гамлета,—все-таки англичанинъ; Пушкинъ, изображающій Донъ-Жуана,—все-таки русскій; наши же живописцы перестали быть русскими въ своихъ иностранныхъ картинахъ, и все-таки не успѣли сдѣлаться настоящими итальянцами, испанцами, греками и римлянами. Почему одинъ изъ нихъ беретъ какой-нибудь сюжетъ изъ итальянской или римской исторіи, а другой изъ французской или греческой? Неужели потому, что онъ наполненъ симпатіею къ этому сюжету, страстно влюбился въ него, глубоко проникнулъ въ судьбы этого или того народа? О, когда бы такъ, тогда бы я не сказалъ ни одного слова противъ выбора иностраннаго сюжета. Но вѣдь этого вовсе нѣтъ. Сюжетъ выбранъ чисто по нечаянности, только потому, что художникъ на эту минуту случился въ Римѣ или Парижѣ, и какъ-нибудь по нечаянности наткнулся на извѣстный историческій или иной сюжетъ того народа. Тутъ не участвуетъ никакой дѣйствительный, глубокій интересъ. Отъ этого-то и выходитъ, что все тутъ въ картинѣ окажется потомъ слишкомъ поверхностно и держится одной внѣшности иностранной. Какого же толка и глубокаго впечатлѣнія можно ожидать отъ этой гардеробной живописи, схваченной на лету и необратившейся ни къ чему коренному, глубокому, что̀ только и составляетъ задачу искусства? Глубоко и истинно-правдиво можно выражать только то, съ чѣмъ *давно* и *искренно* связанъ жизнью, чувствомъ, мыслью, всѣмъ существомъ своимъ.

Наконецъ, пусть не будетъ въ будущей гравированной нашей галлереѣ вообще картинъ на сюжеты религіозные или историческіе: не потому, чтобъ имъ не было мѣста въ нынѣшнемъ нашемъ искусствѣ; не потому, чтобъ ихъ время прошло,—нѣтъ! Но этого нельзя признать единственно потому, что до сихъ поръ этотъ родъ живописи еще никогда русскому искусству не удавался, что мы всегда оказывались рѣшительно неспособными ко всему *классическому*, что по этой части мы ничего еще не создали истинно примѣчательнаго и самобытнаго, и, значитъ, не стоитъ тратить ни времени, ни труда на воспроизведеніе такихъ вещей, которыя возникли единственно только по заказу, а не вслѣдствіе глубокаго внутренняго настроенія и переполненной искреннимъ чувствомъ души. Быть можетъ, иные найдутъ, что въ этомъ печально признаться, но что̀ дѣлать, напрасно было бы идти противъ правды, и во всякомъ случаѣ всего лучше—намъ себя не обманывать.

Но, вмѣсто всего этого, пусть въ нашей будущей галлереѣ живописи будутъ всѣ тѣ картины, которыя въ продолженіе вотъ уже цѣлаго десятилѣтія останавливали на себѣ каждый годъ, на академической выставкѣ, глаза, мысли и чувство всѣхъ; тѣ картины, около которыхъ всегда стояла толпа, радостная, одушевленная, сильно заинтересованная и полная людей, помогающихъ другъ другу разглядѣть и схватить каждую подробность въ картинѣ. Пусть тутъ будутъ: „Развощикъ“ Якоби, его же „Разгавливающійся нищій“ и „Этапъ“; „Неровный бракъ“, Пукирева; „Чтеніе письма въ лавочкѣ“ и „Гостиный дворъ“, Прянишникова; „Деревенскія похороны“, „Учитель рисованія“, „Утопленница“, „Чистый понедѣльникъ“, „Пріѣздъ станового на слѣдствіе“, „Проповѣдь въ селѣ“, „Сынъ дьячка“, Перова; „Славильщики-будочники“ и „Именины дьячка“, Саламаткина; „Читальщикъ“, Брызгалова; „Шарманщикъ“, Савицкаго; „Отдыхъ на сѣнокосѣ“ и „Выходъ изъ церкви“, Морозова; „Толкучій“ и „Кабачокъ“, Волкова; „Складъ чая на нижегородской ярмаркѣ“ и „Масляница въ Тулѣ“, Попова; „Обманутая невѣста“, Брянскаго; „Переселенцы“, „Ярмарка“, „Карты“, „Колядки“, „Возвращеніе съ ярмарки“ и разныя малороссійскія сцены, Трутовскаго; „Первое число мѣсяца“ и „Разсказъ странницы“, Кошелева; „Сватовство къ дочери портного“, Петрова; „Возвращеніе лакея изъ бани“, Сѣдова; „Чиновникъ за фортепіано“, Шурыгина; „Шалость мальчиковъ“, „Сельская спѣвка въ училищѣ“ и „Продѣлка сельскаго живописца“, Лашина; „Послѣдняя весна“, „Крестины“ и „Родильница“, Клодта; „Поминки“, „Возвращеніе съ ярмарки“ и „Возвращеніе солдата на родину“, Корзухина; „Семейное горе“, Лемоха; „Утопленникъ въ деревнѣ“, Дмитріева; „Пріѣздъ извощика домой“, Журавлева; „Хозяйственный разго-

воръ“, Маковскаго; нѣкоторыя древне-русскія сцены Шварца; пейзажи Клодта, Суходольскаго, Мещерскаго, Шишкина, Дюкера; наконецъ, многія другія еще картины, очень хорошо извѣстныя художникамъ и публикѣ, но которыя было бы слишкомъ долго перечислять здѣсь всѣ.

Къ этой художественной лѣтописи нашего времени художники наши должны были бы приложить, въ видѣ входныхъ вратъ, картины Ѳедотова, отъ которыхъ пошла новая наша художественная эра, но въ то же время непремѣнно поставили бы туда, на вѣчный позоръ и неугасимую память, и „Современныхъ идеалистовъ“, г. Шурыгина: эта картинка должна была бы навсегда свидѣтельствовать, что какъ искусство ни развивалось въ теперешнее время, какъ ни просвѣтлялись головы и понятія нашихъ молодыхъ художниковъ, но все-таки между ними были и такіе, которые все еще не понимали многаго изъ того, что̀ должны были бы понимать, и метали тупою насмѣшкой и плохою каррикатурой туда, гдѣ смѣшное и забавное существуетъ только для людей, думающихъ казенно и рутинно.

Пусть устроится эта, награвированная самими живописцами, лѣтопись новаго нашего художества, и всякому станетъ вдругъ ясно, какъ много хорошаго сдѣлано нашею живописью въ короткое время, въ первыя 10 лѣтъ нынѣшняго ея существованія, и всякій пойметъ, что она заслуживаетъ не упрековъ и сожалѣній, которыми ее до сихъ поръ преслѣдуютъ со стольких сторонъ, а глубокаго сочувствія, благодарности и вниманія, и что передъ нею разверзается теперь широкое и великое будущее.

Нашей живописи остается теперь сдѣлать два главныхъ шага. Что касается техники, то достигнуть болѣе живаго и горячаго колорита. Весь длинный рядъ нашихъ новыхъ живописцевъ, начиная съ самого Ѳедотова, страдаетъ страшнымъ недостаткомъ въ этомъ отношеніи—ихъ краски сѣры, мутны, невзрачны. Между ними нѣтъ ни одного, чей колоритъ могъ бы доставить художественное наслажденіе, и многіе изъ ихъ числа не только не удерживаются на той невысокой степени, на которой стояли, когда писали первую свою картину, но еще пошли назадъ. Примѣровъ перечислять здѣсь не будемъ, всякій легко самъ ихъ припомнитъ. Между тѣмъ, это не такая сторона искусства, которая не могла бы совершенствоваться при строгомъ отношеніи къ самому себѣ, при обдумываніи и старательномъ изученіи. Напрасно было-бы относить всю вину къ русской природѣ, бѣдной, тоскливой и сумрачной, которая будто бы накладываетъ на душу и глаза нашего художника печать чего-то блѣднаго и тусклаго. Наша живопись способна быть столько же колоритною, столько же могучею своими яркими красками, какъ и чудно-прекрасная природа, весна и лѣто безчисленныхъ нашихъ мѣстностей, какъ народная русская пѣсня, какъ поэзія и литература, созданная Пушкинымъ, Лермонтовымъ, Гоголемъ. Что же касается до содержанія, то нашей живописи предстоитъ теперь задача—сдѣлаться еще серьезнѣе прежняго, пойти еще болѣе вглубь и замѣнить многія изъ прежнихъ темъ, иногда слишкомъ незначительныхъ, анекдотическихъ, мелкихъ и поверхностныхъ,—сценами съ болѣе полновѣснымъ содержаніемъ, гдѣ глубокія душевныя событія и важныя столкновенія характеровъ, интересовъ и личностей дали бы новую, многозначительную, еще никогда нетронутую основу. Понятно, что пока шло первое отстаиванье начатаго движенья, пока надо было заявить о новомъ существованіи, и выступить противъ прежняго направленія, можно было иногда обращаться и къ задачамъ, недостаточно важнымъ и удовлетворительнымъ. Прежде всего необходимо было, чтобъ вышла наружу и высказалась въ нашей живописи самая рѣшительная, самая правдивая реальность, и вытѣснила бы прежнее идеальное направленіе. Но когда это уже совершилось, когда позиція взята съ бою, теперь уже необходимо строже осмотрѣться, строже взглянуть на свое дѣло. Русская живопись XIX вѣка не должна посвятить себя всю, съ ногъ и до головы, на служеніе такимъ же иной разъ ничтожнымъ сюжетамъ, какимъ служили старые голландцы и фламандцы. Курильщики, карточные игроки, разговаривающія компаніи, вязальщицы чулокъ, деревенскія ярмарки Теньеровъ, Остадовъ и всѣхъ остальныхъ мастеровъ стараго времени не годятся уже намъ въ примѣръ: насъ интересуетъ что-нибудь болѣе глубокое и душевное, чѣмъ эти (хотя бы и въ высшей степени талантливыя) картинки, съ внѣшней обстановкой жизни, но еще не съ самою жизнью. И, если судить по многимъ примѣрамъ, наша живопись способна выражать все то, чего еще не знали старые голландцы и фламандцы, до чего имъ не было еще никакого дѣла. Наша живопись способна стать въ самомъ дѣлѣ родною сестрой нынѣшней литературы, и съ безконечнымъ талантомъ выражать не одну правдивую внѣшность жизни, но и всѣ тѣ серьезные, волнующіе душу и умъ, мотивы, то радостные, сіяющіе счастьемъ и восторгомъ, то трагическіе и печальные, то представляющіе всю бѣдную прозаичность нашего настоящаго, то юмористическіе или сверкающіе всѣми бичами насмѣшки,—однимъ словомъ, всѣ тѣ безконечно разнообразные мотивы, которыми наполнены нынѣшній романъ, комедія или драма.

Теперь взглянемъ на нашу скульптуру. Еще очень недавно нельзя было бы сказать про нее ничего утѣшительнаго. Она упорно остановилась на старыхъ преданіяхъ, классическихъ и рутинныхъ, и, казалось, никакія силы не въ состояніи долго-долго еще передвинуть ее на тотъ самый путь, на который уже ступила живопись; казалось, безчисленное множество лѣтъ будетъ у насъ продолжаться царство Регуловъ, Ахиллесовъ, Сѣятелей, Амуровъ, Іосифовъ въ темницѣ, Кіевлянъ съ уздечкой, и всевозможныхъ аллегорій. Но вышло иначе: у насъ вдругъ явилось два художника, которые рѣшились и въ скульптурѣ попробовать что-то новое, отвѣчающее нынѣшнимъ художественнымъ понятіямъ и требованіямъ. Первымъ по времени былъ — г. Антокольскій, выступившій съ двумя фигурами-барельефами: „Еврей-портной“ и „Еврей-скупой“. Это были двѣ маленькія сцены, въ родѣ, совершенно для насъ новомъ, отъ которыхъ

вѣяло новымъ искусствомъ, новымъ направленіемъ, и гдѣ слышалась полная революція противъ прежней скульптуры нашей, только умѣвшей фальшить и притворяться чѣмъ-то классическимъ. Здѣсь въ первый разъ явились, вмѣсто всего героическаго, античнаго и ходульнаго, чѣмъ единственно занималась до сихъ поръ скульптура,—черты жизненной, будничной правды, изображенія такихъ вещей, о которыхъ наша скульптура не смѣла никогда прежде и помышлять. Какой-то портной, да еще „жидъ“, въ нынѣшнемъ платьѣ, съ характернымъ, совершенно неправильнымъ и ничуть не античнымъ лицомъ, представленъ вдругъ въ ту минуту, когда онъ занятъ самымъ не-героическимъ, самымъ не-идеальнымъ дѣломъ: онъ вдѣваетъ нитку въ иголку, и все его вниманіе, вся его мысль и способности пошли на это дѣло. Онъ весь тутъ, глаза устремились и брови надвинулись; лицо, губы, руки—все это точно живое,—и нигдѣ ни одной черты греческой и римской, правильной и высокой! То же самое было и въ фигурѣ скупого, жадно считающаго деньги морщинистыми руками. Какая новизна, какое опрокидыванье прежнихъ правилъ и привычекъ, какое попираніе священнѣйшихъ вѣковыхъ обычаевъ искусства! Наше общество, даромъ что его всегда обвиняютъ въ равнодушіи и вяломъ непониманіи, сразу поняло, что и для скульптуры занимается новая заря, и горячо привѣтствовало смѣлаго юношу. Его живое сочувствіе какъ бы толкало впередъ Антокольскаго и говорило ему: „Продолжайте, продолжайте, дорогой художникъ, но останавливайтесь въ своей реформаторской работѣ, не теряйте бодрости, идите все впередъ, впередъ, не берите больше никакихъ другихъ задачъ, кромѣ тѣхъ, гдѣ, вмѣсто прежнихъ пустяковъ и скучной схоластики, кипитъ и бьетъ истинная жизнь и правда!“

Другой художникъ съ новымъ направленіемъ—это г. Каменскій. Уже его „Мальчикъ, лѣпящій птичку“ заключалъ много истиннаго чувства и выраженія, взятаго прямо съ живой натуры, но скоро потомъ онъ сдѣлалъ группу, въ натуральную величину: „Вдова съ ребенкомъ“, которая произвела глубокое впечатлѣніе на послѣдней всемірной выставкѣ въ Парижѣ, и еще большее впечатлѣніе на послѣдней нашей академической выставкѣ. Всѣхъ поразило, конечно, прежде всего, изящество, выразительность, чувство, разлитыя во всей фигурѣ бѣдной молодой матери, держащей на колѣняхъ спящаго ребенка своего, и грустно наклонившей надъ нимъ красивую свою голову. Но не въ одной красивости и выразительности заключалась главная притягательная сила новой группы для нашей публики: ее привела въ восхищеніе попытка представить женщину не выдуманную, не идеальную, а нынѣшнюю, живую; не небывалую женщину-богиню, полную всѣхъ совершенствъ и невообразимыхъ правильностей, а такую женщину, какую каждый изъ насъ всегда передъ собою видитъ. Эта бѣдная вдова явилась передъ нами не въ хитонѣ, не въ мантіи, не въ тогѣ античной, а въ нынѣшнемъ платьѣ, съ простымъ обыкновеннымъ платкомъ на плечахъ, съ нынѣшнею ничуть не античною прическою. „Смѣлость Каменскаго удивительна!“—заговорила публика иж урналы. „Онъ осмѣлился думать въ стѣнахъ Академіи, онъ осмѣлился, вмѣсто боговъ и богинь, съ ихъ плѣнительною наготой, изображать горе какой-нибудь овдовѣвшей титулярной совѣтницы“. Каждаго, понимающаго новое искусство, должно сильно радовать вниманіе, тотчасъ же устремленное публикою на работу Каменскаго. Но мнѣ хотѣлось бы сказать ему: „Впередъ, впередъ, талантливый молодой художникъ! Ступите еще одинъ шагъ, тотъ шагъ, на который, кажется, вы все еще до сихъ поръ не рѣшились, и безъ котораго, однакоже, ваше начинаніе будетъ только полу-начинаніемъ. Какъ ни прекрасна, какъ ни правдива ваша „Вдова“, все въ ней еще слышится и классъ, и антикъ, и профессоръ, все въ ней еще уцѣлѣло много прежней условности и разсчитанной правильности. Ваша «Вдова» все еще не довольно титулярная совѣтница, все еще она не довольно настоящій человѣкъ изъ плоти и крови и изъ живыхъ костей, все еще она не русская, не итальянка и не нѣмка, въ ней все-таки уцѣлѣло нѣсколько той неопредѣленности, которою любила блистать и хвастаться прежняя скульптура. Ваша „Вдова“ одѣта въ нынѣшнее платье, въ нынѣшній платокъ, но и платье и платокъ все еще стараются притвориться чѣмъ-то болѣе благороднымъ и идеальнымъ: и кушакъ и пряжка на немъ пробуютъ какъ-нибудь спрятаться подъ складками классически-расположеннаго платка. Но на что эта боязнь, къ чему эта нерѣшительность, на что эти черты лица, которыя, при всей жизненной правдѣ, все-таки стремятся къ чему-то возвышенному на античный манеръ, къ чему-то строго-правильному и „классическому“, какъ васъ учили на школьной скамьѣ? Вѣдь такихъ людей не бываетъ, вѣдь всѣ эти усилія напоминаютъ только прежнихъ нашихъ скульпторовъ, которые, не смѣя слишкомъ упорно идти противъ общаго понятія и требованія, изображали, конечно, Барклая-де-Толли и Кутузова въ настоящемъ мундирѣ и сапогахъ, но тутъ же употребляли всѣ силы, чтобъ и тѣ, и другіе выказывались какъ можно меньше изъ подъ военной шинели, а сама шинель была бы драпирована по всѣмъ правиламъ, въ видѣ какой-то античной тоги. Къ чему все это? Не лучше ли смѣло и прямо покончить со всѣми притворствами и классическимъ маскарадомъ, и приступить къ такой же полнѣйшей реальности и въ скульптурѣ, какая водворилась въ живописи? Старые предразсудки столько же безполезны для одной, какъ и для другой“.

Но если наши скульпторы рѣшатся на этотъ послѣдній шагъ, если они смѣлою стопой подойдутъ къ дѣйствительной жизни и сломаютъ послѣднія перегородки, отдѣляющія ихъ отъ нея, необходимо будетъ отступиться, въ большинствѣ случаевъ, отъ скульптуры въ большихъ размѣрахъ, всегда составлявшихъ цѣль и гордость этого искусства. Дѣйствительно, подумайте, какой помѣхой были всегда эти большіе размѣры всеобщему распространенію скульптуры, прониканію ея въ домъ каждаго частнаго человѣка. Мраморныя статуи стоили всегда огромныхъ

денегъ; но если иной и могъ бы ихъ заплатить, много ли онъ отъ того выигрывалъ? Невозможно же было бы загромоздить свою квартиру огромными группами, статуями; никакой частный человѣкъ, даже богатый, не могъ бы держать ихъ у себя болѣе одной или двухъ. Но какая же это печальная перспектива—быть осуждену проводить весь свой вѣкъ въ компаніи одной или двухъ группъ или статуй, и быть лишеннымъ всѣхъ остальныхъ! А отчего все это должно происходить непремѣнно такъ, а не иначе? Отчего это вдругъ нѣтъ средства сдѣлать скульптуру точно столько же общедоступною, какъ и живопись? Вѣдь происходитъ все это опять-таки единственно отъ старыхъ предразсудковъ, оковавшихъ и здѣсь, какъ вездѣ, все живое и истинное. Но этимъ предразсудкамъ не время уже дольше оставаться на свѣтѣ, и есть легкое средство покончить тоже и съ ними. Пускай скульптура возьметъ примѣръ съ живописи, пускай она забудетъ прежнее величіе и громадные свои размѣры, пускай она рѣшится вдругъ явиться въ формахъ маленькихъ, миніатюрныхъ, въ видѣ статуетокъ и небольшихъ группъ изъ воска, гипса, обожженной глины; пускай она изображаетъ сюжеты и сцены, всѣхъ трогающіе, пускай она передаетъ съ талантомъ мотивы нынѣшняго чувства и мысли, всѣмъ дорогіе или интересные, но все это въ произведеніяхъ такихъ размѣровъ, которые доступны были бы для каждаго кармана и удобны для каждой квартиры и комнаты, точно столько же, какъ маленькая картинка, какъ фотографія удобны для каждаго кармана, для каждой квартиры (это вѣдь не трудно!), и тогда для скульптуры начнется новая эпоха, тогда придетъ, наконецъ, настоящее ея время, и скульпторы займутъ въ современномъ искусствѣ точно такое же мѣсто, какое уже заняли новые живописцы. Не то странно, что это непремѣнно должно разъ случиться, а то странно, какъ этого до сихъ поръ еще нѣтъ.

„А нашъ скульптурный музей—скажутъ мнѣ скульпторы. А эта только-что устроенная теперь коллекція статуй ассирійскихъ, греческихъ, римскихъ и иныхъ, которую Академія скопила съ разныхъ концовъ и разставила въ достодолжномъ порядкѣ,—развѣ ее нужно забыть и не слушаться?“ Да, ее нужно забыть и не слушаться нашимъ скульпторамъ, если они хотятъ сдѣлаться достойными сынами своего вѣка и хотятъ двигать свое искусство впередъ, а не удерживать его въ стародавнемъ болотѣ. Не странное ли это дѣло! Всѣ уже, лѣтъ сто или двѣсти, жалуются, что скульптура не идетъ впередъ, давно замерла и не двигается, — и однако же, чтобъ кончить эту смерть, это оцѣпенѣніе, даже и пальцемъ не шевельнутъ. А средства всюду подъ рукой, они такъ легки. Бросьте слѣпую вѣру въ мертвецовъ, и жизнь, задавленная, задержанная, проснется сама собою. Полно вѣровать въ античный міръ, намъ болѣе не пригодный, и его скульптуру, намъ слишкомъ не родственную. Прекрасно учиться, во время юношескихъ классовъ, на чудныхъ образцахъ древней красоты и идеальнаго благородства; прекрасно прибавить къ этому „классическому“ ученью—все, что можетъ дать изученіе средневѣковой и ново-европейской скульптуры. Академія еще игнорируетъ или презираетъ эти послѣднія, признавая за скульптуру—одну только скульптуру древнихъ народовъ, и забывъ, что люди были одарены талантомъ и геніемъ не въ одни времена древности: теперь уже каждый порядочный музей старается наполнить свои залы образцами французской, нѣмецкой, англійской и итальянской скульптуры, начиная съ самой отдаленной ихъ эпохи. Прекрасно все это, прекрасно питать свой духъ всѣмъ талантливымъ, что человѣкъ способенъ былъ до сихъ поръ создать въ теченіе долгихъ столѣтій. Но когда кончились классы, когда художнику надо самому творить, и творить новое, нынѣшнее, тогда онъ долженъ забыть строй древнихъ мраморныхъ боговъ, богинь и героевъ, точно такъ, какъ, принимаясь за кисти, для созданія нынѣшней картины, современный живописецъ долженъ забыть Эрмитажъ. И тотъ, и другой музей прекрасенъ, драгоцѣненъ для молодого, образовывающагося ума и чувства, для наслажденія и узнанія старыхъ эпохъ. Но когда рѣчь идетъ о самостоятельномъ, новомъ творчествѣ, то уже никакіе прежніе образцы не годятся. У насъ теперь свои потребности, задачи и стремленія, которымъ ничто старинное удовлетворять до самыхъ корней уже не можетъ.

Позади всего этого могучаго движенія впередъ—осталась у насъ до сихъ поръ одна архитектура. Теперь, какъ и во всѣ прежніе періоды нашего искусства, количество архитекторовъ всегда превосходило у насъ количество всѣхъ остальныхъ художниковъ. Огромныя массы ихъ по многу лѣтъ проживали въ чужихъ краяхъ, реставрируя (Богъ знаетъ для чего и для кого!) помпейскія бани, римскіе дворцы и храмы, срисовывая и вымѣривая памятники Греціи, Египта, Испаніи, Франціи и Германіи. Но изъ этого никогда ничего не выходило, и у насъ не создалось никакой самостоятельной школы, никакихъ самобытныхъ формъ и произведеній. Наши архитекторы—покуда только красивые рисовальщики и копиисты, ничего самобытнаго, оригинальнаго и новаго еще не создано ими за всѣ 100 лѣтъ новаго русскаго искусства; мы живемъ по прежнему въ домахъ некрасивыхъ (и вдобавокъ къ тому неудобныхъ, сырыхъ и страшно вредныхъ), а наши публичные памятники все по прежнему скопированы со старыхъ учебниковъ; въ послѣднія же 20 лѣтъ къ нимъ на бѣду прибавилась еще язва тощей, совершенно фальшивой *будто бы* національной архитектуры, которая однако же въ сущности, кромѣ самаго поверхностнаго сходства внѣшнихъ подробностей, не имѣетъ ничего общаго съ истинно-національною нашею архитектурою [1]). Настоящее творчество требуетъ таланта, знанія и силы, а не жалкаго копированья и обезьяничества. Такимъ абразомъ художественный музей нашъ не можетъ представить даже и такихъ мало утѣши-

---

[1]) Рѣчь здѣсь шла объ архитектурѣ профессора Константина Тона, который въ то время не могъ еще быть названъ въ статьѣ, потому что былъ живъ. *В. С.*

тельныхъ образцовъ ея, какіе представлены живописью и скульптурой. Архитектура—самое отсталое и неподвижное изъ нашихъ искусствъ. Но, конечно, разъ придетъ и ея время, и она унесется тѣмъ же могучимъ движеніемъ, которое овладѣло въ послѣдніе годы двумя младшими ея сестрами, живописью и скульптурой.

Такъ бодро же впередъ, молодые художники, незастоявшіеся на мѣстѣ, слава и надежда русскаго искусства! Времена перемѣнились, никто болѣе не задерживаетъ васъ на пути къ новой правдѣ и новому выраженію. Сама Академія, прежде встрѣчавшая какимъ-то старческимъ ворчаньемъ и угрюмою миной свѣжія и оригинальныя попытки впередъ, теперь протягиваетъ вамъ на каждомъ шагу сильную руку помощи, и радуется каждому новому самостоятельному успѣху, каждому новому завоеванію вашему въ дѣлѣ художества.

(„Спб. Вѣд." 1869, №№ 29, 36, 39 и 43) [1]).

Замѣтки о двухъ бронзовыхъ древне-азіятскихъ статуэткахъ, найденныхъ близь озера Вана.

Надо сожалѣть, что г. Ермаковъ, посылая свои фотографіи съ двухъ бронзовыхъ статуэтокъ въ Петербургъ, ограничился сообщеніемъ г. Тэйлора, англійскаго консула въ Требизонтѣ, что, быть можетъ, эти древніе предметы представляютъ изображенія св. Духа; очень жаль, что онъ не доставилъ болѣе подробныхъ свѣдѣній о находкѣ, и даже ничего не сказалъ о размѣрахъ предметовъ [1]).

Безъ малѣйшаго сомнѣнія, мы съ перваго же взгляда на эти фотографіи получаемъ убѣжденіе, что передъ нами произведенія искусства, почти вполнѣ отлично сохранившіяся и принадлежащія къ наидревнѣйшему періоду архаической скульптуры Западной Азіи—такихъ сохранилось до настоящаго времени очень малое количество.

Каждая изъ статуэтокъ представляетъ намъ бронзовое поясное изображеніе женской фигуры, съ волосами, падающими локонами вокругъ шеи, и съ руками, горизонтально распростертыми поверхъ двухъ крыльевъ, прикрѣпленныхъ къ спинѣ статуэтокъ. Спереди видна только верхняя часть каждой статуэтки, такъ что собственно грудь вовсе и не выражена; но сзади, вокругъ тальи, идетъ другой орнаментъ отъ одного локтя до другаго, изъ-подъ орнамента же спускается птичій хвостъ, верхніе концы котораго прикасаются, справа и слѣва, къ нижнимъ краямъ крыльевъ.

Двѣ подробности доказываютъ, самымъ неоспоримымъ для насъ образомъ, что эти бронзовыя фигурки никогда не существовали отдѣльно, но находились въ связи съ какими-то другими предметами: первая изъ нихъ—та, что вся обратная сторона, равно какъ и вся передняя, до вышины груди, выработаны очень тщательно, между тѣмъ какъ передняя, начиная отъ груди книзу, представляетъ только впадину, оставленную въ совершенно грубомъ необработанномъ видѣ—изъ этого получается несомнѣнный выводъ, что своею переднею частью статуэтки были прикрѣплены къ какому-то другому предмету; вторая подробность—та, что каждое крыло и хвостъ фигурокъ пробиты дырой, несомнѣнно служившей для гвоздей или заклепокъ.

Что̀ касается формы того предмета, къ которому, должно быть, прикрѣплялись наши бронзовыя фигурки, то мы имѣемъ всѣ основанія заключать, что она была круглая, вогнутая; всего вѣроятнѣе, это были металлическіе сосуды: надъ ихъ горлышкомъ поднималась, конечно, голова статуэтки, а хвостъ былъ немного отогнутъ назадъ, для того, чтобы слѣдовать за округлостью брюшка сосуда. Въ тоже время крылья (это ясно доказываетъ намъ фотографія) шли вправо и влѣво, немного сгибаясь впередъ, такъ что тѣ двѣ руки, которыя распростираюся надъ крыльями, обнимали круглую форму вазы.

Мы думаемъ, сверхъ того, что около каждой вазы или сосуда было не по одной фигуркѣ, а стояли онѣ тутъ парами, такъ что подъ верхнимъ краемъ каждаго сосуда было всякій разъ по двѣ фигурки, обращенныхъ одна къ другой. Это доказывается, по нашему мнѣнію, тѣмъ кольцомъ, которое мы видимъ у пояса каждой статуэтки: по всей вѣроятности, тутъ шла ручка сосуда (какъ у ведеръ), и своими загнутыми концами она входила въ кольца, нарочно для этого устроенныя.

---

[1]) Въ Константинополѣ есть теперь два музея: одинъ *св. Ирины*, посвященный древностямъ греческимъ, римскимъ и византійскимъ; другой—*Янычарскій*, посвященный древностямъ восточнымъ и преимущественно турецкимъ (Revue archéologique, 1868, t. XVIII, p. 237). Мы не знаемъ, въ который изъ этихъ двухъ музеевъ поступили наши статуэтки.

[1]) Статья эта была напечатана въ „Спб. Вѣд." со слѣдующимъ примѣчаніемъ редакціи: „Предлагая эту статью вниманію нашихъ читателей, мы знаемъ какъ нельзя лучше, что она можетъ вызвать болѣе или менѣе полновѣсныя возраженія. Но намъ кажется, что мысль, высказываемая талантливымъ авторомъ, заслуживаетъ полнаго вниманія и серьозной критической оцѣнки, хотя бы мы и не желали доводить ее до крайняго развитія".

Судя по выгибу крыльевъ, мы имѣемъ даже нѣкоторую возможность—впрочемъ проблематическую—судить о размѣрахъ предполагаемаго сосуда, въ томъ случаѣ, если наши фотографіи показываютъ намъ настоящую величину предметовъ. Если допустить, что наши фигурки не касались одна другой концами распущенныхъ своихъ крыльевъ на верхнемъ краѣ горлышка, ичто, судя по примѣрамъ подобнаго же рода, о которыхъ пойдетъ еще рѣчь ниже, въ этомъ мѣстѣ оставалось пустое пространство, хотя-бы даже самое незначительное, — мы приходимъ къ тому результату, что сосудъ меньшаго размѣра (у котораго, судя по фотографіи обратной стороны, брюшко было круглѣе, чѣмъ у сосуда бо̀льшаго размѣра) могъ имѣть, приблизительно, около 4—5 вершковъ (18—22 сентиметровъ) въ діаметрѣ у отверстія горлышка, сосудъ же бо̀льшаго размѣра, въ томъ же мѣстѣ, около 5—6 вершковъ (22—27 сентиметровъ), а такой діаметръ свидѣтельствовалъ бы—о довольно значительныхъ размѣрахъ: меньшій сосудъ могъ-бы имѣть, приблизительно, 10—12 вершковъ (45—53 сентим.), а бо̀льшій около 14—16 вершковъ (62—71 сентим.) вышины. Впрочемъ, мы придаемъ этимъ соображеніямъ лишь значеніе чистыхъ гипотезъ. Затѣмъ, перейдемъ къ подробностямъ.

И стиль, и типъ обѣихъ фигурокъ кажутся намъ, несомнѣнно, древне-азіятскими, хотя, въ виду слишкомъ ограниченнаго количества пунктовъ сравненія, какими намъ возможно располагать въ настоящую минуту, слишкомъ трудно отнести эти стиль и типъ съ полною достовѣрностью къ той или другой національности.

Крылья и хвостъ нашихъ статуэтокъ отчасти походятъ, по своему рисунку, на крылья и хвостъ разныхъ божественныхъ, человѣческихъ или фантастическихъ фигуръ ассирійскаго и древне-персидскаго искусства; между тѣмъ, другія очень характерныя особенности отдаляютъ эти фигурки отъ того и другаго искусства.

Крылья ассирійскихъ фигуръ простираются направо и налѣво совершенно горизонтально, а перья, выдѣланныя до того аккуратно, что ихъ можно сосчитать одно за другимъ, идутъ параллельными рядами, также горизонтальными; въ то же время, каждое перо, имѣющее видъ длинной, закругленной на концѣ полосы, выходитъ своимъ основаніемъ изъ предыдущаго пера и въ свою очередъ служитъ началомъ для слѣдующаго ряда. Та-же самая система соблюдена въ крыльяхъ и хвостахъ нашихъ статуэтокъ. Но только этимъ и ограничивается сходство этихъ послѣднихъ съ ассирійскими фигурами; другія, не менѣе характерныя подробности отдѣляютъ ихъ однѣ отъ другихъ.

Разсматривая всю массу извѣстныхъ до сихъ поръ ассирійскихъ скульптуръ, мы замѣчаемъ, что всѣ крылья всегда передаются тамъ двумя способами. Въ одномъ случаѣ, крыло состоитъ изъ двухъ рядовъ длинныхъ перьевъ, накрытыхъ сверху третьимъ не широкимъ рядомъ, прямо прилегающимъ къ основѣ крыла, и этотъ третій рядъ состоитъ изъ множества маленькихъ очень коротенькихъ перышекъ; крылья подобнаго рода принадлежатъ: божествамъ, жрецамъ, фантастическимъ существамъ, четвероногимъ колоссамъ съ человѣчьимъ лицомъ, главнымъ птицамъ (*Layard*, The Monuments of Nineveh, London, 1854, f°, томъ I-й, листы: 3, 4, 5, 7а, 14, 18, 20, 22, 25, 26, 34—38, 42, 64; томъ II-й, л. 3, 5 и др.; *Botta et Flandin*, Monuments de Ninive, Paris, 1856, f°, таблицы: 26—28, 45, 74—75, и проч.).

Въ другомъ случаѣ крыло состоитъ лишь изъ двухъ рядовъ длинныхъ перьевъ, съ пропускомъ третьяго, обыкновенно составленнаго изъ коротенькихъ перышекъ; этимъ способомъ бываютъ, обыкновенно, переданы крылья фигуръ меньшихъ размѣровъ, какъ-то: грифоновъ, гиппогрифовъ, сфинксовъ, крылатыхъ воловъ, разныхъ птицъ, и проч. (*Layard*, I, 6, 8, 42, 43; II, 5, и проч.). Быть можетъ, во всѣхъ этихъ примѣрахъ третій рядъ, состоящій изъ маленькихъ перышекъ, пропущенъ по недостатку мѣста въ каждомъ данномъ случаѣ. Но, какъ бы то ни было, мы не встрѣчаемъ въ ассирійскомъ искусствѣ какого-нибудь третьяго способа изображать крылья.

Что касается крыльевъ нашихъ статуэтокъ, они относятся къ совершенно иной системѣ изображенія, а именно, къ такой, которая требуетъ четыре совершенно равные ряда длинныхъ перьевъ, выходящихъ одни изъ другихъ, съ опущеніемъ верхняго ряда маленькихъ перышекъ. Въ этомъ отношеніи, крылья и хвосты нашихъ статуэтокъ необыкновенно похожи на крылья и хвосты божественной личности *Михръ*, на персеполисскихъ памятникахъ. Мы видимъ здѣсь поясныя изображенія человѣческой фигуры, въ царскомъ древне-персидскомъ одѣяніи, помѣщенной надъ кругомъ, имѣющимъ по сторонамъ своимъ два распростертыхъ крыла, а внизу птичій хвостъ. Мы встрѣчаемъ фигуру подобнаго-же рода на ассирійскихъ памятникахъ (богъ Ассуръ, по г. Ролинсону: *G. Rawlinson*, The five great monarchies, London, 1862, f°, I, 231); но, оставляя въ сторонѣ прочіе пункты различія, о которыхъ будетъ говорено ниже, мы замѣтимъ здѣсь, что крылья этихъ ассирійскихъ фигуръ состоятъ то изъ трехъ, то изъ двухъ рядовъ перьевъ, а хвостъ — изъ двухъ рядовъ (*Layard*, I, табл. 13, 21, 25). Напротивъ, на персеполисскихъ памятникахъ, крылья *Михра*, въ большинствѣ случаевъ, состоятъ именно, какъ и у нашихъ фигурокъ, изъ четырехъ рядовъ перьевъ, а хвосты—изъ трехъ рядовъ (*Flandin et Coste*, Voyage en Perse, Paris, f°, табл. 146, 155—156, 164, 166). Что касается колоссальныхъ фигуръ изъ развалинъ Персеполиса, то мы находимъ, что между ними однѣ (напр., крылатый волъ съ человѣчьей головой: *Flandin et Coste*, табл. 82) имѣютъ крылья, составленныя, правда, изъ четырехъ рядомъ перьевъ, но верхнія оконечности этихъ крыльевъ, вмѣсто того, чтобы быть горизонтальными, отогнуты внутрь и кверху, другія же фигуры (наприм., фантастическое чудовище, съ которымъ сражается царь, *тамъ-же*, табл. 123 и 152, и знаменитая пасаргадская фигура, восходящая до глубокой древности и содержащая нѣкоторыя египетскія особенности, табл. 198) имѣютъ крылья съ четырьмя рядами перьевъ и горизонтальныя. Эта

послѣдняя категорія была, повидимому, всего многочисленнѣе въ Персеполисѣ. Итакъ, мы, въ концѣ-концовъ, приходимъ къ тому заключенію, что изображеніе крыльевъ и хвостовъ нашихъ фигурокъ болѣе приближается къ древне-персидскому, чѣмъ къ ассирійскому способу.

Но этимъ и ограничивается сходство нашихъ статуэтокъ съ ассирійскимъ и древне-персидскимъ искусствомъ, потому что всѣ остальныя подробности не имѣютъ съ ними болѣе ничего общаго и представляютъ значительныя различія.

Такъ, напримѣръ, окладъ лица, форма глазъ и прическа—совершенно иные у нашихъ фигурокъ. Эти послѣднія представляютъ лицо полное и широкое, съ мало выдающимся, но прямымъ и толстымъ на концѣ носомъ, очень широкимъ въ ноздряхъ и, такъ сказать, раздавленнымъ; между тѣмъ, ниневійскія и персеполисскія фигуры изображаютъ лицо удлиненное, почти остроконечное книзу, носъ длинный и крючковатый (*Layard*, I, табл. 3, 4 и слѣд., 92; II, 3 и проч.; *Botta et Flandin*, 12, 14, 41, 44, 45, 47 и проч.; *Flandin et Coste*, табл. 100—101, 122—124, 152—153). Схожій, до нѣкоторой степени, съ нашими фигурками типъ представляютъ намъ только ассирійскіе барельефы въ фигурахъ евнуховъ, которые, какъ извѣстно, бывали всегда изъ иноземцевъ, изъ военноплѣнныхъ, захваченныхъ у другихъ народовъ (*Layard*, I, 5, 12, 15—16, 23—24; II, 32 и проч.; *Botta et Flandin*, 13, 15—19, 22—23 и проч.), а также въ фигурахъ ассирійскихъ плѣнныхъ и плѣнницъ (*Layard*, I, 20, 83; II, 19, 26—28, 33—35; *Botta et Flandin*, табл. 36—39, 82, 104, 106, 106 *bis*, 125—136).

Форма глазъ у нашихъ фигурокъ также представляетъ одну примѣчательную особенность: у глаза—размѣры совершенно исключительные, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, ширина его равная на обоихъ концахъ—у носа и у виска. Такая форма глаза совершенно чужда типу и ассирійскаго, и древне-персидскаго лица. Ниневійскіе памятники, всѣ безъ исключенія, представляютъ намъ, правда, глазъ очень выпуклый (какъ у нашихъ фигурокъ), но средняго размѣра, удлиненный и значительно съуженный близь виска (*Layard*, I, 3, 4, 5, 7 и слѣд.; II, 3 и слѣд.; *Botta et Flandin*, 44, 45, 47, 153, 154 и проч.). Персеполисскіе памятники представляютъ намъ, со своей стороны, глазъ довольно большой, но плоскій и очень удлиненный по направленію къ виску (*Flandin et Coste*, табл. 100, 101, 122—124, 152, 153 и множество другихъ). Наконецъ, прическа также указываетъ намъ на значительныя особенности. Во-первыхъ, напереди лица, волосы, сидящіе вообще очень низко, образуютъ мысокъ, идущій книзу лба; во-вторыхъ, они ниспадаютъ, съ обѣихъ сторонъ лица и позади головы, симметрическими свертками. Этого мы никогда не встрѣчаемъ у *собственно* ассирійскихъ и древне-персидскихъ фигуръ. Мужскія и женскія фигуры этихъ двухъ національностей всегда носятъ волосы длинные и густые, завивающіеся на концѣ маленькими круглыми завиточками, въ нѣсколько рядовъ; на верху лица волосы идутъ, около лба, фестонами. Но мы отмѣтимъ тутъ-же тотъ важный фактъ, что эти-же самые памятники представляютъ намъ прически, очень похожія на прическу нашихъ статуэтокъ,—на головахъ у мущинъ и женщинъ, принадлежащихъ къ побѣжденнымъ ассирійцами народамъ (*Layard*, I, 20, 83; II, 26—28, 33—35 и проч.; *Botta et Flandin*, 36—39, 82, 104, 106, 106 *bis*, 125—136). Наконецъ, даже самые браслеты, украшающіе кисти рукъ у той нашей фигуры, которая побольше (браслеты меньшей фигуры мало можно различить, по причинѣ порчи оборота этой фигуры), вовсе не имѣютъ ассирійскаго или древне-персидскаго характера: они состоятъ изъ трехъ рядовъ совершенно гладкихъ и простыхъ колецъ, между тѣмъ, какъ ассирійскіе браслеты состоятъ то изъ спиралей въ нѣсколько рядовъ, украшенныхъ по концамъ и по длинѣ разными фигурами, то изъ колецъ, украшенныхъ розетками и множествомъ разнообразныхъ орнаментовъ (*Botta et Flandin*, табл. 161). Что касается древне-персидскихъ браслетовъ, то персеполисскіе памятники представляютъ ихъ намъ въ видѣ совершенно гладкаго кольца (*Flandin et Coste*, табл. 95, 97—98, 164, 167, 178) и, очень рѣдко, въ видѣ двойнаго кольца (*тамъ-же*, табл. 96).

Относительно орнамента, заканчивающаго, внизу, ту изъ нашихъ фигурокъ, которая побольше, начиная отъ тальи и по направленію къ локтямъ, мы замѣтимъ, что зигзагъ, составляющій его основу, принадлежитъ древнѣйшему азіятскому времени, такъ что мы находимъ его даже въ Египтѣ, на фрескахъ ѳивскаго некрополя, XVIII-й династіи, на вазахъ „азіятскихъ данниковъ“ (*Prisse d'Avennes*, Histoire de l'art égyptien, „Art industriel“). Въ наипростѣйшемъ своемъ видѣ, этотъ же орнаментъ является на окружности многихъ круглыхъ предметовъ, принадлежащихъ ассирійскому искусству, какъ наприм.: на щитахъ, изображенныхъ на нѣкоторыхъ ниневійскихъ барельефахъ (*Botta et Flandin*, табл. 160). Но что касается чертъ сходства, болѣе близкихъ, т.-е. зигзаговъ, наполненныхъ чертами, идущими въ ту, или въ другую сторону, то мы находимъ ихъ все только на художественныхъ произведеніяхъ происхожденія исконно азіятскаго. Такимъ образомъ, мы находимъ этотъ орнаментъ: 1) въ деревянной скульптурѣ разныхъ дикихъ народовъ, которыхъ цивилизація связана съ азіятскою цивилизаціей,—такъ, наприм., посмотрите на образчикъ, происходящій съ Сандвичевыхъ острововъ (*Owen Jones*, The Grammar of ornament, London, 1856, табл. II, рисунокъ № 8); 2) въ числѣ гипсовыхъ орнаментовъ мечети Тулунъ, древнѣйшей арабской мечети въ Каирѣ, построенной въ IX-мъ вѣкѣ (*Owen Jones*, табл. XXXI, рисунокъ № 33),—нынче вполнѣ признанъ тотъ фактъ, что основные элементы арабской архитектуры были древне-еврейскіе; 3) въ орнаментахъ китайскихъ фарфоровыхъ издѣлій (*Owen Jones*, табл. LIX, рисунокъ № 11, верхняя полоса). Впрочемъ, надо также замѣтить, что этотъ самый орнаментъ встрѣчается также и на нѣкоторыхъ египетскихъ памятникахъ, наприм., на многихъ креслахъ Рамзеса III-го, XX-й династіи (*Wilkinson*, Manners and customs of the ancient Egyp-

tians, London, 1837, I series, томъ II, табл. XI; *Prisse d'Avennes*, L'art égyptien, „Art industriel"). Мы не думаемъ, чтобъ этотъ плетеный орнаментъ былъ происхожденія египетскаго: онъ, кажется, перешелъ туда изъ Азіи, наравнѣ со многими другими важными элементами азіятскаго искусства и орнаментистики, каковы, наприм.: такъ называемая „іонійская волюта", розетка, павлинъ, которые всѣ трое являются на египетскихъ сосудахъ и архитектурныхъ памятникахъ, сравнительно новѣйшихъ (XVIII—XX династій), но имѣли первоначальной родиной Азію.

Обращаясь къ орнаменту въ видѣ шевроновъ, наполненныхъ другими, меньшими шевронами, который награвированъ на шеѣ нашей второй статуэтки, мы замѣчаемъ, что это орнаментъ древнѣйшей Азіи, какой мы находимъ даже въ числѣ китайскихъ орнаментовъ (*Owen Jones*, табл. LIX, рисунокъ № 11, нижняя полоса); кромѣ того, по причинѣ его азіятскаго происхожденія, мы его находимъ также на этрусскихъ памятникахъ (*Micali*, Storia degli antichi popoli italiani, Firenze, 1832, atlas, табл. XLV, № 3, золотая этрусская фибула). Сверхъ того, замѣтимъ, что этотъ орнаментъ входитъ въ составъ орнаментаціи многихъ египетскихъ сосудовъ, капителей и базъ у колоннъ, XVIII—XX династій Новаго Царства (*Prisse d'Avennes*, „Art industriel, Architecture, Thèbes"). Кажется, первоначальной формой этого орнамента былъ листъ.

Наконецъ, розетки и цвѣточки, также награвированные на шеѣ нашихъ двухъ статуэтокъ, до такой степени распространены въ азіятскомъ искусствѣ вообще, и въ особенности въ художественныхъ произведеніяхъ Малой Азіи, Ассиріи и древней Персіи, что не требуютъ никакихъ особенныхъ объясненій.

Всѣ эти доводы, вмѣстѣ взятые, даютъ намъ полное право заключать, что, по нѣкоторымъ подробностямъ, наши статуэтки имѣютъ сходство съ художественными произведеніями Ассиріи и древней Персіи, но въ то же время содержатъ особенности, чуждыя искусству этихъ двухъ народностей, и что эти особенности напоминаютъ намъ искусство другихъ азіятскихъ національностей, болѣе или менѣе близкихъ сосѣдей Ассиріи и Персіи.

Мы не имѣемъ возможности войти здѣсь въ подробное разсмотрѣніе тѣхъ характерныхъ признаковъ, которые отличаютъ наши статуэтки отъ художественныхъ памятниковъ Вавилона, Финикіи и Мало-азіятскихъ острововъ, обнаруживающихъ прямое вліяніе Финикіи, но мы ограничимся указаніемъ на двѣ особенности—несомнѣннымъ образомъ, по нашему мнѣнію, доказывающія, что наши статуэтки не принадлежатъ ни вавилонскому, ни финикійскому искусству. Эти двѣ особенности—типъ лица и прическа. Вавилонскій типъ представляетъ намъ лицо довольно полное, но удлиненное книзу, глаза большіе и полные, но не огромные, и немного съуженные по направленію къ виску (*François Lenormant*, „Sur une statuette babylonienne d'albâtre", въ Revue archéologique, 1868, т. XVIII, рисунокъ на стран. 232; *Adrien de Longpérier*, Museé Napoleon III, табл. I—II; *G. Rawlinson*, The five monarchies, I, рисунокъ на стран. 123, 176 и 179). Прическа этихъ фигуръ состоитъ изъ волосъ, *приподнятыхъ* надъ лбомъ, или идущихъ прямою линіею, но никогда эта прическа не представляетъ намъ волосъ, *спускающихся*, острымъ мыскомъ, надъ носомъ, какъ у нашихъ статуэтокъ. Типъ финикійскихъ фигуръ, какъ въ самой Финикіи, такъ и на Мало-азіятскихъ островахъ (Revue archeol., 1868, т. XVIII, стр. 124: *François Lenormant*, „Statuette de bronze du Musée Britannique"; *Adrien de Longpérier*, Musée Napoléon III, табл. XVII: „Sarcophages phéniciens"; *тамъ же*, табл. XLIX, рисунокъ № 7: маленькая вазочка съ острова Родоса, въ видѣ женской головы, въ финикійскомъ стилѣ; Revue archéol., 1869, т. XIX, табл. V—VI: статуэтки, найденныя на о. Кипрѣ; *Lajard*, „Recherches sur le culte de Vénus", табл. XXI: кипрскія статуэтки)—указываетъ намъ на факты того-же рода, т.-е. особенности во всѣхъ отношеніяхъ отъ того, что̀ мы видимъ на нашихъ статуэткахъ: собственно *семитическій* элементъ, какъ намъ кажется, отсутствуетъ здѣсь [1]).

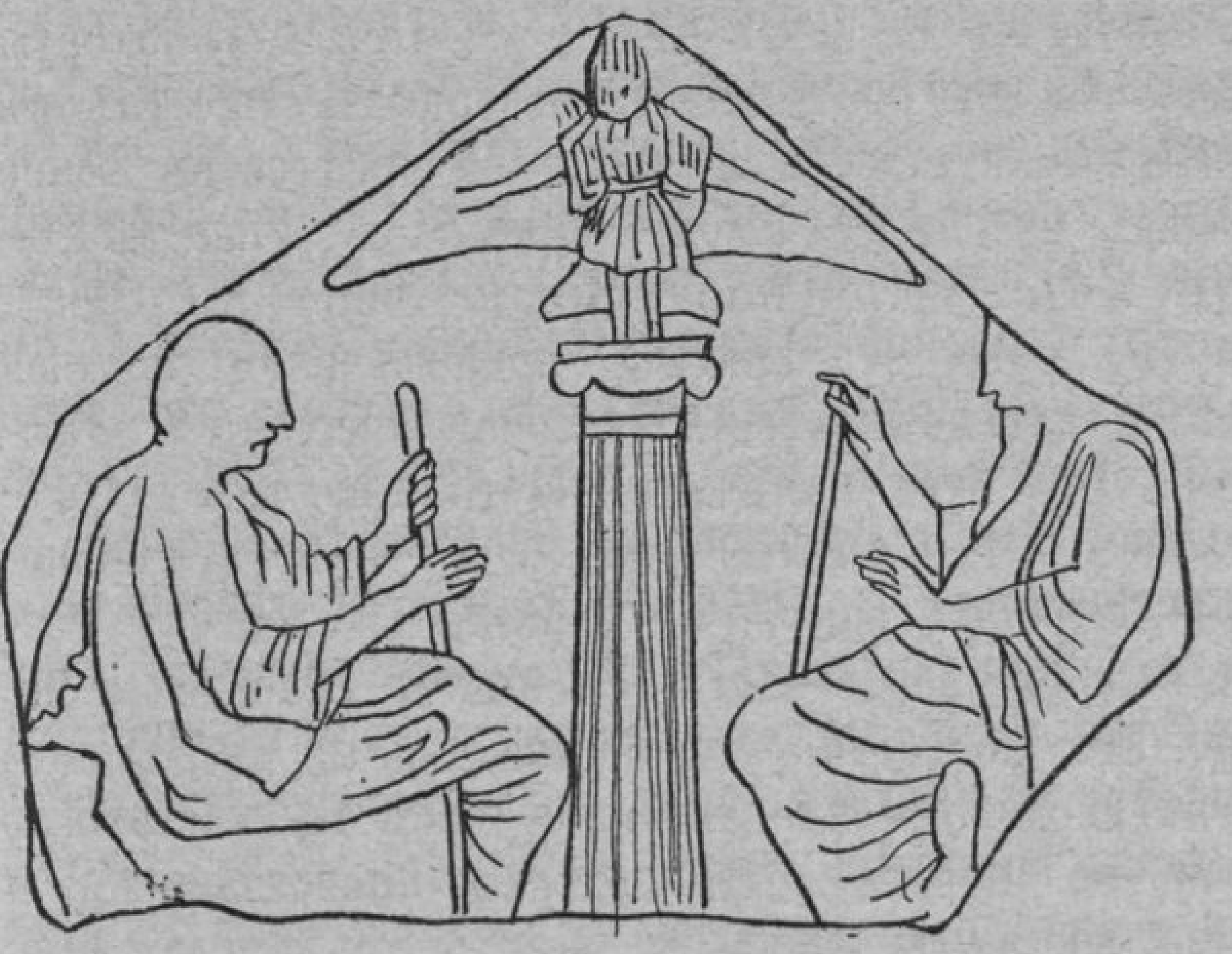
Кончивъ съ подробностями, взглянемъ теперь на наши статуэтки въ ихъ общности.

Мы имѣемъ здѣсь фигуры, до нѣкоторой степени принадлежащія къ одной категоріи съ *Михромъ* персеполисскихъ памятниковъ, а также съ божествомъ того-же рода, изображеннымъ на ниневійскихъ памятникахъ (Ассуръ?). Сходство состоитъ, въ настоящемъ случаѣ, въ томъ, что какъ тамъ, такъ и здѣсь, искусство имѣло въ виду представить поясную человѣческую фигуру съ крыльями и птичьимъ хвостомъ. Но, съ другой стороны, здѣсь существуетъ между тѣми и другими та разница, что, въ ассирійскихъ и персидскихъ изображеніяхъ, у божества руки совершенно отдѣлены отъ крыльевъ и дѣйствуютъ независимо отъ нихъ: такъ, наприм., въ иныхъ случаяхъ это божественное лицо держитъ въ рукѣ вѣнокъ, цвѣтокъ или лукъ; въ другихъ случаяхъ, оно пускаетъ изъ лука стрѣлу; въ третьемъ случаѣ, оно дѣлаетъ правою рукою религіозный жестъ, или благословляетъ (*Layard*, I, 13, 21, 25; *Flandin et Coste*, табл. 146—147, 155—156, 164, 166, 174—176, 178). Наши-же статуэтки представляютъ нѣчто совершенно другое: обѣ руки протянуты прямо надъ крыльями и какъ-бы составляютъ съ ними одно цѣлое. Эта, совершенно исключительная, особенность приводитъ намъ на память одинъ мало-азіятскій памятникъ, дающій въ настоящемъ случаѣ поводъ къ интереснымъ сближеніямъ. Мы говоримъ о ликійскомъ барельефѣ, опубликованномъ Эмилемъ Брауномъ въ его прекрасномъ маленькомъ трактатѣ подъ заглавіемъ: „Sepolcro di Xanthos" (Annali del Instituto di corresp. archeolo-

---

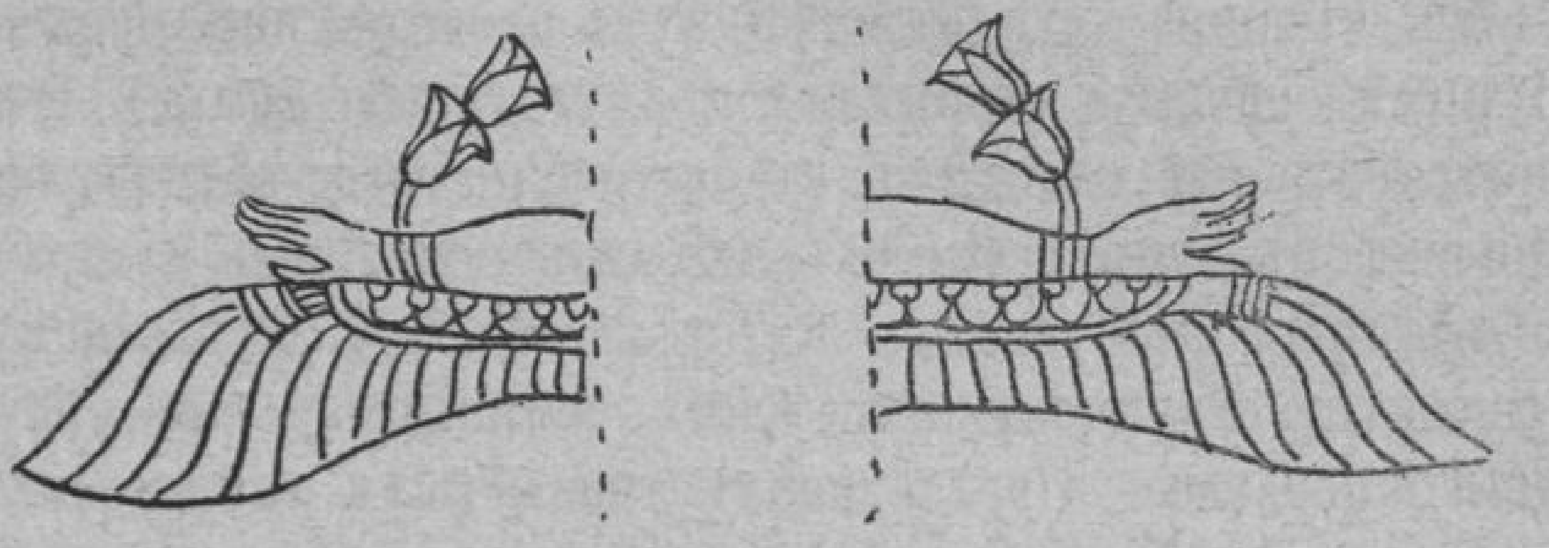
[1]) Единственный примѣръ прически волосъ *мыскомъ* внизъ, который намъ случалось встрѣтить впослѣдствіи, благодаря новымъ раскопкамъ и открытіямъ,—это на кипрской терракотовой вазѣ, принадлежащей Эженю Піó (*Perrot et Chipiez*, Histoire de l'art dans l'antiquité, Paris, т. III, табл. IV). Но форма глазъ у женской фигуры, тамъ изображенной, совершенно иная, чѣмъ у Ванскихъ статуэтокъ. *В. С.*

gica, 1844, стр. 150); мы даемъ здѣсь съ него копію.



На верху похороннаго памятника стоитъ фигура, на-половину женщина и на-половину птица: голова и тѣло, до пояса, принадлежатъ женщинѣ, а крылья, хвостъ и ноги—птичьи. Существа этого рода, достаточно извѣстныя, обыкновенно называются „Гарпіями" или „Сиренами", когда ихъ встрѣчаешь между созданіями греческаго искусства, и русскій археологъ Стефани далъ объ этомъ предметѣ монографію, очень полную, и, по всегдашнему, исчерпывающую весь матеріалъ (Отчетъ Императорской Археологической Коммиссіи за 1866 годъ, стр. 5—66). Но нигдѣ, въ собственно греческомъ искусствѣ, мы не находимъ этихъ существъ—съ руками, распростертыми по крыльямъ, а эта подробность настолько характерная, что она не можетъ не имѣть важнаго религіознаго значенія.

У насъ до сихъ поръ на-лицо такъ еще немного мало-азіятскихъ памятниковъ, что мы не имѣемъ возможности установить необходимыя сравненія между нашими статуэтками и ликійскимъ барельефомъ съ одной стороны, по части представленныхъ тутъ протянутыхъ рукъ, и съ другой стороны—съ подобными же памятниками древней Западной Азіи. Но очень любопытенъ тотъ фактъ, что это же самое изображеніе находится на египетскихъ памятникахъ и Древняго, и Новаго Царства. Гипсовый барельефъ XVIII-й династіи, открытый Лепсіусомъ, въ одной изъ ѳивскихъ гробницъ, и находящійся нынче въ Берлинскомъ музеѣ (*Lepsius*, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien, т. V, табл. I), представляетъ намъ, вверху барельефа, два большихъ крыла, идущихъ вправо и влѣво отъ центральной фигуры, конечно олицетворявшей, по всегдашнему египетскому обыкновенію, солнечный дискъ или хищную птицу (эта центральная фигура такъ попорчена временемъ, что нельзя разобрать ея очерковъ). Надъ каждымъ крыломъ простирается по человѣческой рукѣ, украшенной браслетомъ, совершенно такимъ, какъ у нашей большой статуэтки. Памятники Древняго Царства доказываютъ намъ, что это изображеніе было употребительно въ Египтѣ задолго до XVIII-й династіи. Такъ, наприм., одинъ барельефъ XII-й династіи, воспроизведенный у Лепсіуса (*Lepsius*, IV, табл. 136),



показываетъ съ полною очевидностью, что руки, простертыя поверхъ крыльевъ, бывали изображаемы уже и въ тотъ періодъ, и не могутъ считаться тутъ чѣмъ-то новымъ, а должны восходить до временъ, еще болѣе отдаленныхъ. Но, что особенно любопытно въ настоящемъ случаѣ, это—что мы встрѣчаемъ женскія фигуры, очевидно египетскія, съ руками, простертыми поверхъ крыльевъ, на памятникахъ Мало-азіятскихъ острововъ, этого очага финикійской культуры (*Adr. Longpérier*, Musée Napoléon III, табл. XLIX: „Vases de Rhodes", рисун. № 3). Это, повидимому, указываетъ на египетскія вліянія, переданныя въ Азію посредствомъ финикійцевъ.

Поэтому-то представляется вопросъ о томъ: какого происхожденія фигура солнечнаго диска, съ двумя крыльями по сторонамъ, столько распространенная въ египетскомъ искусствѣ, начиная съ древнѣйшихъ эпохъ, и идущая, черезъ всю цѣпь династій, до самыхъ послѣднихъ періодовъ римской имперіи?—египетскаго она происхожденія, или же азіятскаго, и тогда, не Азія ли передала ее царству фараоновъ, въ послѣднемъ случаѣ со многими другими религіозными и національными особенностями? Этотъ вопросъ, по нашему мнѣнію, не можетъ еще быть разрѣшенъ въ настоящее время, потому что ниневійскіе памятники (*Layard*, I, табл. 6, 39; II, 4) представляютъ намъ эту фигуру уже совершенно утвердившеюся и широко распространенною, и она такъ естественно можетъ происходить отъ верховнаго значенія, занимаемаго солнцемъ въ самыхъ первоначальныхъ религіозныхъ идеяхъ арійскихъ народовъ, что ей нѣтъ надобности опираться на египетскія традиціи и заимствованія. Однако-же невозможно не обратить вниманія на западно-азіятскіе памятники, гдѣ крылатый дискъ появляется на азіятской почвѣ, съ неоспоримыми слѣдами египетскаго вліянія. Мы возьмемъ для примѣра двѣ фигуры, изсѣченныя на потолкѣ одной изъ двухъ финикійскихъ часовень (*naos*), открытыхъ Ренаномъ близь Амрита, носящей названіе „Змѣиный водоемъ" (*Renan*, Mission de Phénicie. Paris, 1864, f°, табл. IX). Архитектура этихъ часовень (*naos*), и всего болѣе карнизы ихъ, составленные изъ ряда змѣевъ-уреевъ,—чисто египетскіе. На сводѣ были вы-

сѣчены двѣ огромныхъ пары крыльевъ: одна шла вправо и влѣво отъ солнечнаго диска, имѣвшаго внизу хвостъ хищной птицы; другая пара имѣла въ центрѣ своемъ изображеніе (теперь очень попорченное) туловища какой-то хищной птицы—по всей вѣроятности, это ястребъ, такъ часто изображаемый, вмѣсто солнечнаго диска, на египетскихъ памятникахъ (Ренанъ думаетъ, что тутъ представленъ орелъ). Кромѣ общаго характера архитектуры, вполнѣ египетской, мы находимъ въ подробностяхъ обоихъ барельефовъ, украшающихъ потолокъ часовень (*naos*), извѣстныя частности, которыя также, повидимому, свидѣтельствуютъ о египетскихъ вліяніяхъ,—это рисунокъ перьевъ. Перья всѣхъ крылатыхъ египетскихъ фигуръ, вообще, во всѣ періоды тамошняго искусства, начиная съ древнѣйшихъ эпохъ (XII династія: *Lepsius*, IV, табл. 123) и кончая памятниками римскаго періода временъ Адріана (*Lepsius*, IX, табл. 85, 86), представляютъ намъ ту характеристическую особенность, что гдѣ бы онѣ ни находились, на крыльяхъ или на хвостѣ крылатой фигуры, реальной или фантастической, эти перья всегда кончаются *остріемъ*, между тѣмъ какъ въ азіятскомъ искусствѣ, перья у крылатыхъ фигуръ всегда *круглыя* на концѣ, и эта особенность такъ постоянно и опредѣленно проводится въ обѣихъ противуположныхъ системахъ, что невозможно видѣть тутъ простую случайность. Въ нашемъ же финикійскомъ памятникѣ, форма перьевъ имѣетъ совершенно египетскій характеръ, т.-е. перья остроконечны, чего никогда нѣтъ на памятникахъ происхожденія собственно азіятскаго. Та же смѣсь египетскихъ и азіятскихъ формъ встрѣчается также на извѣстномъ пасаргадскомъ барельефѣ (*Flandin et Coste*, табл. 198): здѣсь костюмъ и техника—азіятскіе, предметъ же, возвышающійся на головѣ и состоящій изъ нагроможденныхъ вмѣстѣ роговъ и сосудовъ, а также четыре остроконечныхъ крыла—указываютъ на вліянія очевидно египетскія. Съ другой стороны, самое расположеніе крыльевъ финикійскаго памятника свидѣтельствуетъ о традиціяхъ азіятскихъ: тутъ крылья составлены уже не изъ двухъ или трехъ рядовъ перьевъ, по всегдашнему египетскому обычаю, а изъ четырехъ рядовъ, что̀, по персеполисскимъ, выше приведеннымъ подробностямъ, является несомнѣннымъ свидѣтельствомъ азіятскихъ вліяній. Такимъ образомъ, амритскій памятникъ, въ своей общности, можетъ считаться новымъ примѣромъ (вмѣстѣ со многими другими, изъ иныхъ областей искусства) одновременнаго присутствія, на почвѣ древней Азіи, формъ египетскихъ и азіятскихъ (см. Письмо виконта *Э. Ружѐ* къ Ренану о нѣкоторыхъ египетскихъ памятникахъ, найденныхъ въ Финикіи: Revue archéologique, 1863, т. VII, стр. 197—198).

Послѣ того, мы спрашиваемъ себя: откуда происходятъ тѣ фигуры, гдѣ поясная человѣческая форма соединяется съ формою птицы? Египетская она, или азіятская? Вотъ вопросъ, на который тоже нельзя еще отвѣчать нынче съ полною точностью. Берлинскій профессоръ Курціусъ обратилъ, правда, въ послѣднее время вниманіе (Archäol. Zeitung, 1869: „Zum Verständniss des sogenannten Harpyiendenkmals", и проч., стр. 12—13) на одну египетскую фигуру, полу-человѣка и полу-птицу, изображенную въ Карнакѣ (*Lepsius*, IX, 29), которую можно считать прототипомъ подобныхъ существъ въ древнемъ азіятскомъ искусствѣ; но профессоръ Конце замѣтилъ по этому поводу (тамъ же: „Zur Erklärung des Harpienmonuments von Xanthos", стр. 79), что эта фигура принадлежитъ поздней эпохѣ, и именно времени Птоломея Эвергета II. Профессоръ Курціусъ отвѣчалъ на это (тамъ же: „Goldplättchen aus Kamiros", стр. 111—112), что сомнительно, чтобы Египетъ, во времена Птоломеевъ, создавалъ новыя іератическія формы. И дѣйствительно, нельзя не допустить, что характерныя смѣшанныя фигуры, подобныя занимающимъ насъ въ настоящую минуту, не могутъ быть поздняго происхожденія, и должны восходить, какъ въ Египтѣ, такъ и въ Азіи, къ очень древнимъ эпохамъ; но такъ какъ въ Египтѣ не встрѣчается, въ первобытные періоды, памятниковъ съ человѣческими фигурами, имѣющими птичьи крылья и хвосты, то мы принуждены оставить, въ настоящую минуту, эту область въ сторонѣ.

Обращаясь, за тѣмъ, къ азіятскимъ фигурамъ съ распростертыми крыльями и птичьимъ хвостомъ, мы находимъ, что онѣ раздѣляются на три разныхъ категоріи. Первая та, гдѣ въ центрѣ находится солнечный дискъ, съ двумя крыльями но бокамъ и хвостомъ внизу: это та же самая форма, что̀ такъ распространена въ Египтѣ, и примѣры ея встрѣчаются въ разныя эпохи, какъ на островахъ и на восточномъ берегу Средиземнаго моря (*Adr. de Longpérier*, Musée Napoleon III, табл. XI: серебряная чаша, найденная въ Кипрѣ; *H. de Luynes*, Numismatique et inscriptions cypriotes, Paris, 1852, f°, табл. III, №№ 1, 3—14; *Renan*, Mission de Phénicie, табл. IX; *de Luynes*, Numismatique des satrapies et de la Phénicie, табл. I: монеты Тирибаза; *de Saulcy*, Voyage autour de la mer Morte, Paris, 1853, атласъ, табл. IV: похоронная колонна въ Бейрутѣ; Revue aechéologique, 1868, т. XVII: „Intailles à légendes sémitiques", par *M. de Vogüé*, табл. XIV, №№ 12, 20, и табл. XV, №№ 25, 26, 28), такъ и на памятникахъ Ассиріи, древней Персіи и вообще Передней Азіи (*Lajard*, Recherches sur le culte de Vénus etc. en Orient et en Occident, Paris, 1849, табл. I, 16; IV, 11; XXII, 6, 8; III, 9—11; III *a*, 11; *Layard*, I, табл. 6, 39; II, 4; *Flandin et Coste*, табл. 135, 146, 154, 155, 156 и друг.; *Perrot*, Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie etc., Paris, 1864, f°, табл. 47, 50, 51). Вторая категорія та, гдѣ солнечный дискъ замѣняется существомъ полу-человѣкомъ, полу-птицей, такъ что отъ первоначальной формы птицы ничего не осталось, кромѣ части нижняго круга, подъ видомъ сегмента кольца: наши Ванскія статуэтки представляютъ интересный примѣръ этой второй формы, родственной египетскому искусству (руки, простертыя надъ крыльями), но первоначально происшедшей, можетъ быть, изъ азіятскаго источника. Замѣтимъ, что мы не относимъ, въ на-

стоящую минуту, къ этой категоріи терракотовыя фигурки полу-женщинъ и полу-птицъ, найденныя въ большомъ количествѣ на островѣ Родосѣ, о которыхъ мы еще будемъ говорить ниже, потому что мы не знаемъ: были ли у нихъ простертыя надъ крыльями руки, чтò было бы, въ настоящемъ случаѣ, чрезвычайно важно. Наконецъ, третья категорія нашихъ изображеній та, гдѣ тотъ сегментъ кольца, про который мы только что говорили, замѣненъ полнымъ и замкнутымъ кольцомъ, наполненнымъ, по всей своей окружности, разными орнаментами: зигзагами, кругами, огненными языками—на ассирійскихъ памятникахъ, или цвѣточками—на древне-персидскихъ памятникахъ. При этомъ надо замѣтить, что ассирійская божественная личность (Ассуръ?) всегда помѣщается внутри кольца или круга, между тѣмъ какъ персидскій *Михръ* возвышается надъ этимъ кольцомъ и только туловищемъ входитъ внутрь его [1]). Но самая примѣчательная особенность персидскихъ барельефовъ та, что, въ большинствѣ случаевъ, подъ *Михромъ* помѣщаются, въ одинъ рядъ или въ два параллельныхъ ряда, изображеніе или изображенія крылатаго солнца (*Flandin et Coste*, табл. 146, 147, 155, 156, 164, 166, 174--176, 178), и это въ формѣ спеціально азіятской, т.-е. съ двумя крыльями, въ четыре ряда перьевъ каждое, и съ хвостомъ изъ трехъ рядовъ перьевъ, между тѣмъ, какъ на ассирійскихъ памятникахъ, человѣческая личность и крылатый дискъ никогда не бываютъ представлены вмѣстѣ на одномъ и томъ же памятникѣ, въ вертикальномъ направленіи, и представляютъ то же количество рядовъ, какъ и египетскіе крылатые диски, т.-е. три ряда перьевъ—на крыльяхъ и два—на птичьихъ хвостахъ.

Теперь, постараемся дать себѣ отчетъ въ значеніи нашихъ бронзовыхъ фигуръ. Должны ли мы считать, что это изображенія погребальныя? Ихъ сродство съ крылатыми женщинами „Памятника Гарпій“ въ Ксаноѣ и съ другимъ ликійскимъ памятникомъ, представленнымъ у насъ выше, могло бы склонить насъ къ этой мысли, такъ какъ въ обоихъ этихъ мало-азіятскихъ памятникахъ мы видимъ такія женскія фигуры, съ крыльями и хвостами, которыхъ погребальный характеръ несомнѣненъ. На первомъ, эти миѳологическія существа уносятъ на рукахъ своихъ души усопшихъ, подъ видомъ маленькихъ дѣтей; на другомъ, миѳологическое существо стоитъ поверхъ капители погребальнаго памятника (stele), точь въ точь такъ, кàкъ мы это находимъ на безчисленныхъ греческихъ памятникахъ (см. вышеупомянутую монографію г. Стефани). Такимъ образомъ, если мы признаемъ, на этихъ двухъ ликійскихъ памятникахъ, присутствіе гарпій или сиренъ (трудно различать эти два существа, см. *Стефани*, Отчетъ за 1866 годъ, стр. 33), то мы должны, по аналогіи, назвать гарпіями или сиренами—также и личности, изображаемыя нашими статуэтками, тѣмъ болѣе, что погребальное значеніе сиренъ—происхожденія восточнаго (*Preller*, Griechische Mythologie, Leipzig, 1854, I, 346).

Однако-же, это не представляется намъ возможнымъ, въ настоящемъ случаѣ. Мы не отрицаемъ того, что существа, подобныя изучаемымъ нами, могли имѣть значеніе похоронное, но мы не думаемъ, чтобъ это значеніе было единственное, и чтобъ оно ограничивалось однимъ единственнымъ кругомъ идей. Мы замѣтимъ, раньше всего, что наши фигурки существенно разнятся отъ изображеній гарпій и сиренъ тѣмъ, что у этихъ послѣднихъ всегда есть ноги, между тѣмъ какъ разсматриваемыя нами лишены ногъ. Но даже въ томъ случаѣ, еслибы мы принуждены были допустить, что обѣ разновидности фигуръ принадлежатъ къ одной и той же категоріи, мы все-таки должны были-бы утверждать, что, въ своихъ смѣшанныхъ изображеніяхъ людей - птицъ, древняя Азія никоимъ образомъ не имѣла въ виду представлять только существа съ погребальнымъ значеніемъ. Такъ, наприм., въ развалинахъ Птеріума (въ Каппадокіи), существующіе и до сихъ поръ столбы, служившіе входными вратами въ какой-то давно разрушенный храмъ или колоссальное зданіе, носятъ на себѣ изображенія двухъ фантастическихъ существъ—полу-женщинъ, полу-птицъ, которыя, по свидѣтельству Гамильтона и Тексье́, имѣютъ совершенно египетскій образъ (*Hamilton*, Researches in Asia Minor etc., London, 1842, I, 382; *Texier*, Asie Mineure, I, 224; *Perrot*, Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, табл. 65 и 67, [1]). Но рѣшительно невозможно видѣть, въ этихъ барельефахъ, фигуры погребальныя: онѣ имѣютъ здѣсь, безъ сомнѣнія, такое же значеніе покровительства или освященія, какое, на ассирійскихъ и древне-персидскихъ входныхъ столбахъ, имѣютъ колоссальныя четвероногія, у которыхъ человѣческая форма смѣшана съ формами крылатыхъ воловъ или львовъ. Вся разница состоитъ только въ различіи тѣхъ боговъ, которыхъ эти фантастическія существа являлись символами или знаками. Это покровительственное значеніе смѣшанныхъ фигуръ, полу-женщинъ и полу-птицъ, сохранилось на Востокѣ, какъ это легко можно доказать, даже до сихъ поръ, и множество памятниковъ позднѣйшаго времени носятъ слѣды того же самаго. Мы ограничимся всего однимъ примѣромъ, такъ сказать, почти нынѣшняго времени: это мавзолей султанши Фатмэ-Хадунъ, въ Нигдэ (въ Малой Азіи), воздвигнутый въ XVII вѣкѣ. Мы видимъ здѣсь, надъ входными дверями, направо и налѣво по фигурѣ съ женскою головою въ царскомъ вѣнцѣ и съ тѣломъ птицы (*Texier*, Asie-Mineure, II, табл. 95). Въ рисун-

---

[1]) Именно по этой причинѣ мы и считаемъ возможнымъ отнести къ персеполисской эпохѣ и вліянію еврейскіе рѣзные камни—intailles (Revue archéol., 1868, т. XVII, табл. XVI, №№ 40 и 42), представляющіе изображенія крылатаго божества поверхъ диска.

[1]) Г. Бартъ утверждалъ, правда (Archäolog. Zeitung, 1859, № 126: „Ueber die Ruinen bei Uejük im alten Kappadokien“, стр. 54), что эти фигуры изображали не женщинъ-птицъ, а сфинксовъ, но мы не можемъ основываться на этомъ утвержденіи, потому что рисунки г. Барта совершенно неточны, особенно, когда мы сравнимъ ихъ съ фотолитографіями великолѣпнаго изданія г. Перро.

кахъ индѣйскихъ рукописей мы часто встрѣчаемъ, между фантастическими существами, окружающими Соломоновъ тронъ, тѣ же самыя фигуры съ женскою головою въ вѣнцѣ, и съ птичьимъ тѣломъ. Въ числѣ довольно многочисленныхъ рукописей, гдѣ мы могли въ этомъ убѣдиться, мы укажемъ на одну изъ самыхъ изящныхъ: это рукопись Британскаго музея № 15,526, f⁰ [1]). Эта же фигура встрѣчается также и въ орнаментаціи древнихъ русскихъ рукописей. Заглавныя буквы этихъ рукописей были, къ сожалѣнію, слишкомъ мало изучены до сихъ поръ, но нельзя сомнѣваться въ томъ, что онѣ впослѣдствіи дадутъ новые матеріалы для исторіи древнѣйшаго азіятскаго искусства [2]). Эти заглавныя буквы наполнены безчисленными фигурами, подобными тѣмъ, о которыхъ у насъ идетъ рѣчь; онѣ бываютъ изображены то въ одиночку, то парами. Среди всего ихъ окружающаго, и въ особенности среди символической орнаментаціи, составленной изъ узловъ и разнообразныхъ сплетеній, имѣющихъ чародѣйственное значеніе, мудрено было-бы приписать фигурамъ этихъ заглавныхъ буквъ какое-бы то ни было погребальное значеніе. Всѣ эти примѣры служатъ, по нашему мнѣнію, съ одной стороны, — доказательствомъ очень распространеннаго, въ азіятскомъ искусствѣ, употребленія фигуръ полуженщинъ, полу-птицъ, а съ другой стороны доказательствомъ того, что значеніе этихъ существъ не только не было погребальное, но вообще и не враждебное. По всей вѣроятности, это были знаки или символы извѣстныхъ женскихъ божествъ, какія азіятское искусство любило помѣщать на всѣхъ предметахъ религіознаго или домашняго употребленія, какъ эмблему покровительства.

Къ какому божеству должны были относиться наши двѣ фигурки? Мы думаемъ, что всего скорѣе къ тому, которое соотвѣтствовало греческой Венерѣ, ассирійской Мелиттѣ или Бельтидѣ, вавилонской Бельтидѣ, финикійской Астартѣ. Лажаръ высказалъ однажды мнѣніе, что всѣ вообще изображенія крылатаго диска, съ его производными (въ томъ числѣ Ассуръ и Ваалъ-Белъ) имѣли первоначальною основою изображеніе голубя (*Lajard*, Recherches sur le culte de Vénus, стр. 156—157). Быть можетъ, трудно примкнуть къ этому мнѣнію во всемъ его объемѣ; однако-же, въ настоящемъ случаѣ, нельзя сомнѣваться въ томъ, что птичьи формы всего вѣроятнѣе взяты съ голубя. Невозможно и думать здѣсь объ орлиныхъ крыльяхъ и хвостахъ, которые несомнѣнны на ассирійскихъ и древне-персидскихъ крылатыхъ изображеніяхъ: между ними и тѣмъ, что у насъ передъ глазами, слишкомъ много разницы. Въ нашихъ фигуркахъ, крылья, умѣренной величины и однако-же широкія, а еще болѣе хвостъ, недлинный и распущенный опахаломъ, съ вогнутыми съ обѣихъ сторонъ очертаніями, всего скорѣе воспроизводятъ летательный снарядъ голубя. А если бы это было доказано, передъ нашими глазами были-бы фигуры, олицетворяющія ничто иное, какъ азіятскую Венеру. Четвероногія крылатые колоссы Ассиріи являются символомъ *Нина* или *Бара* (ассирійскаго Геркулеса), въ тѣхъ случаяхъ, когда они представляютъ соединеніе формъ человѣческихъ съ воловьими (*G. Rawlinson*, The five great monarchies, I, 168); они являются символомъ *Нергала* (ассирійскаго Марса), когда представляютъ соединеніе формъ человѣческихъ и львиныхъ (*тамъ-же*, 172); другія фигуры, равномѣрно колоссальныя, суть символъ Нина, когда онѣ соединяютъ въ себѣ формы человѣка и рыбы (*тамъ-же*, 167). Точно такимъ же образомъ, наши статуэтки, стоящія парами, какъ вышеуказанные колоссы, легко могли-бы быть символами азіятской Венеры, такъ какъ нижняя ихъ часть создана по той-же самой системѣ, по какой и тѣ колоссы: она состоитъ изъ атрибута или знака извѣстнаго божества, а въ настоящемъ случаѣ это божество можетъ только быть древнею Венерою, къ культу которой принадлежалъ голубь, во всѣхъ религіяхъ Западной Азіи. Подтвержденіемъ нашей мысли служатъ голубиные крылья и хвосты, украшающіе терракотовыя фигурки, найденныя въ огромномъ количествѣ въ Камиросѣ, на островѣ Родосѣ (Archäolog. Zeitung, 1865, Anzeiger 9*, 1870, стр. 10: большая ихъ часть украшаетъ нынче музеи Парижскій, Лондонскій и Базельскій). Профессоръ Курціусъ очень основательно объясняетъ ихъ какъ изображенія азіятской Венеры (Archäolog. Zeitung, 1870: „*Terracotten aus Kamiros*“, стр. 11).

Что касается выше-высказаннаго предположенія, что наши фигурки стояли первоначально на краю сосудовъ, парами, лицомъ одна къ другой, то мы находимъ подтвержденіе этому въ нѣкоторыхъ ассирійскихъ сосудахъ, гдѣ именно этимъ способомъ поставлены птицы (по всей вѣроятности, голуби) на краяхъ нѣкоторыхъ священныхъ сосудовъ (*Layard*, I, табл. 5; *Botta et Flandin*, табл. 28): голуби простираютъ по направленію одинъ къ другому свои распущенныя крылья и, такъ сказать, охраняютъ или осѣняютъ покровительствомъ своимъ эти сосуды; а вмѣстѣ съ тѣмъ, на спинѣ у нихъ прикрѣплено (какъ и у нашихъ статуэтокъ) кольцо, куда входитъ конецъ ручки сосуда. Во всѣхъ этихъ примѣрахъ, голубиныя головы не обращены одна къ другой, и глядятъ врозь, между тѣмъ какъ наши смотрятъ одна на другую. Но нѣтъ общаго правила ни для того, ни для другаго случая, и въ доказательство мы приведемъ два

---

[1]) Прибавимъ, что и въ рукописяхъ армянскихъ и грузинскихъ мы находимъ изображенія точно такихъ-же фигуръ—полу-женщинъ, полу-птицъ, съ царскими вѣнцами на головѣ. *В. С.*

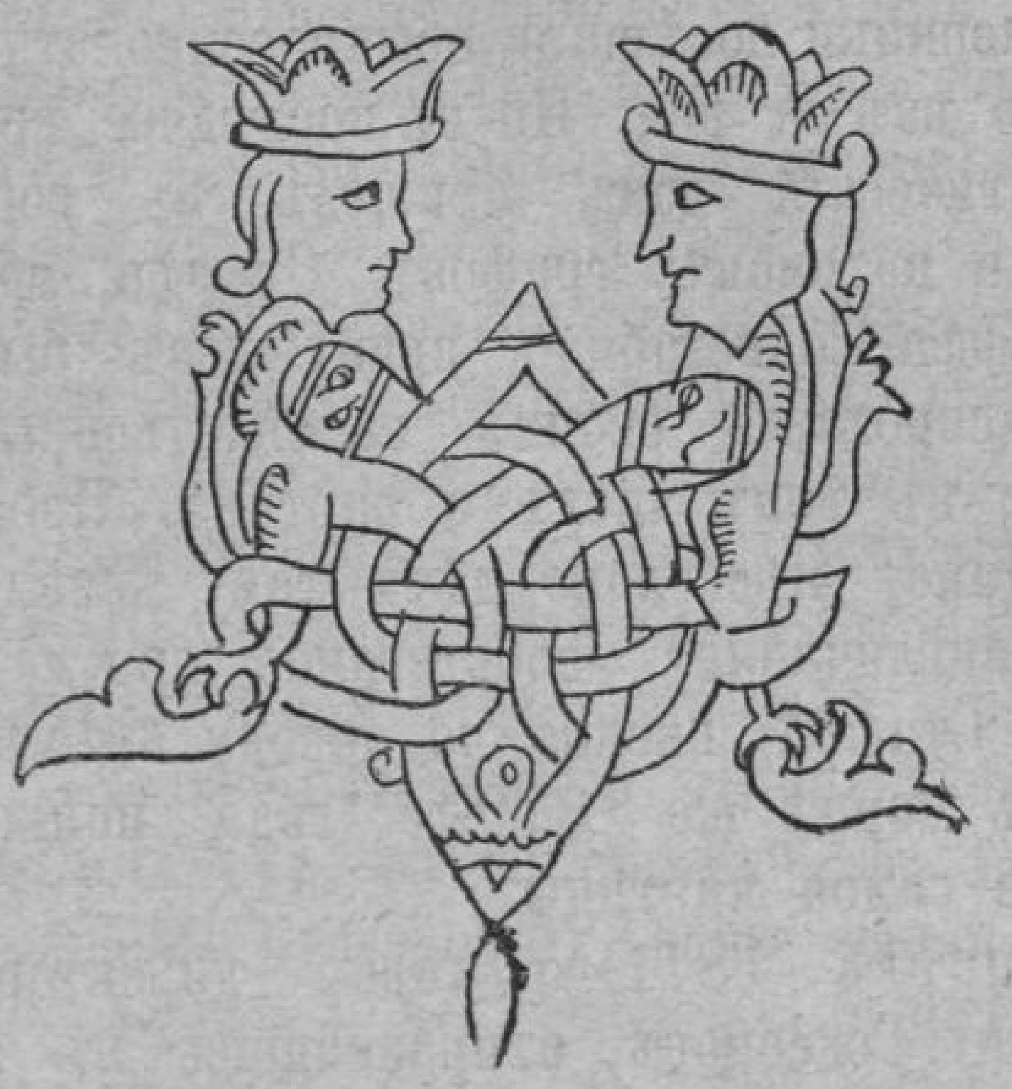
[2]) Намъ невозможно входить здѣсь въ разсмотрѣніе связи русскихъ заглавныхъ буквъ съ древними художественными памятниками Азіи—мы назначаемъ для такого изслѣдованія особый, на то посвященный трудъ. Здѣсь-же мы ограничимся заявленіемъ, на основаніи нашихъ этюдовъ, что между этими заглавными буквами мы считаемъ самыми важными, въ настоящемъ вопросѣ, заглавныя буквы XIII и XIV вѣка: не взирая на свое позднее время, онѣ обнаруживаютъ происхожденіе прямо азіятское, между тѣмъ какъ столѣтія XI—XII, XV—XVI являются только болѣе или менѣе измѣненнымъ эхомъ византійскаго искусства.

примѣра, въ величину оригиналовъ, представляющіе существа, полу-женщину и полу-птицу, и взятые изъ русскихъ рукописей XIV вѣка. Они выбраны изъ числа очень многихъ другихъ подобнаго-же рода, и доказываютъ, что оба способа представленія употреблялись безразлично (А—изъ Евангелія библіотеки С.-Петербургской Императорской Академіи Наукъ; Б—изъ Псалтыря Императорскаго Московскаго Публичнаго и Румянцовскаго музея). Въ первомъ случаѣ, оба азіятскія божества обращены другъ къ другу спинами, во второмъ—они обращены другъ къ другу лицомъ. Ассирійскіе памятники, приведенные выше, выполнены по первому способу; мало-азіятскіе сосуды, къ числу которыхъ должны были принадлежать наши сосуды, могли быть выполнены по второму.

Въ заключеніе, напомнимъ нашимъ читателямъ, что употребленіе въ Азіи женскихъ крылатыхъ фигуръ для ручекъ бронзовыхъ сосудовъ засвидѣтельствовано намъ этрусскими памятниками, которые сохранили такъ много азіятскихъ обычаевъ и формъ. Достаточно будетъ назвать, между прочими, превосходный сосудъ, воспроизведенный у графа Кэлюсъ въ его: „Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines“, т. V, табл. 47, 5, и въ „Monumenti del Instituto di corresp. archeologica“, VI, табл. 64.

А.

Б.



Изъ всего, изложеннаго въ настоящей статьѣ, мы имѣемъ, какъ намъ кажется, право вывести слѣдующее заключеніе. Ванскія статуэтки не принадлежатъ ни *семитическому*, ни *арійскому* искусству, потому-что онѣ соединяютъ разныя особенности, относящіяся то къ тому, то къ другому изъ этихъ двухъ искусствъ. Но въ тоже время мы замѣчаемъ здѣсь третій элементъ, повидимому, чуждый и семитическому, и арійскому искусству: это тотъ элементъ, который чувствуется въ особенномъ типѣ лица и прически. Однако, въ виду несовершеннаго состоянія нашихъ познаній по части древнихъ памятниковъ Передней Азіи, мы не можемъ опредѣлить теперь, какой національности принадлежитъ этотъ элементъ, дѣлающій Ванскія статуэтки въ высшей степени замѣчательными [1]).

Новая картина Рафаэля въ Петербургѣ.

Одинъ изъ лучшихъ современныхъ знатоковъ живописи, бывшій директоръ живописнаго отдѣла Берлинскаго музея, Вагенъ, говоритъ въ своемъ описаніи нашего Эрмитажа, что наша галлерея содержитъ, но всѣмъ школамъ живописи, столько богатствъ, что уступаетъ, по количеству картинъ, только самымъ первымъ европейскимъ галлереямъ, т. е. Луврской, Дрезденской, Флорентинской и Мадридской, и стоитъ на одной степени съ галлереями: Мюнхенской, Вѣнской и Берлинской. Главная наша сила—это картины нидерландской и нѣмецкой школы XVII-го и XVIII-го вѣка (872 картины); потомъ хороша также французская школа (171 картинъ); наконецъ, испанская коллекція (115 картина) можетъ считаться первою въ Европѣ, послѣ мадридской. Что же касается до итальянской школы, то она, конечно, очень многочисленна (327 картинъ), но тутъ главная масса состоитъ изъ произведеній временъ упадка искусства, и лишь очень немногія картины принадлежатъ лучшей порѣ итальянской живописи и кисти великихъ мастеровъ.

Случаи пріобрѣтать замѣчательныя произведенія стараго искусства становятся теперь все рѣже и рѣже. Лучшія картины всѣ на перечетъ, и если хоть гдѣ-нибудь представляется малѣйшая вѣроятность купить, для одного изъ большихъ публичныхъ музеевъ, хотя бы самыхъ маленькихъ размѣровъ картину Леонардо Винчи, Рафаэля, тотчасъ же со всѣхъ сторонъ налетаютъ покупатели съ предложеніемъ громадныхъ суммъ.

Поэтому можно считать особенно счастливою случайностью покупку для Россіи, въ недавнее время, небольшой картины Рафаэля, несомнѣнно принадлежащей его кисти. Картина эта, извѣстная подъ названіемъ „Madonna del libro“ (такъ названная по книгѣ, которую Богоматерь держитъ въ рукѣ),

---

[1]) Настоящая статья была написана по просьбѣ академи а Броссе и, вмѣстѣ со статьею французскаго ученаго Адріена Лонперье, напечатана на французскомъ языкѣ, какъ приложеніе къ статьѣ Броссе: „Etudes sur les monuments géorgiens photographiés par M. Iermakof, et sur leurs inscriptions, par M. Brosset“, въ „*Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de S. Pétersburg*“, за 1871 г., т. XVI, стр. 528—548., и въ „*Melanges asiatiques*“, т. VI, стр. 493—523.

болѣе 350 лѣтъ не выходила изъ владѣнія одной аристократической фамиліи въ Перуджіи. Она была написана Рафаэлемъ около 1504 г. для графа Стаффа и съ тѣхъ поръ постоянно оставалась въ Перуджіи, въ небольшой картинной галлереѣ этой фамиліи. Всѣ путешественники посѣщали обыкновенно эту галлерею собственно изъ-за нея. Но въ послѣднее время этотъ аристократическій домъ пришелъ въ совершенный упадокъ, и потомокъ графовъ Стаффа, графъ Сципіонъ Стаффа-Конестабиле, принужденъ былъ подумать о распродажѣ своихъ наслѣдственныхъ драгоцѣнностей, въ томъ числѣ и картинъ. Прежде всего было продано, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, одному богатому англичанину, собственное письмо Рафаэля къ графу Стаффа, именно по поводу «Madonna del libro», въ концѣ же 1870-го года пошла рѣчь и о продажѣ самой картины.

Въ апрѣлѣ 1871-го года, директоръ Эрмитажа, С. А. Гедеоновъ, отправившись въ заграничный отпускъ, пріѣхалъ тотчасъ же въ Перуджію и сдѣлалъ такія выгодныя предложенія графу Стаффа, что торгъ тотчасъ же состоялся. Но тутъ началось сопротивленіе со стороны Италіи, нежелавшей утратить одну изъ своихъ художественныхъ знаменитостей. Принявъ во вниманіе старинный законъ, еще временъ папскаго правительства, на основаніи котораго воспрещался вывозъ изъ Италіи, безъ особаго дозволенія, художественныхъ предметовъ, нынѣшнее итальянское правительство наложило секвестръ на Мадонну Стаффа-Конестабиле; это имѣло тотчасъ же своимъ послѣдствіемъ судебный процессъ, но правительство два раза проиграло его въ судахъ первой и второй инстанціи, и тогда секвестръ съ картины былъ снятъ. Послѣ того, въ засѣданіи итальянской Палаты Депутатовъ, во Флоренціи, 26-го апрѣля, депутатъ Массари сдѣлалъ запросъ объ этой продажѣ, составлявшей въ то время предметъ общихъ разговоровъ. Но министръ народнаго просвѣщенія, Корренти, отвѣчалъ (какъ мы узнаемъ изъ подробныхъ отчетовъ „National-Zeitung" и „Augsburger Allgem. Zeitung"), что, послѣ проигранныхъ правительствомъ процессовъ, ему, министру, ничего болѣе не оставалось, какъ войти въ частное соглашеніе съ собственникомъ картины. Тогда ему было сообщено, что Мадонна Рафаэля назначается Императоромъ Александромъ II для подарка Государынѣ Императрицѣ, предложено за нее 320,000 франковъ (330,000 лиръ) и времени на рѣшеніе дано графу Конестабиле со стороны г. Гедеонова всего только 24 часа, для того, чтобъ картина могла поспѣть въ Петербургъ къ назначенному сроку. Онъ, министръ, сообразившись со средствами своего министерства, убѣдился, что не имѣетъ возможности заплатить сумму, равную предложенной со стороны Россіи; потомъ онъ совѣщался съ прочими министрами, своими товарищами, но и та сумма, которую они всѣ сообща могли составить, далеко не доходила до русской цифры; что же касается парламента, то онъ, конечно не разрѣшитъ такого значительнаго расхода. Впрочемъ, министръ прибавилъ, какъ бы для успокоенія или утѣшенія общественнаго мнѣнія, что продажная сумма можетъ быть признана рѣшительно непомѣрною, а между тѣмъ «Madonna del libro» вовсе не принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ Рафаэля, и написана имъ во время молодости. Если принимать въ разсчетъ размѣры картинъ, сказалъ въ заключеніе министръ народнаго просвѣщенія, то, когда за эту картину даютъ 320,000 франковъ, Сикстинскую Мадонну (въ Дрезденѣ), купленную всего только за 50,000, слѣдовало бы цѣнить теперь въ 50 милліоновъ франковъ. Послѣ того, нѣкоторые изъ депутатовъ стали спрашивать, нельзя-ли законодательнымъ путемъ воспрепятствовать на будущее время подобнымъ же утратамъ для Италіи; министръ отвѣчалъ, что онъ займется этимъ вопросомъ.

Такимъ образомъ, картина Рафаэля осталась за Россіей; но такъ какъ слишкомъ многіе въ Италіи были въ сильномъ негодованіи, и общественное мнѣніе было сильно возбуждено, то графъ Джанкарло Стаффа-Конестабиле (братъ графа Сципіона), которому поручено было веденіе всего дѣла напечаталъ въ Перуджіи небольшую брошюру: „Sulla vendita della Madonna del libro di Raffaello" (О продажѣ Мадонны съ книгой, Рафаэля), въ видѣ письма къ директору флорентинскихъ галлерей, и тутъ разсказываетъ про стѣсненныя денежныя обстоятельства какъ своего семейства, такъ и итальянскаго правительства, сдѣлавшія неизбѣжною продажу этой картины въ постороннія, иностранныя руки.

Всѣ европейскія газеты напечатали обстоятельства этого любопытнаго дѣла; нѣкоторыя изъ нихъ присоединили къ своему разсказу не менѣе любопытныя свои соображенія. Такъ, напримѣръ, „Augsburger Allgem. Zeitung", мало расположенная къ нынѣшнему итальянскому правительству и нынѣшнимъ итальянскимъ дѣламъ, помѣстила по этому поводу корреспонденцію изъ Перуджіи, гдѣ говорится: «У Перуджіи отнято теперь прелестнѣйшее ея художественное произведеніе, изъ-за одного котораго сотни людей поднимались на ея холмъ и которое сдѣлало имя Конестабиле извѣстнымъ всему свѣту. Остальная галлерея и прекрасные рисунки скоро послѣдуютъ за картиной. Еще до того-ли доживетъ Римъ, когда тамъ пуститъ корни „новый" порядокъ вещей. Если начнется дробленіе имѣній, тогда конецъ всѣмъ галлереямъ. Одни только законы о маіоратахъ способны были спасти ихъ. Во французскія времена довольно было примѣровъ съ галлереями: Боргезскою, Барберинiевскою, Джустиніановскою и т. д. коллекціями картинъ и мраморовъ. Вопреки старымъ законамъ, Римъ все болѣе и болѣе бѣднѣлъ въ послѣднія десятилѣтія, а при новомъ законодательствѣ ему поздоровится конечно не лучше Флоренціи, откуда улетѣли почти всѣ примѣчательнѣйшія частныя коллекціи. Уже и теперь такіе владѣльцы, какъ Шарра-Колонна, обнаруживаютъ рѣшительнѣйшую наклонность обратить въ денежки все, что только свободно, и, говорятъ, можно хоть сейчасъ купить Рафаэлева «Скрипача»: стоитъ только дать порядочную сумму. Все это мало утѣшительно».

Какія странныя разсужденія, какой удивительный образъ мыслей! Надобно вовсе не знать исторію для

того, чтобъ воображать, что художественныя произведенія могутъ быть на-вѣки прикрѣплены къ одному и тому же мѣсту. Когда же это бывало, у кого, гдѣ? Созданія древняго Востока и Египта переѣзжали въ Грецію, греческія—въ Римъ, римскія и итальянскія—во всю Европу, и это круговращательное движеніе, нигдѣ неостанавливавшееся, наврядъ-ли когда остановится. Особливо это касается частныхъ собраній. Ихъ всегдашняя судьба есть, была и будетъ— рано или поздно войти въ составъ великихъ, общественныхъ, національныхъ собраній, и тутъ уже, если не навсегда, то на много столѣтій принадлежать извѣстному народу. И отчего это слѣдуетъ такъ много печалиться объ участи и переѣздѣ *одной* картины Рафаэля изъ Италіи въ другую страну Европы, когда не только отжившія какія-нибудь галлереи Конестабилей, но такія огромныя и великолѣпныя коллекція, какъ Орлеанская прошлаго столѣтія, Королевско-гагская, Сультовская, Салтыковская, Демидовская и т. д., раздроблялись и продавались въ разныя руки, въ разныя государства? Что за привилегія для одной Италіи? Неужели можетъ и долженъ возобновиться старый, нелѣпый законъ папскихъ временъ о невыпускѣ, безъ разрѣшенія, художественныхъ произведеній изъ страны, или совершенно немыслимый въ наше время законъ о маіоратахъ, неприличный остатокъ средневѣковаго насилія и отсутствующей логики? Къ чему и тотъ, и другой законъ, когда они никогда ничего не охранили, не задержали никакого паденія, не предотвратили никакого внутренняго разложенія? Подгнившее поколѣніе умретъ непремѣнно, и всѣ его сокровища, какъ ихъ ни останавливай, непремѣнно перейдутъ туда, гдѣ жизнь, гдѣ сила, гдѣ умножающіяся средства, гдѣ растущія богатства. Прежніе должны передавать наслѣдство новымъ.

Теперь остается сказать нѣсколько словъ о содержаніи новой картины Рафаэля. Она написана на деревянной доскѣ, и собственно живопись занимаетъ средній кружокъ, величиною $4^1/_{10}$ вершка. Кругъ этотъ окаймленъ четырехъ-угольною рамкой, въ углахъ которой, вокругъ центральнаго круга, написаны очень тонко и деликатно красноватыя арабески по черному фону. Богоматерь, изображенная въ полъ-роста, идетъ влѣво. У ней на лѣвой рукѣ сидитъ Младенецъ Іисусъ, тянущійся правою ручкой къ книгѣ, находящейся въ рукѣ у Богоматери, а лѣвую Онъ положилъ себѣ на грудь. Фонъ изображаетъ итальянскій зимній ландшафтъ, гдѣ, поперекъ зеленаго лужка, извивается рѣчка. По сторонамъ—деревца безъ листьевъ, вдали—снѣговыя горы. Примѣчательно, что, судя по рисунку перомъ этой самой композиціи, принадлежавшему (еще въ концѣ 1850-хъ годовъ) директору Мадридскаго музея, дону-Хозе де-Мадрацо, Рафаэль сначала хотѣлъ дать въ руку Богоматери не книгу, а шаръ (быть можетъ, аллегорія земнаго шара), и къ этому-то шару Младенецъ Іисусъ протягивалъ свою ручку.

Одинъ изъ извѣстнѣйшихъ знатоковъ итальянскаго искусства, Пассаванъ, написавшій лучшее до сихъ поръ сочиненіе о Рафаэлѣ, говоритъ про эту картину: «Нельзя себѣ представить что-нибудь прелестнѣе и болѣе нѣжно исполненное, чѣмъ эта маленькая картина; Рафаэль навѣрное писалъ ее съ особенною любовью. Множество встрѣчаемыхъ повсюду старыхъ и новыхъ копій съ этой Мадонны доказываетъ, какое обаятельное дѣйствіе она производила во всѣ времена».

Выше мы уже упомянули, что, по всей вѣроятности наша картина написана, около 1504 года; это значитъ, что она принадлежитъ первой манерѣ Рафаэля, и тому времени, когда онъ находился еще подъ вліяніемъ своего учителя, граціознаго и полнаго чувства Перуджино. Картина сохранилась очень хорошо, за исключеніемъ небольшой трещины, идущей посрединѣ доски, сверху внизъ, и простирающейся до пояса Богоматери. Какъ мы слышали, картина эта должна быть переложена на холстъ (что давно уже сдѣлано съ прочими ранними картинами Рафаэля на деревѣ, разсѣянными по разнымъ музеямъ), и надо надѣяться, что, вслѣдствіе этой спасительной операціи, трещина съузится, или же и вовсе исчезнетъ. Трудную и деликатную эту операцію произведетъ состоящій при Эрмитажѣ извѣстный реставраторъ, г. Сидоровъ, который счастливо переложилъ, съ дерева на холстъ, болѣе 60 эрмитажныхъ картинъ.

Такимъ образомъ, наше отечество можетъ гордиться, въ настоящее время, обладаніемъ новаго chef d'oeuvre'а Рафаэля, а директоръ Эрмитажа— тѣмъ, что ему удалось, въ нынѣшнее, столь трудное для пріобрѣтенія старыхъ картинъ, время, добыть, послѣ купленной имъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ, для Эрмитажа, Мадонны Леонардо Винчи, — добыть еще новую и примѣчательнѣйшую драгоцѣнность.

(Спб. Вѣд., 1871 г., № 149).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХИРУРГІЯ.

Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, мы разсказывали читателямъ „Спб. Вѣдомостей“ о покупкѣ для Россіи одной очень знаменитой картины Рафаэля, и приэтомъ изложили, какъ эту картину не хотѣли-было выпускать изъ Италіи, какъ о ней происходили очень оживленныя пренія въ итальянскомъ парламентѣ, какъ изъ-за нея начатъ былъ даже процессъ (впрочемъ, проигранный итальянскимъ министерствомъ), какъ эту картину, наконецъ, можно сказать, силой вырвали у расходившихся итальянскихъ церберовъ, вступившихся за художественную честь и права своего отечества, и какъ, наконецъ, ее привезли сюда,

въ Петербургъ. Вдобавокъ ко всему этому, хорошо будетъ, по нашему мнѣнію, разсказать теперь, что съ тѣхъ-поръ происходило съ этой картиной: это въ самомъ дѣлѣ необыкновенно и въ высшей степени интересно.

Уже въ прошлый разъ мы вычисляли, какая старушка наша картина: ей теперь 366 лѣтъ. Рафаэль написалъ ее въ своей юности, въ 1505 году. Но, несмотря на такой почтенный возрастъ, ей пришлось теперь не только покинуть дорогую, привычную компанію старинныхъ знакомцевъ и товарищей, не только переселиться изъ теплыхъ южныхъ краевъ на сѣверъ, въ страну густыхъ шубъ и мѣховыхъ шапокъ (какому итальянцу не кажется убійственнымъ подобное переселеніе?), но еще вынести тяжелую, мучительную операцію. На далекомъ снѣжномъ сѣверѣ картину заставили разлучиться съ главнымъ другомъ и благодѣтелемъ, вѣчнымъ собесѣдникомъ и неразлучнымъ трехсотлѣтнимъ товарищемъ—деревянной доской, на которой она была написана и по которой ходила кисть Рафаэля, заставили бѣдную гостью-живопись переползти на новое домовище, на кусокъ холста, ею отроду и въ глаза невиданный. Тяжкая, мучительная была эта операція для бѣдняжки, и, навѣрное, еслибы картина могла говорить, о! какъ бы она съ отчаянія билась лбомъ объ стѣну и плакала, и жаловалась на старинномъ своемъ итальянскомъ языкѣ временъ папы Льва X! Но понапрасну бы она тутъ причитала: она просто не понимала бы своей собственной выгоды и пользы, и если дѣйствительно, можетъ быть, всѣ косточки ея трещали и коробились подъ пилой, долотомъ и рубанкомъ, сдѣлавшими на нее свое грозное нашествіе, то все это было вѣдь ей же на пользу. И когда, наконецъ, вынули ее изъ всѣхъ корсетовъ и перевязокъ, когда ей, наконецъ, дали вздохнуть спокойно, она, если только въ ней присутствовало хоть на одну сотую долю столько же разсудка, сколько талантливости, должна была бы со слезами на глазахъ кланяться и благодарить добрыхъ своихъ благодѣтелей, „жестокосердыхъ„ и безпардонныхъ.

Въ самомъ дѣлѣ они ее спасли. Они воротили ей жизнь, готовившуюся уже отлетѣть отъ нея, они снова закрѣпили за нею столѣтія существованія и, по всей вѣроятности, восторги тысячъ людей.

Что̀ такое была до-сихъ поръ эта маленькая картинка, 300 лѣтъ никуда не выходившая изъ своего итальянскаго гнѣздышка въ итальянскомъ старинномъ барскомъ палаццо, и даже, кажется, ни единаго шагу не сдѣлавшая, во все это время, за порогъ своей комнаты? Это была маленькая дощечка, всего въ 4 вершка величины во всѣ стороны, сохранившая всю живопись геніальнаго итальянскаго юноши, но уже тяжко начинавшая расплачиваться за свои 366 лѣтъ: большая трещина сверху внизъ расколола почти пополамъ доску; другія меньшія трещины начинали проскальзывать то тамъ, то сямъ, по сторонамъ, около главной; изнутри доска была изъѣдена червями; значитъ, кто могъ сказать, что̀ дальше еще съ нею будетъ, чѣмъ все кончится, и не развалится ли вдругъ, въ одинъ прекрасный день, вся дощечка эта на нѣсколько кусковъ, и приэтомъ не ссыпется ли съ нея мукой вся изящная живопись, стоившая такихъ громадныхъ денегъ? Значитъ, пришлось и съ этой картиной предпринять то, что̀ всегда предпринимается съ старыми больными картинами: пришлось избавить ее силою отъ главнаго источника ея бѣдствій, выдернуть у нея гніющій зубъ, поскорѣе отдѣлить отъ нея всю ея спинку, всю ея подкладку,—ту самую деревянную доску, на которой она написана.

Такія хирургическія операціи надъ картинами—не новость. Въ Европѣ ихъ придумали уже давно, цѣлыхъ уже почти сто лѣтъ, но настоящее начало художественной хирургіи идетъ лишь съ начала нынѣшняго столѣтія, и запѣвалами тутъ явили ь—, конечно, опять таки тѣ же французы, этотъ неугомонный народъ запѣвалъ по какой хотите части, этотъ народъ, раньше всѣхъ другихъ просыпающійся и выходящій на всякую новую работу.

Лѣтъ 70 тому назадъ большой грабежъ шелъ по всей Европѣ. Наша привиллегированная часть свѣта имѣла въ то время счастье наслаждаться присутствіемъ великаго генія, преравнодушно давившаго людей десятками и сотнями тысячъ, отъ руки своей „великой арміи“; но, для отличія отъ Батыевъ и Чингисъ-хановъ, вообще пользующихся довольно плохою репутаціею, этотъ геній набожно чтилъ изящныя искусства и близко держалъ ихъ у своего сердца. Перестрѣлять и переколоть громадныя массы людей —казалось ему дѣломъ самымъ почтеннымъ, и даже отчасти должнымъ, но за то какую нѣжность питалъ онъ къ картинамъ и статуямъ! Боже сохрани, чтобы пострадалъ хотя одинъ мраморный мизинчикъ котораго-нибудь изъ награбленныхъ имъ отовсюду Аполлоновъ и Венеръ, чтобы попортилась складка или фонъ хоть на одной изъ отнятыхъ у Италіи, Германіи или Испаніи картинъ! Тѣло и жизнь человѣческая ровно ничего не стоили тогда; зато какъ высоко стояли вырѣзной камень и раскрашенный холстъ! И вотъ, когда „великая армія“, искалѣчивъ и ограбивъ полъ-Европы, торжественно возвращалась со своихъ интересныхъ подвиговъ домой, въ родной Парижъ, ей предшествовали, подъ тріумфальными арками, парадныя, театрально-декорированныя колесницы, нагруженныя статуями и картинами, съ развѣвающимися значками и знаменами, на которыхъ восхищенная парижская уличная толпа могла читать латинскіе и французскіе стихи и надписи. Не даромъ великій Наполеонъ учился по Плутархамъ и Тацитамъ: классическіе примѣры и задолбленные уроки въ прокъ пошли!

Понятно, что въ такое время гораздо болѣе хлопотали объ исправленіи старыхъ попорченныхъ картинъ, чѣмъ о леченіи людей, изуродованныхъ по прихоти всемогущаго Аттилы. И вотъ такимъ-то образомъ, по требованію управленія по части художественныхъ дѣлъ, самъ Институтъ, въ полномъ своемъ сборѣ, держалъ совѣтъ о томъ, какъ и чѣмъ сохранить для любителей изящнаго попорченныя итальянскія картины. Извѣстное дѣло, тогдашніе итальянцы были настоящія дѣти: только бы передъ ихъ глазами

красиво плясалась тарантелла и красиво проходили католическія процессіи, только бы можно было хвастаться великимъ своимъ Дантомъ и великимъ Рафаэлемъ, и отъ всей души таять передъ ними, отъ удовольствія зажмуря глаза, только бы можно было бѣситься и дурачиться на карнавальныхъ маскарадахъ или интриговать съ маркизами,—ни до чего другаго имъ не было дѣла, и никогда имъ въ голову не приходило хоть минуту позаботиться о печальномъ состояніи тѣхъ самыхъ картинъ и фресокъ, которыми они такъ чванились. Надобны были глазъ и рука иностранцевъ, чтобы спасти и поправить то, что сгноили и запустили, по безпечности и равнодушію, итальянцы. Такимъ образомъ, французы съ начала нынѣшняго столѣтія хотя и были всепокорнѣйшіе подданные Наполеона I, т.-е. только и мечтали о томъ же, о чемъ и онъ, — о войнѣ и лаврахъ, а все-таки были они тоже и истинными дѣтьми XIX вѣка, т.-е. людьми, способными на самыя капитальныя дѣла. Поэтому-то, получивъ въ свои руки безчисленныя художественныя сокровища, они тотчасъ же постарались поправить всѣ грѣхи итальянцевъ. Однимъ изъ самыхъ пострадавшихъ произведеній искусства оказалась одна очень знаменитая картина, а именно картина Рафаэля, извѣстная цѣлому свѣту подъ именемъ „Мадонна изъ Фолиньо". Отъ времени и итальянской небрежности она была въ такомъ положеніи, что коммиссары французскаго правительства, принимавшіе художественныя произведенія въ Италіи, одно время даже не хотѣли брать ее съ собой во Францію и рѣшались оставить ее въ Фолиньо. Однако-же все-таки потомъ перевезли ее въ Парижъ, продѣлавъ, при этомъ, надъ ней больше всякихъ нѣжнѣйшихъ предосторожностей, чѣмъ если бы перевозили самаго труднаго больнаго, готоваго Богу душу отдать. Это было въ 1801 году. Въ Парижѣ послѣ того долго происходили совѣщанія, что предпринять съ живописью, которая въ очень многихъ мѣстахъ потрескалась и кусками отставала отъ той доски, на которой была написана, а сама эта доска потрескалась, и покоробилась, и сгнила, и была изъѣдена червями. Тутъ французскій Институтъ, постоянно заключающій въ своихъ стѣнахъ все, что есть самаго примѣчательнаго между французскими учеными и художниками, отрядилъ изъ среды своей четырехъ человѣкъ, чтобы изслѣдовать это дѣло и наблюдать за приведеніемъ Рафаэлевской картины въ приличный видъ. Это были, во-первыхъ, два химика: знаменитый Бертолетъ и другой хорошій химикъ Гитонъ; во-вторыхъ, два живописца, Венсанъ и Тонѐ, которые не отличались, конечно, большими талантами, но были оба солидные и надежные практики по части живописной техники. Эта коммиссія рѣшила: совершить надъ „Мадонной изъ Фолиньо" цѣлый рядъ сложныхъ и деликатныхъ операцій, посредствомъ которыхъ живопись должна была быть перенесена съ дерева на холстъ. Рѣшили—и сдѣлали, но сдѣлали такъ хорошо, что „Мадонна изъ Фолиньо" вотъ уже цѣлыхъ 70 лѣтъ стоитъ почти такая свѣжая и исправная, какою вышла изъ рукъ Рафаэлевыхъ, и болѣе ничего не боится—ни времени, ни червей. Операціи исполнялъ лучшій тогдашній реставраторъ, нѣкто Гагенъ. Все вмѣстѣ было такъ любопытно, трудно, ново, но въ то же время и удачно, что коммиссія не удовольствовалась представленіемъ своего отчета Институту: она еще напечатала особенную брошюру, гдѣ разсказала свои подвиги, и съ тѣхъ-поръ тонкія и остроумныя операціи, выдуманныя французами для леченія картинъ, вошли во всеобщее употребленіе; всякій порядочный реставраторъ ихъ знаетъ, и не мудрено: онѣ перепечатаны съ тѣхъ-поръ во всѣхъ техническихъ художественныхъ учебникахъ. Въ пользу ихъ достоинства замѣтимъ только, что въ цѣлыхъ 70 лѣтъ ничего лучшаго, покуда, еще нигдѣ не выдумано.

Когда въ Петербургъ пріѣхала такъ ловко выхваченная изъ рукъ у Италіи крошечная картинка Рафаэля, у насъ тоже, какъ и вездѣ нынче это дѣлается, назначили сейчасъ особую коммиссію, чтобы освидѣтельствовать ея изъяны и порѣшить: что слѣдуетъ насчетъ ихъ предпринять? Объ этомъ стоило позаботиться: вѣдь за картину было заплачено цѣлыхъ 100,000 рублей, и писалъ ее самъ Рафаэль! Конечно, кому же ближе всего и было бы заняться этимъ дѣломъ, какъ не С. А. Гедеонову, во-первыхъ, потому, что онъ директоръ Эрмитажа, а во-вторыхъ, потому, что именно онъ-то и добылъ для Россіи эту картину, вопреки цѣлымъ двумъ процессамъ, вопреки итальянскому парламенту, вопреки итальянскимъ министрамъ, вопреки итальянскимъ крикамъ негодованія. Однако-жъ, ему пришлось лишиться чести возстановлять Рафаеля для Россіи,—онъ былъ очень боленъ и долженъ былъ ѣхать на югъ, въ болѣе теплый климатъ. Тогда предсѣдательство надъ коммиссіей дали графу С. Г. Строганову, основательному и давнишнему знатоку искусства, и притомъ же владѣющему отличной картинной галереей (гдѣ чудеснѣйшею жемчужиной блещетъ истинно-чудная голова юноши или ангела, писанная Леонардомъ-да-Винчи,—эта голова куплена въ послѣдніе годы). Составлена же была эта коммиссія изъ профессоровъ Ѳ. А. Бруни, Т. А. Нефа и старшаго помощника хранителя картинной галлереи въ Эрмитажѣ, Н. А. Лукашевича. Въ протоколѣ своемъ коммиссія высказала, что „старинныя картины, писанныя на деревѣ и привозимыя въ Петербургъ изъ чужихъ краевъ, въ особенности же изъ Италіи, большею частью подвергаются значительнымъ поврежденіямъ отъ вліянія комнатнаго воздуха, искусственно нагрѣваемаго въ продолженіе восьми мѣсяцевъ. Опасность поврежденія отъ этой причины угрожаетъ картитѣ „Мадонна дель-либро" (т.-е. Мадонна съ книгой) тѣмъ болѣе, что въ доскѣ, на которой она написана, уже есть двѣ продольныя трещины, изъ которыхъ одна небольшая, на поверхности доски, въ нижней части картины, а другая—сквозная, идущая почти сверху до низу, и эта послѣдняя несомнѣнно увеличивается, что видно по свѣжимъ почти краямъ разрыва краски на красной одеждѣ Мадонны. Для предохраненія доски отъ увеличенія существующихъ уже въ ней трещинъ и отъ образованія другихъ, въ новыхъ мѣстахъ, „паркетированіе" [1]) не можетъ служить надлежащимъ сред-

[1]) Скажемъ для тѣхъ, кому эта операція неизвѣстна,

ствомъ, тѣмъ болѣе, что картина написана на толстослойной хвойной доскѣ, подвергающейся болѣе другихъ родовъ дерева сжиманію и расширенію, подъ вліяніемъ перемѣнъ температуры, причемъ отъ сухаго воздуха доска, сжимаясь болѣе, чѣмъ слой краски съ подготовкой, заставляетъ живопись приподниматься и отдѣляться отъ доски, а при такой миніатюрной работѣ, какъ Мадонна-дель-либро, это можетъ привести почти къ утратѣ картины". Вслѣдствіе всего этого, коммиссія рѣшила перенести картину съ дерева на холстъ—какъ это сдѣлано уже почти со всѣми старыми примѣчательными картинами въ цѣлой Европѣ—, разумѣется, кромѣ Италіи, гдѣ все еще по старинному, кое-какъ, снаружи заштукатуриваютъ и записываютъ трещины, а, пожалуй, и вовсе оставляютъ ихъ такъ, какъ онѣ есть.

Два мѣсяца продолжались хирургическія операціи съ новымъ русскимъ Рафаэлемъ, и онѣ такъ любопытны, да притомъ же самые эти способы такъ мало вообще извѣстны, что стоитъ про нихъ разсказать.

Началось дѣло съ того, что маленькую эту картину выпилили (23-го мая) изъ довольно большой доски, на которой налѣплена, кругомъ нея, раззолоченная и раскрашенная нарядная рамка, сдѣланная (изъ алебастра) еще въ XVI-мъ вѣкѣ. Эту первую операцію совершили посредствомъ тонкой, какъ волосокъ, пилки, въ родѣ тѣхъ, какими нынче всѣ, по новой модѣ, выпиливаютъ изъ дерева рамки, коробочки и всякую всячину. Только эту пилку приводила въ движеніе не рука, а станокъ, нажимаемый ногою, какъ швейныя машины; продѣли же пилку внутрь доски сквозь одну изъ ея трещинъ. Дали потомъ картинѣ отдохнуть день, а потомъ взяли и стянули ее въ тискахъ, словно въ корсетѣ: это было произведено такъ нѣжно и осторожно, что ничего дурнаго не случилось,—и трещины, сближенныя и склеенныя, такъ крѣпко и хорошо сошлись, точно ихъ не бывало. Нѣсколько дней спустя, наклеили на живопись нѣсколько рядовъ бумаги, а сверхъ бумаги—холстъ: значитъ, краска была крѣпко пришпилена къ своему мѣсту, и не могла сдвинуться во время того, что дальше должно было случиться съ картиной. А случилось слѣдующее: повернули картину спиной кверху, и принялись строгать дерево доски прочь, точно будто бы дѣло шло о самомъ простомъ кускѣ дерева. Строгали, строгали, наконецъ дострогались до такого тоненькаго слоя дерева, какъ паутина: эти флеровые остатки, мало-по-малу и съ безконечною осторожностью, соскоблили кусочками ломанаго стекла и маленькими ножичками. Тогда оказался грунтъ, по которому собственно и ходила кисть Рафаэлева: этотъ грунтъ, по обычаю итальянскихъ живописцевъ, былъ довольно толстъ и составленъ изъ мѣла и клея; его стали смачивать и понемногу стирать растушками и сырыми тряпочками.

Когда же и это дѣло было кончено, что̀ тогда осталось на лицо?—одна краска, голая краска, но только съ изнанки. И что̀ особенно приэтомъ вышло курьозно, это то, что Рафаэль сначала нѣсколько иначе написалъ свою картину, чѣмъ теперь она стоитъ передъ глазами зрителя: въ первой нашей статьѣ объ этомъ предметѣ, напечатанной нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, мы разсказывали, что въ Испаніи у одного живописца хранится первоначальный рисунокъ этой картины, исполненный самимъ авторомъ, перомъ, и тамъ есть нѣкоторыя отличія отъ оконченнаго произведенія. Напримѣръ, въ рукѣ у Мадонны не книга, а шаръ земной, и къ нему тянется ручкой Младенецъ-Іисусъ. И что̀ же? Теперь вотъ, когда обнажилась изнанка краски, т.-е. когда вышли наружу всѣ секреты живописной процедуры художника, оказывается, что Рафаэль не только на своемъ наброскѣ, перомъ на бумагѣ, задумывалъ многое иначе, но иначе даже принялся сначала и писать свою картину, и уже только во время самой работы перемѣнилъ многое. Однако-же нечего было останавливаться на перемѣнахъ и передумываньяхъ Рафаэля; теперь рѣчь шла о томъ, чтобы закрѣпить на новомъ фундаментѣ то, что̀ осталось отъ его картины,—краски, и вотъ началась вторая и самая продолжительная половина работы: на нее пошло цѣлыхъ два мѣсяца, тогда какъ на первую—всего только недѣли двѣ, небольше. Эта работа состояла въ томъ, что наложили на письмо Рафаэля новый грунтъ, потомъ нѣсколько слоевъ чистѣйшаго клея, для крѣпости и цѣпкости переложивъ его тюлемъ; наконецъ, когда все это просохло и получило совершенную твердость, наложили послѣдній слой клея, и, сверхъ него,—холстъ. Послѣ этого, когда и холстъ просохъ, осталось только отмыть бумагу съ передней стороны краски, и картина, переѣхавшая на вѣки съ дерева на холстъ, была готова. Въ началѣ августа вся процедура кончилась. Художественнымъ хирургомъ былъ—главный эрмитажный реставраторъ, г. Сидоровъ, въ семействѣ котораго занятіе реставраціями наслѣдственно: уже его отецъ реставрировалъ множество эрмитажныхъ картинъ, а сынъ перенесъ съ дерева и мѣдныхъ досокъ на холстъ большую часть (быть можетъ, сотни четыре) картинъ этой коллекціи, требовавшихъ той же самой операціи.

Мы рѣшились такъ пространно разсказать медицинскія похожденія Мадонны изъ Перуджіи, потому, что это одна изъ европейскихъ знаменитостей, и нельзя намъ не гордиться ею, что бы тамъ ни говорилъ—съ досады отъ утраты—итальянскій министръ народнаго просвѣщенія въ публичномъ засѣданіи итальянскаго парламента. Понятно, что надо же было ему хоть чѣмъ-нибудь отбояриваться, когда вдругъ ему стали дѣлать запросы: зачѣмъ-же выпускаете вы изъ Италіи такія капитальныя вещи? Понятно, что онъ долженъ былъ увѣрять товарищей и слушателей своихъ, что-дескать нѣтъ тутъ ничего особенно важнаго, что-дескать это всего только картина изъ временъ первой молодости Рафаэля. Да, все это прекрасно; но зачѣмъ же онъ столько хлопоталъ объ удержаніи картины въ Италіи, зачѣмъ же онъ принялся толковать о маломъ ея значеніи тогда лишь, когда

что *паркетированіе* состоитъ въ приклейкѣ сзади, къ доскѣ картины, деревянныхъ полосъ, назначенныхъ для выпрямленія и подкрѣпленія доски.

она ускользнула у него изъ рукъ? „Виноградъ зеленъ“? Мы, съ своей стороны, только прибавимъ, что, конечно, теперь, на глаза многихъ, старинные живописцы (значитъ, въ томъ числѣ и Рафаэль) не мало потеряли изъ прежняго обаянія и не могутъ уже быть предметомъ такого безграничнаго фетишизма, какъ во времена оны. И сюжеты, и задачи ихъ меньше теперь могутъ для насъ значить и меньше интересовать насъ, чѣмъ прежнихъ людей; нерѣдко встрѣтишь нынче даже личности, которымъ старыя картины кажутся, по своимъ сюжетамъ,—отчасти дѣтски-наивными; до которой бы области исторіи ни дотронулись ихъ авторы, современное чувство часто требуетъ чего-нибудь и выше, и глубже, и интереснѣе. Но все-таки талантъ остается талантомъ, и нельзя не наслаждаться имъ, когда передъ глазами стоитъ его произведеніе, какъ бы даже ограниченно оно ни было по инымъ своимъ сторонамъ. Поэтому-то картина Рафаэля, хотя бы даже изъ временъ его юности, даже изъ временъ неокончившагося раболѣпства передъ учителемъ его Перуджиномъ,—можетъ и должна представляться намъ чѣмъ-то важнымъ и интереснымъ, можетъ и должна казаться намъ пріобрѣтеніемъ желаннымъ.

Теперь еще одно замѣчаніе. Какъ жаль, что столь немногіе люди имѣли до-сихъ поръ возможность видѣть новаго русскаго Рафаэля. Мы такъ привыкли знакомиться со всѣмъ лучшимъ, что достается на долю нашему отечеству, хотя бы оно составляло совершенно частную, интимную собственность, что не можемъ не надѣяться, что однажды перуджіевская Мадонна будетъ показана всей публикѣ, подобно многимъ другимъ картинамъ и рисункамъ, собственно вовсе не принадлежащимъ къ составу общественныхъ великолѣпныхъ нашихъ коллекцій [1]).

(Спб. Вѣд. 1871 г., № 327).

Русскій народный орнаментъ (шитье, ткани, кружева).

ВВЕДЕНІЕ.

Своеобразныя формы и красота русскаго орнамента обратили, наконецъ, на него то всеобщее вниманіе, въ которомъ ему такъ долго отказывали. Въ настоящее время, не только у насъ, во многихъ общественныхъ музеяхъ и въ коллекціяхъ частныхъ лицъ, образовались особые отдѣлы, посвященные собранію предметовъ, гдѣ самую значительную роль играетъ русская національная орнаментистика, но и въ Европѣ начинаютъ цѣнить и любить ея изящныя и оригинальныя особенности.

Между тѣмъ, предметы, относящіеся къ бытовой народной жизни, съ каждымъ годомъ все быстрѣе и быстрѣе исчезаютъ изъ употребленія, уступая мѣсто предметамъ новѣйшаго происхожденія и формы, которые, безъ сомнѣнія, болѣе прежнихъ соотвѣтствуютъ удобствамъ и потребностямъ современной жизни, но при этомъ утрачиваютъ качества, наслѣдованныя отъ прежнихъ эпохъ народнаго творчества,—самобытную оригинальность, наивность и красоту. Поэтому-то, теперь самое время собирать и издавать эти предметы: уже слишкомъ ясно всякому наблюдателю народной жизни, что пройдетъ еще немного десятилѣтій, даже, быть можетъ, лѣтъ—и предметы бытовой народной жизни окончательно исчезнутъ, не оставивъ по себѣ никакого слѣда.

Имѣя все это въ виду и оцѣняя всю важность серьезнаго изученія русскаго народнаго орнамента для образованія и развитія народнаго русскаго искуства, Общество Поощренія Художниковъ рѣшилось предпринять изданіе, отдѣльные выпуски котораго заключали бы систематически собранные и избранные образцы вышивокъ, тканья, кружевъ, рѣзьбы на деревѣ и на кости, производствъ: металлическаго, гончарнаго, эмальернаго, стекляннаго и т. д.

Первый выпускъ посвящается **шитью, тканьямъ и кружевамъ** [2]).

I.

Изученіе памятниковъ русскаго народнаго творчества приводитъ къ заключенію, что въ вышивкахъ

---

[1]) Послѣ кончины Императрицы Маріи Александровны, и по ея завѣщанію, эта картина Рафаэля, до тѣхъ поръ составлявшая частную собственность Императрицы, поступила въ общій составъ Эрмитажа. *В. С.*

[2]) Въ предисловіи къ своему превосходному и справедливо пользующемуся большею извѣстностью сочиненію: „Ornamente südslavischer nationaler Haus- und Kunst-Industrie, gesammelt und herausgegeben von *Felix Lay* in Agram“ (Agram, 1875, 4°), г. Лай говоритъ, что изданіе Стасова: „Русскій народный орнаментъ“ явилось на свѣтъ *вѣроятно* по совѣту г. Зенгера, секретаря Московскаго Общества естествоиспытателей, который видѣлъ въ Лондонѣ, въ 1871 г., на выставкѣ, изданіе Лая: Südslavische Ornamente“, 1871. Необходимо, напротивъ, замѣтить, что авторъ этого труда никогда не видалъ г. Зенгера, не получалъ отъ него никакихъ совѣтовъ, и самъ никогда не видалъ, раньше 70-хъ годовъ, изданій Лая, такъ какъ ихъ не было до тѣхъ поръ ни въ одной петербургской или московской библіотекѣ. Собственное же свое собраніе рисунковъ съ шитья русскихъ полотенецъ, простынь и проч. онъ началъ еще съ 1860 года, такъ что понадобилось 12 лѣтъ для составленія многообъемистаго его атласа и собранія матеріаловъ для сравненія русскаго шитья съ рисунками древнихъ русскихъ рукописей и иныхъ древнихъ памятниковъ. *В. С.*

и тканьяхъ по холсту уцѣлѣли самые многочисленные, самые оригинальные, самые характерные и самые значительные остатки національнаго русскаго художества. На полотенцахъ, простыняхъ, наволокахъ, рубахахъ, передникахъ, женскихъ головныхъ уборахъ и т. д., т. е. вообще на предметахъ самаго постояннаго и общераспространеннаго употребленія, на предметахъ, можно сказать, почти не покидавшихъ древняго русскаго человѣка съ утра и до вечера, съ вечера и до утра, дома въ избѣ и на работахъ въ полѣ, въ будни и въ праздникъ, присутствовавшихъ при обрядахъ начала и конца жизни каждаго, при свадьбахъ и торжествахъ,—однимъ словомъ всегда и вездѣ, на этихъ предметахъ ярко обозначились и художественные вкусы, и религіозныя представленія, и весь наивный складъ фантазіи, комбинирующихъ соображеній, остроумныхъ разсчетовъ, прилаживанія и ловкаго сплоченія разнообразныхъ составныхъ частей.

Если взглянуть на русскіе народные узоры со стороны чисто-художественной, эстетической, то нельзя не найти здѣсь любопытные и полные вкуса образцы такой игры линій, такой мастерской распорядительности съ самымъ узоромъ и съ промежуточными его фонами, которые свидѣтельствуютъ объ очень значительномъ художественномъ чутьѣ и опытности, и должны оказаться драгоцѣннымъ руководствомъ и совѣтомъ современному нашему художнику, когда онъ пожелаетъ творить въ области и въ характерѣ національнаго искусства. Нельзя безъ особеннаго интереса не слѣдить шагъ-за-шагомъ, по узорамъ полотенца, простыни или головнаго убора, за тѣмъ, какъ первые сочинители узора ставили всегда — это очевидно—напередъ главную, среднюю фигуру, или же, гдѣ того требовали задача или сюжетъ, главный рядъ фигуръ, а потомъ уже наполняли всѣ оставшіеся промежутки тщательно выбранными формами, имѣвшими второстепенную важность въ религіозномъ или художественномъ отношеніи, но близко относившимися къ главному сюжету, и въ техническомъ отношеніи мастерски и разсчетливо соотвѣтствовавшими данному пространству. При этомъ, гармоническій экилибръ и постоянное соотвѣтствіе между цвѣтными пространствами, занятыми шитьемъ и бѣлыми полосками холста, оставшимися пустыми,—истинно изумителенъ, и не можетъ не остановить на себѣ всего вниманія художника: чѣмъ болѣе у него вкуса, чѣмъ у него глазъ образованнѣе,—тѣмъ болѣе онъ будетъ сознавать примѣчательныя качества древнихъ нашихъ вышивокъ.

Но, кромѣ этой, покуда еще внѣшней, стороны изящества и интереса для глаза, русское шитье представляетъ много другихъ еще любопытныхъ и важныхъ элементовъ. Здѣсь лежатъ драгоцѣнные и, покуда, еще нетронутые матеріалы для изученія разныхъ сторонъ древне-русской національности вообще, и именно на это мы и считаемъ необходимымъ указать въ краткихъ чертахъ.

Настоящее изданіе не имѣло возможности представить все, что заключаютъ важнаго или любопытнаго русскія вышивки,—матеріалъ слишкомъ огроменъ, но даже и собранные здѣсь образчики содержатъ немало значительныхъ фактовъ.

И, во-первыхъ, они доказываютъ, что орнаментистика эта распространена по всѣмъ областямъ собственно Великороссіи (Малороссія, или южная Россія, имѣетъ свою систему узоровъ, иногда родственную съ великорусскою, но въ большинствѣ случаевъ отличную отъ нея, и скорѣе схожую съ орнаментистикой юго-западныхъ славянъ—болгаръ, сербовъ и т. д.). Мы представляемъ образцы орнаментистики изъ *сѣвернаго* края: губерній Новгородской, Псковской, Тверской, Олонецкой, Вологодской, Архангельской, С.-Петербургской; изъ *восточнаго* края: губерній Владимірской, Ярославской, Костромской, Нижегородской, Симбирской, Пензенской, Воронежской, Саратовской; изъ *западнаго* края: губерній Смоленской, Витебской, Гродненской; наконецъ изъ *центральныхъ* нашихъ губерній: Московской, Орловской, Тульской.—Объ особенностяхъ орнаментистики каждаго края мы будемъ говорить ниже.

Предметы, на которыхъ находятся вышитые народные узоры,—постоянно одни и тѣ же во всѣхъ разнообразныхъ, только что исчисленныхъ нами, русскихъ мѣстностяхъ. Самое главное мѣсто между этими предметами, по обще-распространенности и громадному повсемѣстному употребленію, занимаютъ—*полотенца.* Назначеніе ихъ довольно разнообразно. Такъ, наприм., они служатъ для украшенія избъ по праздникамъ, и тутъ, развѣшенныя рядами на веревочкахъ, тянущихся по стѣнамъ, являются чѣмъ-то въ родѣ наивной, первобытной *картинной галлереи* русскаго крестьянина, навѣрное болѣе древней, чѣмъ наклеенныя на стѣнахъ раскрашенныя „лубочныя картинки"; въ этой же избѣ они навѣшиваются, опять-таки для украшенія, вокругъ крестьянскаго зеркала, шкафа съ посудой и около образовъ; далѣе, полотенца вѣшаются, въ качествѣ ex voto, на крестахъ, поставленныхъ въ деревнѣ на перекресткахъ. Потомъ, полотенца играютъ очень важную роль на свадьбѣ: еще будучи молодыми дѣвушками, будущія невѣсты начинаютъ заготовлять ихъ, какъ можно болѣе, хранятъ ихъ въ своемъ сундукѣ, какъ одну изъ главныхъ частей своего будущаго приданаго, и въ день свадьбы раздариваютъ ихъ множество поѣзжанамъ; шитыми-же полотенцами перевиваютъ дугу и сбрую на лошадяхъ свадебнаго поѣзда.

Второе мѣсто занимаютъ *простыни:* ими постилаютъ, по праздникамъ, или вообще въ знакъ особенной торжественности (напр. при свадьбѣ) — постель; сверхъ того, ими покрываютъ, свѣшивая съ задка, свадебныя телѣги и сани.

Далѣе слѣдуютъ *пологи* и *наволоки,* которые въ самомъ разукрашенномъ своемъ видѣ въ особенности назначаются для свадебъ.

Ширинка—небольшой кусокъ холстины, вышитый по концамъ, вѣшается черезъ плечо дружкѣ на свадьбѣ, иногда носится въ видѣ кушака, или же, будучи малаго размѣра, затыкается вмѣсто платка за кушакъ.

Рубахи мужскія и женскія вышиваются по подолу, по вороту и по оплечьямъ; сверхъ того, мужскія—по низу рукавовъ.

Женскіе передники, съ рукавами и безъ рукавовъ (въ разныхъ мѣстностяхъ носящіе разныя названія: *запонъ, нарукавникъ*), бываютъ иногда отъ низу и почти сплошь доверху покрыты шитьемъ.

Многочисленные и разнообразные женскіе *головные уборы*, какъ-то: кокошники, кики, сороки, короны или коруны, повойники, вѣнцы, платки, ленты и т. д., отличаются множествомъ шитыхъ узоровъ, и ихъ употребленіе кажется до того существеннымъ, что не рѣдкость встрѣтить въ деревняхъ замужнихъ женщинъ или дѣвушекъ, идущихъ босикомъ и одѣтыхъ въ довольно грубыя платья, но—въ головныхъ уборахъ, покрытыхъ богатыми узорами.

Наконецъ, къ позднѣйшему времени, хотя все еще сохраняя особенности національной орнаментистики, принадлежатъ разные предметы церковнаго и свѣтскаго употребленія, напримѣръ: *ризы, пелены, женскіе ридикюли, кисеты* и т. д.

Матеріалы, служащіе для выполненія всѣхъ этихъ узоровъ,—очень разнообразны, и въ этомъ отношеніи вышитые предметы распадаются на нѣсколько группъ.

Первая между ними—это огромная и всего болѣе распространенная группа предметовъ, гдѣ узоры вышиты *красной бумагой* или *бѣлыми нитками*, по холсту. Менѣе распространено шитье *красной бумагой*, но въ добавокъ къ тому и *синими нитками*. Еще менѣе—предметовъ, шитыхъ разноцвѣтными *шелками* (иногда съ золотомъ). Всего рѣже вообще употребляется на вышивки — разноцвѣтная *шерсть* (этотъ матеріалъ особливо характеризуетъ восточную нашу полосу).

Предметы, относящіеся къ этой группѣ, слѣдующіе: полотенца, простыни, пологи, наволоки, ширинки, рубахи, передники. Главный узоръ обыкновенно вышивается на самомъ холстѣ, а иногда пришивается; затѣмъ слѣдуютъ другія меньшія полосы, отдѣленныя отъ главной и одна отъ другой—полосами краснаго, рѣже синяго кумача. Главная вышивка называется *узоромъ*, а прочія—*верхними* и *нижними подзорами*. Подъ всѣмъ, внизу, подшивается русское узорчатое кружево. Чѣмъ болѣе рядовъ или этажей шитья, тѣмъ полотенце, простыня или передникъ богаче и цѣннѣе.

Вторую группу составляютъ женскіе головные уборы, изъ которыхъ одни шиты, большей частью, по холсту, рѣже по шелковымъ матеріямъ,—золотомъ, шелками, блестками и жемчугомъ,—а другіе, по тому же фону,—разноцвѣтною шерстью и шелкомъ (какъ и въ предыдущей группѣ, шерсть есть особенность восточной нашей полосы).

Предметы третьей группы: ризы и проч., бываютъ выполнены то просто по холсту, то по шелковымъ матеріямъ—атласу, штофу, парчѣ, бархату; сообразно съ фономъ различенъ и матеріалъ для выполненія шитья: въ однихъ случаяхъ онъ очень простъ, въ другихъ—онъ состоитъ изъ золота, шелковъ, жемчуга, и т. д.

Способы вышиванья также очень разнообразны. Главныхъ группъ двѣ: *вышиванье на рукахъ* и *вышиванье въ пяльцахъ*.

Къ первой группѣ относится одинъ только видъ: *шитье двустороннее* (примѣры котораго представляютъ рисунки подъ №№ 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 и т. д. въ нашемъ атласѣ) [1]); имя его происходитъ отъ того, что съ обѣихъ сторонъ холста появляется совершенно одинъ и тотъ же узоръ. Оно также, смотря по мѣстности, называется: *въ клѣтку* и *по росписи*. Шитье, въ большинствѣ случаевъ,—красной бумагой; иногда, частью,—и синими нитками (напр. №№ 197 и 210). Это самое долгое шитье, потому что шьется вдвойнѣ; вмѣстѣ съ тѣмъ, это, по всей вѣроятности, и *самое древнее* наше шитье. Двустороннее шитье имѣетъ свои подраздѣленія: *крупная клѣтка, мелкая клѣтка* или *мелкопись* — самый продолжительный способъ, — и *косая стежка* (примѣры послѣдней: звѣзда въ № 2, лучистые цвѣтки въ № 115 и т. д.).

Между видами второй группы первое мѣсто занимаетъ *шитье крестиками* (см. №№ 6, 16, 18, 23, 25 и т. д.). Въ иныхъ мѣстахъ оно также называется: *верхошовъ, въ пятку, по машенному, на-отмашь, расколъ*. Шьется всего чаще красной бумагой; но, кромѣ того,—синими нитками (№ 124), разноцвѣтными шерстями (№№ 36, 37, 44, 45 и т. д.), разноцвѣтными шелками (№№ 80, 81, 82, 83, 161, 162 и т. д). Это шитье выполняется гораздо скорѣе предыдущаго.

Далѣе слѣдуетъ самое скорое шитье—*наборомъ* (см., наприм., №№ 28, 35, многогранники въ № 67; 71, крупные цвѣты въ № 73; 74, среднюю полосу въ № 78, дерево въ № 108, и т. д.). Шитье это состоитъ въ томъ, что нитка постоянно ныряетъ вверхъ и внизъ, какъ при тканьѣ, такъ что одинъ стежокъ приходится на лицо, а слѣдующій на изнанкѣ холста. Другія названія этого шитья: *бранью, по-бранному, выкладкой*. Шьется красной бумагой, иногда и синими нитками.

Чрезвычайно оригинально такъ-называемое шитье *по-вырѣзи*, состоящее изъ сквознаго фона и плотнаго узора. Этотъ родъ шитья раздѣляется на два вида: *шитье* собственно *по-вырѣзи*, выполняемое такимъ образомъ, что изъ холста выдергиваются нити (обыкновенно 4 выдергиваются и 4 оставляются, потомъ опять 4 выдергиваются и 4 оставляются, и т. д.), и, послѣ того, иголкой съ бѣлой ниткой схватываются оставленныя въ холстѣ нити такъ, что образуется желаемый узоръ (см. №№ 19, 43, 54, 139, 146, 212 и т. д.), — и шитье *по-перевити*, выполняемое такимъ образомъ, что всѣ оставшіяся

---

[1]) Атласъ этотъ и былъ изданъ Обществомъ Поощренія Художествъ въ 1872 г., въ мал. листъ, съ 215 рисунками на 75 хромолитографированныхъ таблицахъ, и на него-то дѣлаются здѣсь ссылки при указаніи примѣровъ разнаго рода шитья, плетенія или тканья. *Ред.*

невыдерганными изъ холста нити перевиваются иголкой съ ниткой, такъ, что образуется какъ бы толстая канва, и по ней уже настилаютъ извѣстный узоръ (см. №№ 49, 51, 52, 65, 103, 215 и т. д.). Встрѣчаются иногда образцы шитья по-перевити, съ употребленіемъ также красной бумаги и разноцвѣтныхъ нитокъ или шелковъ (№№ 11, 43, 54, 147 *a*). Первый способъ служитъ для простѣйшихъ рисунковъ, второй для болѣе сложныхъ. Вообще же шитье по вырѣзи, повидимому, очень древне, наравнѣ съ шитьемъ двустороннимъ.

Тканые узоры воспроизводятъ (обыкновенно красной бумагой) рисунками всѣхъ этихъ четырехъ родовъ, не ограничиваясь, впрочемъ, одними только геометрическими фигурами, крестами, звѣздами ромбами и т. д. (см. №№ 20, 26, 34, 50); иногда, кромѣ красной бумаги, узоръ ткутъ и разноцвѣтными нитками (см. № 48).

Въ новѣйшее время стало вводиться шитье *въ тамбуръ* (см. №№ 110, 112, 147, 148 и т. д.), но исполняемые этимъ способомъ узоры хотя и воспроизводятъ многіе старые образцы, однако обыкновенно бываютъ очень искажены и грубы.

Кружево, очень разнообразныхъ и изящныхъ узоровъ, плетется по большей части бѣлыми нитками (№№ 43, 54, 68, 99 *bis*, 112 *bis*, 185, 215); но иногда бѣлое кружево прошивается красной бумагой и цвѣтными нитками (№№ 124, 147 *a*). Кружевами особенно славится Орловская губернія, всего болѣе Мценскій уѣздъ.

Въ заключеніе этого обзора родовъ вышиванья замѣтимъ, что многіе изъ узоровъ носятъ своеобразныя народныя прозвища. Одни изъ нихъ происходятъ отъ имени мѣстъ и лицъ, наприм.: *Самерка* (№ 114)— отъ озера Самра, *Заянскій*—отъ села Заянья, *Баклачевскій* (№ 39), *Аленинъ* (№ 47); другія—отъ имени предметовъ, съ которыми имѣютъ, по понятію народному, сходство, напр.: *крестовикъ* (№№ 84, 85, 150), *калиновые листья* (№№ 7, 78), *яблоки* (№ 104), *ручекъ* (№ 198) — отъ изображенныхъ тутъ громадныхъ рукъ, *мышиныя тропки* (№ 38), *витой ключъ* (№ 36) и т. д.

II.

Къ какому **времени** относятся наши узоры? Древняго-ли они происхожденія или новаго? Вотъ вопросы величайшей важности, на которые, однако же, въ русской ученой литературѣ нельзя найти отвѣта, потому что она и вообще покуда этимъ предметомъ не занималась, не считая его, повидимому, достаточно важнымъ. Что же касается мнѣній, высказываемыхъ людьми, даже имѣющими нѣкоторое понятіе о народной бытовой нашей жизни, то они, въ большинствѣ случаевъ, совершенно далеки отъ истины. Такъ, напр., большинство убѣждено у насъ, какъ въ чемъ-то совершенно несомнѣнномъ, что узоры нашихъ полотенецъ, простынь и т. д.—ничто иное, какъ капризныя выдумки и случайныя фантазіи крестьянокъ, вышивавшихъ тѣ предметы, или же — помѣщиковъ и помѣщицъ, выдумывавшихъ или заказывавшихъ тѣ узоры. Очень часто можно услышать ссылки на то, что вотъ такая-то крестьянка, замужняя женщина или дѣвушка, такой-то губерніи, уѣзда и деревни, именно славилась *выдумываемыми*, *сочиняемыми* ею узорами; что такая-то помѣщица приказывала своимъ крестьянкамъ или дворовымъ дѣвушкамъ копировать въ своихъ вышивкахъ тѣ или другіе узоры; что такія фигуры, какъ наприм. двуглавыя птицы, оттого такъ часто встрѣчаются на полотенцахъ и проч., что онѣ скопированы прямо съ двуглавыхъ орловъ на мѣдныхъ пятакахъ, при недостаткѣ другихъ оригиналовъ служившихъ образчиками; что другія фигуры, какъ напр. „птица сиринъ" и т. п., скопированы съ лубочныхъ картинокъ и т. д. Въ свою очередь, иные люди, имѣющіе претензію быть глубокомысленными и научными, утверждаютъ, что узоры нашихъ полотенецъ, простынь и проч. имѣютъ происхожденіе, которое очень легко опредѣлить и столько же легко пріурочить къ той или другой эпохѣ. Такъ, наприм., разныя фигуры крестовъ доказываютъ (говорятъ они) происхожденіе религіозное, христіанское, и чтобы установить эпохи, къ которымъ онѣ именно относятся, стóитъ только начать отъ самой простѣйшей фигуры, всего болѣе приближающейся къ формѣ обыкновеннаго церковнаго, равносторонняго креста, и идти потомъ къ другимъ, болѣе сложнымъ или уклоняющимся формамъ, являющимся представителями временъ позднѣйшихъ; двуглавыя птицы — это царскіе двуглавые орлы, доказывающіе происхожденіе не ранѣе XVI-го столѣтія; зданія съ крестами наверху — это церкви, всегда бывшія передъ глазами вышивавшихъ крестьянокъ и т. д.

Все это невѣрно и не имѣетъ ровно никакого значенія при объясненіи нашихъ узоровъ. Происхожденіе ихъ совершенно другое.

Безъ сомнѣнія, въ огромной массѣ русскихъ шитыхъ узоровъ есть нѣкоторое количество такихъ, которые выдуманы помѣщицами и крестьянками въ новѣйшія времена, или скопированы ими съ какихъ-нибудь попадавшихся имъ на глаза предметовъ; но процентъ ихъ въ общей сложности такъ малъ, такъ ничтоженъ, что о немъ не стоитъ говорить. Между тѣмъ, сколько ни разспрашивай, въ любомъ углу Россіи, крестьянокъ, вышивающихъ полотенца, простыни, головные уборы и проч., всюду постоянно услышишь, что онѣ шьютъ, хотя и на память, но всегда по прежнимъ, *изстари* ведущимся образцамъ, передаваемымъ изъ рода въ родъ. Въ то же время, столько же ошибочно предположеніе о христіанскомъ, царскомъ или государственномъ и тому подобномъ происхожденіи ихъ.

И по мѣсту, и по времени, наши узоры никакъ не могутъ принадлежать туда, куда ихъ хотѣли бы отнести по незнанію.

По времени—они не принадлежатъ ко времени царскому, потому что тѣ фигуры, которыя (какъ, наприм., двуглавыя птицы) на первый взглядъ относятся какъ будто бы спеціально ко времени царскому,— встрѣчаются у насъ уже гораздо ранѣе учрежденія царскаго достоинства и принятія двуглаваго государственнаго орла, на многихъ памятникахъ, совершенно

иного содержанія и значенія, и доказываютъ, что надо имъ искать другого объясненія. Тѣ же между иными фигурами, которыя на первый взглядъ кажутся (какъ наприм. разнаго вида кресты) принадлежащими къ кругу христіанскихъ идей и изображеній, встрѣчаются въ огромномъ количествѣ уже и во времена, задолго предшествовавшія христіанству.

По мѣсту—наши узоры не могли произойти спеціально въ нашемъ отечествѣ, потому что существуютъ у многихъ другихъ народовъ съ незапамятныхъ временъ, гораздо раньше появленія Руси на исторической сценѣ. Эти-то вопросы и слѣдуетъ разсмотрѣть.

У насъ есть подъ руками цѣлый рядъ памятниковъ, дозволяющихъ пріурочивать узоры русскихъ полотенецъ, простынь и проч. ко времени несомнѣнному. Это — орнаменты и заглавныя буквы нашихъ рукописей. Время происхожденія каждой рукописи почти всегда можетъ быть опредѣлено съ полнѣйшею достовѣрностью, и вотъ на такія-то твердыя точки опоры могутъ опереться русскіе узоры.

Главнѣйшія и характернѣйшія фигуры нашихъ вышивокъ имѣютъ самое близкое сходство съ орнаментами и заглавными буквами нашихъ рукописей XII, XIII и XIV вѣковъ, особливо двухъ послѣднихъ, и здѣсь заключаются необыкновенно важные матеріалы національнаго нашего искуства и миѳологіи (рисунки рукописей XII вѣка содержатъ, по большей части, лишь первые зачатки того, что съ полною силою и опредѣленностью высказалось въ рисункахъ рукописей XIII и XIV вѣка). Для примѣра представимъ слѣдующіе немногіе, но вполнѣ убѣдительные образцы.

Наши многочисленныя *двуглавыя птицы* (№№ 80—81, 149—156 и т. д.) имѣютъ своихъ прототиповъ въ изображеніяхъ двуглавыхъ птицъ, сильно распространенныхъ въ нашей древности, и, между прочимъ, много разъ повторенныхъ и въ заглавныхъ буквахъ XIII и XIV вѣка. Прилагаемая здѣсь подъ лит. А фигура (буква О) взята изъ Псалтыря XIV вѣка, f°, Императорской Публичной библіотеки, № 2 (изъ колл. Фролова).

A.

Одноглавыя птицы, такъ часто встрѣчающіяся на нашихъ вышивкахъ, со сложеннымъ или распущеннымъ хвостомъ, но стоящія непремѣнно около дерева и *обращенныя одна къ другой* (№№ 82—верхній подзоръ, 107, 116—117, 120, 123, 125—126, 130—135 и т. д.) имѣютъ много прототиповъ въ древнихъ памятникахъ и рукописяхъ. Прилагаемый подъ лит. В. примѣръ (буква В) взятъ изъ Евангелія 1270 года, f°, Румянцовскаго музея, № 105.

B.

C.

Одноглавыя птицы, какъ бы прикрѣпленныя къ дереву и обращенныя другъ къ другу спиной,—нерѣдкія въ нашихъ вышивкахъ (№ 143),—имѣютъ много прототиповъ въ нашей древности. Прилагаемый подъ лит. С примѣръ (буква Ч) взятъ изъ Апостола XIV вѣка, f°, Публичной библіотеки, № 29 (изъ колл. Погодина).

Фантастическія четвероногія, стоящія подъ деревомъ, обративъ голову назадъ (№№ 161, 163, 165 и т. д.), имѣютъ много прототиповъ въ нашей древности. Прилагаемый подъ лит. D примѣръ (буква В) взятъ изъ Евангелія 1270 года, f°, Румянцовскаго музея, № 105.

D.

Фантастическія животныя, въ вѣнцѣ, съ распущенными крыльями и хвостомъ, растворенною пастью и простертыми впередъ лапами (№ 160 *b*) [1]), нерѣдко встрѣчаются въ изображе-

[1]) По ошибкѣ рисовальщика, въ атласѣ этотъ рисунокъ,

ніяхъ древняго нашего искуства. Прилагаемый подъ лит. E примѣръ (буква О) взятъ изъ Псалтыря XIV вѣка, f⁰, Публичной библіотеки, № 2.

E.

Фантастическія существа, съ птичьимъ тѣломъ и человѣческимъ лицомъ (№№ 135 *c*, 147, 215 и т. д.), очень часто встрѣчаются въ древнихъ русскихъ памятникахъ. Прилагаемый подъ лит. F примѣръ (буква И) взятъ изъ Евангелія XIV вѣка, f⁰, библіотеки Академіи Наукъ, № 3.

F.

Фантастическіе львы, стоящіе съ поднятой лапой у дерева (№№ 124, 162, 164 и т. д.); *человѣческія фигуры, держащія въ поднятыхъ рукахъ птицъ, вѣточки и сосуды* (№№ 122, 127, 137, 153, 155, 156, 160 *a*, 161, 167—170, 176—177, 180, 183 и т. д.), или же *держащія на привязи фантастическихъ звѣрей и животныхъ* (№№ 190, 207, 208, 210, 211 и т. д.), также имѣютъ своихъ прототиповъ въ древнихъ нашихъ памятникахъ, и, въ томъ числѣ, въ орнаментахъ и заглавныхъ буквахъ рукописей XIII и XIV вѣка. Мы не приводимъ примѣровъ, по ихъ многочисленности; но приведемъ одну очень замѣчательную фигуру (№ 168), *несущую на коромыслѣ сосуды*, о значеніи которыхъ будетъ говорено ниже: точно такіе же сосуды несетъ на коромыслѣ одна фантастическая фигура (буква Т) въ Паремейникѣ 1271 года, 4⁰, Публичной библіотеки, № 13,—она представлена у насъ подъ лит. G.

помѣщенный на листѣ LIII *b*, обозначенъ цифрою 138, вмѣсто 160 *b*.

G.

H.

Деревья, которыхъ вѣтки кончаются большими цвѣтками (№№ 67—верхній подзоръ; 124—126, 133, 136, 147—148, 155—верхній подзоръ; 157, 165, 170 и т. д.) очень обыкновенны въ древнихъ нашихъ памятникахъ. Прилагаемый подъ лит. H примѣръ (буква Р) взятъ изъ Евангелія XIV вѣка, f⁰, библіотеки Академіи Наукъ, № 3.

Фантастическія крылья, которыми снабжены на нашихъ вышивкахъ извѣстныя колеса и деревья или столбы (№№ 160 *a* и *b* [1]), 204 и т. д.), встрѣчаются и въ древнихъ русскихъ памятникахъ. Прилагаемый подъ лит. I примѣръ (буква В) взятъ изъ Евангелія XIV вѣка, f⁰, библіотеки Академіи Наукъ, № 3.

I.

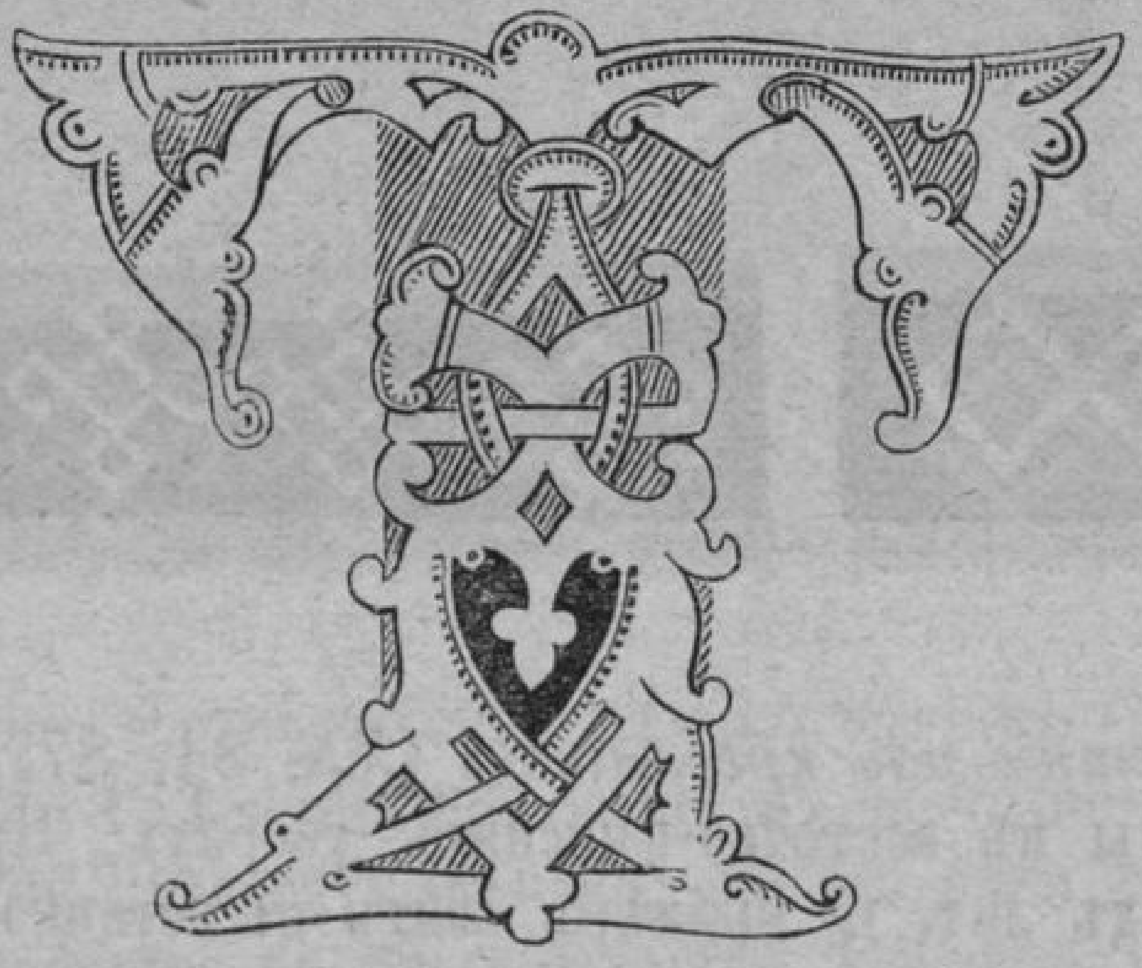
Навязи или *узлы*, прикрѣпляемые къ деревьямъ (№№ 209, 191, 105—нижній подзоръ, 94—нижній подзоръ, 90, 9), очень обыкновенны на нашихъ памятникахъ. Примѣръ изъ рукописей см. на предыдущемъ рисункѣ.

Наконецъ, *деревья* по большей части *на конусовидныхъ основаніяхъ*, съ прикрѣпленными къ нимъ *орнаментальными пластинками* разной формы и другими украшеніями (№№ 73, 100, 101, 116—118, 126, 130, 134, 136, 143, 145 и т. д.), играютъ очень значительную роль въ древнихъ русскихъ памятникахъ. Что же касается до

[1]) Какъ выше уже сказано, на листахъ LIII *a* и LIII *b* атласа поставленъ по ошибкѣ № 138, вмѣсто 160 *a* и 160 *b*.

рукописей, то мы представляемъ здѣсь, подъ лит. К., одинъ изъ примѣчательнѣйшихъ и красивѣйшихъ примѣровъ этого рода (буква Т), заимствованный изъ Псалтыря XIV вѣка, 4°, Публичной библіотеки, № 2 (изъ колл. Погодина).

К.



Эти немногіе, но, мы надѣемся, достаточно очевидные примѣры позволяютъ пріурочить шитые наши узоры самымъ несомнѣннымъ образомъ ко времени *никакъ не позже* XIII и XIV столѣтій [1]), но такъ какъ невозможно предположить, чтобъ орнаменты и заглавныя буквы, встрѣчаемыя въ рукописяхъ этихъ двухъ вѣковъ, были изобрѣтены именно только въ теченіе этихъ столѣтій, потому что многіе изъ ихъ основныхъ элементовъ встрѣчаются уже ранѣе, то изъ этого выходитъ, что и вышивки наши, совершенно однородныя съ орнаментами и буквами рукописей, восходятъ, по рисункамъ своимъ, до первыхъ столѣтій исторической древней Руси.

Послѣ пріуроченія **хронологическаго,** приступимъ къ **этнографическому** пріуроченію нашихъ вышивокъ.

Имѣемъ ли мы право утверждать, чтобъ ихъ рисунки были чисто русскаго происхожденія, и чтобъ они возникли на нашей отечественной почвѣ? Нѣтъ, мы его не имѣемъ, если даже принять во вниманіе одни только тѣ предметы, на которыхъ они встрѣчаются. Собственно русскихъ одеждъ вовсе не существуетъ. Не говоря уже объ одеждахъ, болѣе поздняго у насъ появленія, имена которыхъ достаточно свидѣтельствуютъ объ ихъ татарскомъ происхожденіи (наприм.: *кафтанъ, зипунъ, армякъ*); не говоря уже о нихъ, трудно было бы не замѣтить, что и другія, болѣе древнія части русскаго костюма имѣютъ происхожденіе чужеземное, заимствованное. Названіе русскаго общенароднаго *сарафана* (женской одежды безъ рукавовъ, съ проймами, застегивающагося спереди сверху до низу) происходитъ съ персидскаго — отъ слова *сарпай* или *сарапа;* названіе русскаго распространеннаго головнаго убора *кика* происходитъ отъ финскаго *кюкко*—курица [2]); наконецъ наша народная мужская рубашка, *бѣлая*, или, въ самомъ грубомъ своемъ видѣ, *синяя*, съ разрѣзомъ у шеи на боку, составляющемъ характернѣйшую ея особенность,— есть копія съ издревле-національной персидской синей рубашки, имѣющей разрѣзъ у шеи на боку. Рубашка этого типа довольно распространилась, изъ Персіи, по Кавказу—у грузинъ и частью даже у татаръ [1]). Вышитыя полотенца находятся въ величайшемъ, и самомъ коренномъ, употребленіи у финскихъ народовъ и у персіянъ. Въ виду этихъ фактовъ, трудно было бы предположить, чтобъ не были также иноземнаго происхожденія рисунки и узоры, находящіеся на предметахъ, пришлыхъ къ намъ отъ другихъ народностей.

Но переходя къ разсмотрѣнію самыхъ узоровъ, мы тотчасъ же замѣчаемъ, что въ нихъ нѣтъ ничего самостоятельнаго, потому что всѣ главныя составныя части ихъ существуютъ у извѣстныхъ народностей азіятскаго происхожденія, которыя обладаютъ ими въ теченіе долгихъ столѣтій и, конечно, никоимъ образомъ не могли заимствовать ихъ отъ русскихъ.

Восточные узоры, съ которыми наши имѣютъ всего болѣе родства, дѣлятся на *двѣ* главныя группы: узоры *финскіе* и узоры *персидскіе*.

Съ финскими, узорами, и именно всего болѣе съ узорами *восточныхъ финскихъ племенъ,* наши узоры имѣютъ много общаго, начиная съ самаго *способа вышиванья*. Лучшіе старѣйшіе и характернѣйшіе наши узоры выполнены (какъ замѣчено уже выше) посредствомъ шитья двусторонняго, въ клѣтку и городками [2]); точно также всѣ вообще финскіе узоры выполнены именно посредствомъ этого способа [3]). Правда, въ большинствѣ случаевъ, узоры мордовскіе, черемисскіе, чувашскіе, вотяцкіе и т. д. вышиты разноцвѣтною шерстью, а иногда также и шелкомъ, тогда какъ главный нашъ матеріалъ— одна красная бумага и рѣже синія нитки; но, безъ сомнѣнія, *рисунокъ* въ настоящемъ случаѣ имѣетъ болѣе значенія, чѣмъ *цвѣта:* эти послѣдніе, вмѣстѣ съ матеріаломъ, должны были зависѣть отъ эконо-

---

[1]) Съ XV вѣкомъ эта система орнаментаціи исчезаетъ изъ русскихъ рукописей. *В. С.*

[2]) Примѣчательно, что и другія имена нашихъ женскихъ головныхъ уборовъ взяты отъ птицъ, какъ наприм.: *кокошникъ* (отъ кокошь-курица), *сорока* (отъ птицы сороки) и пр.

[1]) По всей вѣроятности, первоначальная русская рубашка была съ разрѣзомъ по срединѣ, какъ въ остальной Европѣ и у всѣхъ другихъ славянскихъ народовъ, а также и у южно-руссовъ (малороссіянъ), такъ какъ названіе ея *сорока* (сорочка) происходитъ отъ скандинавскаго *serkr* – платье, одежда. Когда, черезъ какое посредство, принята великоруссами, отъ котораго-нибудь иранскаго племени, рубашка съ косымъ воротомъ—покуда опредѣлить теперь еще невозможно.

[2]) Въ нашихъ примѣрахъ, помѣщенныхъ внутри текста, мы, для облегченія гравера, представляли рисунки общими прямыми линіями, безъ городковъ, кромѣ примѣровъ подъ лит. Q, R, S, FF.

[3]) Узоры *западныхъ финновъ*—тѣ же, что и у восточныхъ финновъ, только ихъ вообще гораздо менѣе и, сверхъ того, они бѣднѣе и однообразнѣе.

мическихъ и промышленныхъ условій разныхъ русскихъ мѣстностей [1]).

Что касается до самыхъ рисунковъ, то общіе у насъ съ финскими—тѣ, которые состоятъ изъ однѣхъ *геометрическихъ фигуръ*.

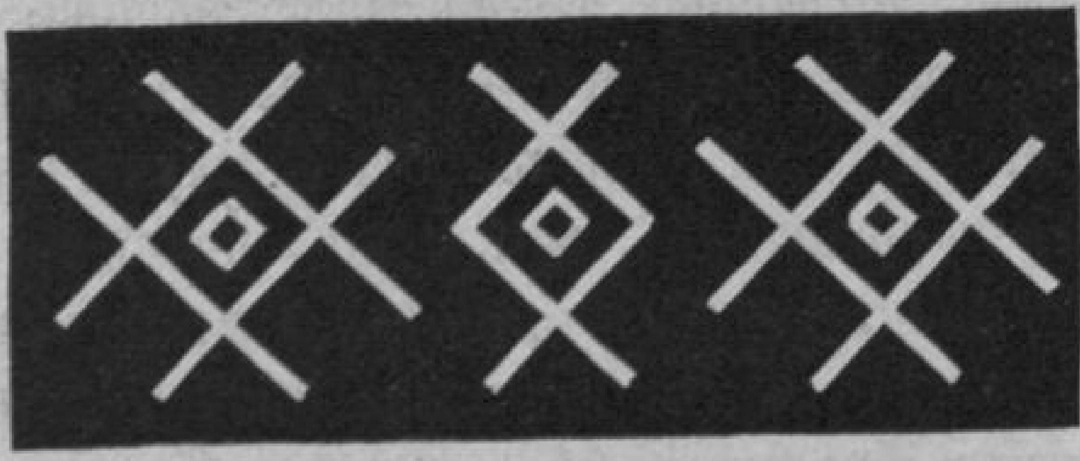
Такъ, наприм., *фигуры изъ нѣсколькихъ пересѣкающихся прямыхъ линій*, съ большимъ или малымъ крестомъ внутри или безъ него (№№ 20, 21, 22, 25, 27 и т. д.), встрѣчаются очень часто въ вышивкахъ восточныхъ финскихъ племенъ. Прилагаемый подъ лит. L образецъ взятъ съ черемисскаго передника, изъ музея Географическаго общества.

L.

M.

Фигуры изъ четырехъ и изъ двухъ пересѣкающихся линій (№№ 41, 43, 44, 48—нижній подзоръ, 55, 175 и т. д.) часто встрѣчаются въ узорахъ восточныхъ финновъ. Прилагаемые примѣры взяты: первый подъ лит. M—съ остяцкой рубашки, изъ музея Академіи Наукъ, второй подъ лит. N—съ вотяцкаго костюма, изъ музея Географическаго общества.

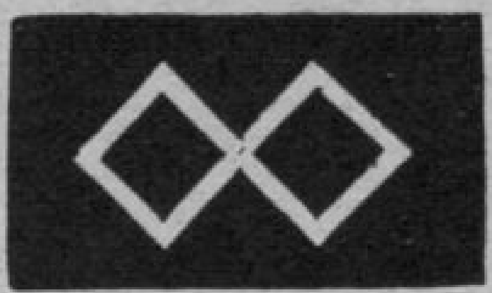
N.



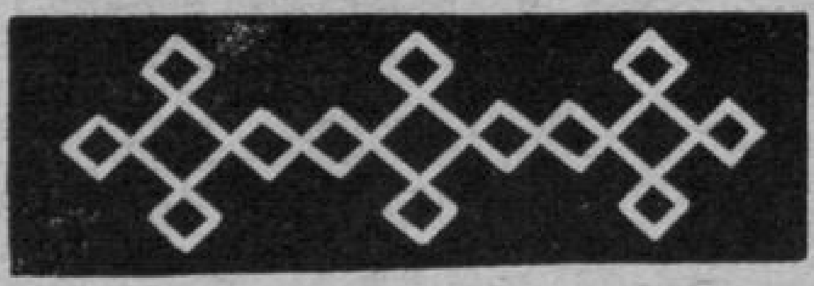
Фигуры изъ четырехъ пересѣкающихся прямыхъ линій съ загнутыми концами въ видѣ крючковъ (№ 50) часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. O примѣръ взятъ съ вотяцкаго головнаго убора, изъ музея Геграфическаго общества.

Фигуры изъ прямыхъ линій въ видѣ цифры 8 (№№ 9, 55—нижній подзоръ) часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. P примѣръ взятъ съ остяцкой рубашки, уже упомянутой подъ лит. M.

P.



Q.



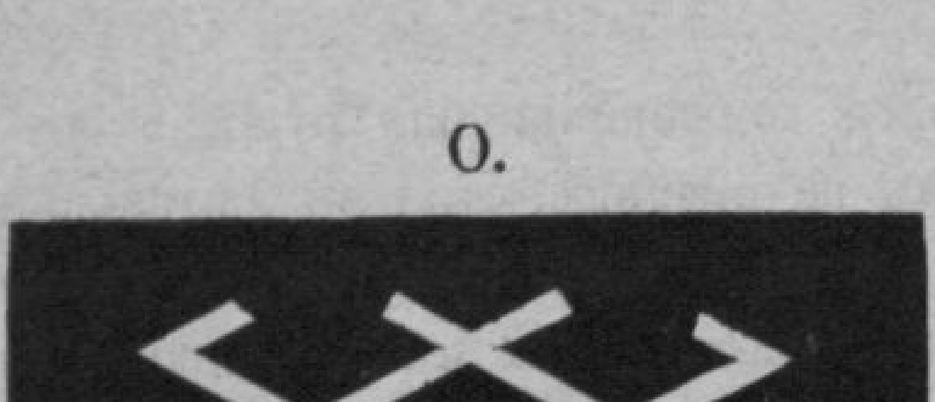
Рѣшетки изъ крестиковъ (№№ 84, 87, 162, 201) часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. Q примѣръ взятъ съ остяцкой рубашки, изъ музея Академіи Наукъ.

Рѣшетки изъ двухъ параллельно идущихъ полосъ зигзаговъ, пересѣкаемыхъ на правильныхъ разстояніяхъ маленькимъ ромбомъ (№№ 43—верхній подзоръ, 87 и 162—на узкой сторонѣ), часто встрѣчаются въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. R образецъ взятъ съ вышитаго кармана, принадлежащаго къ вотяцкому костюму, изъ музея Географическаго общества.

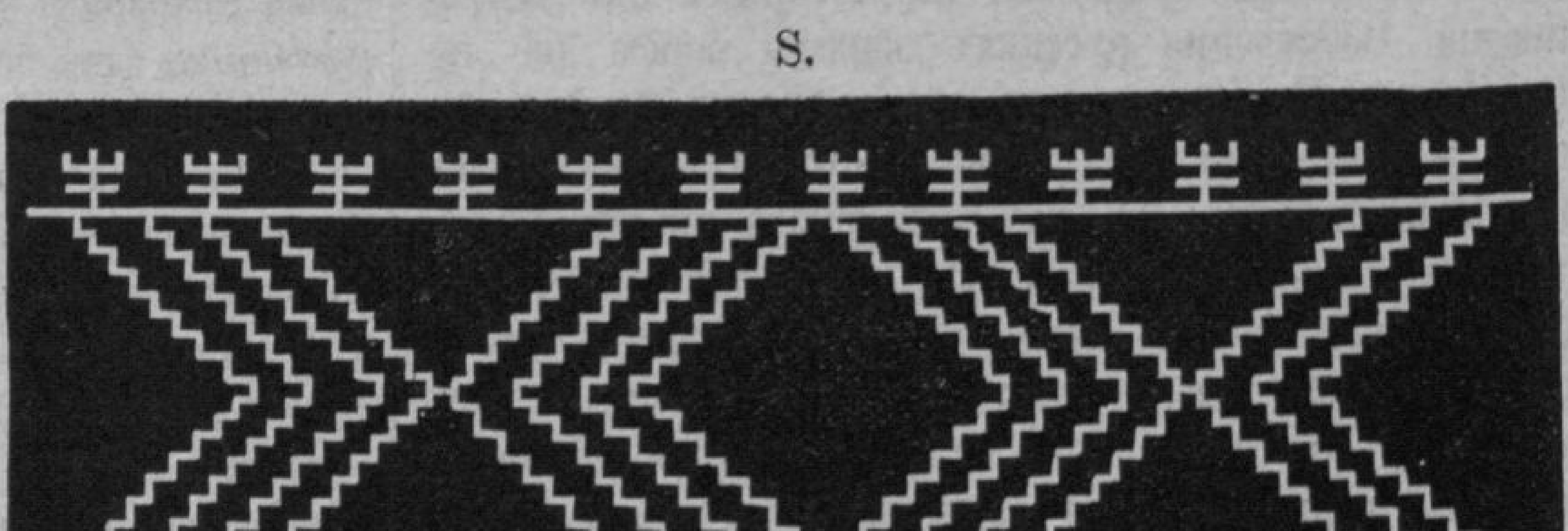
R.

Ряды ромбовъ, вставленныхъ одни въ другіе (№№ 26, 27—нижній подзоръ, 127), часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. S примѣръ взятъ съ черемисской рубашки, изъ музея Географическаго общества.

O.



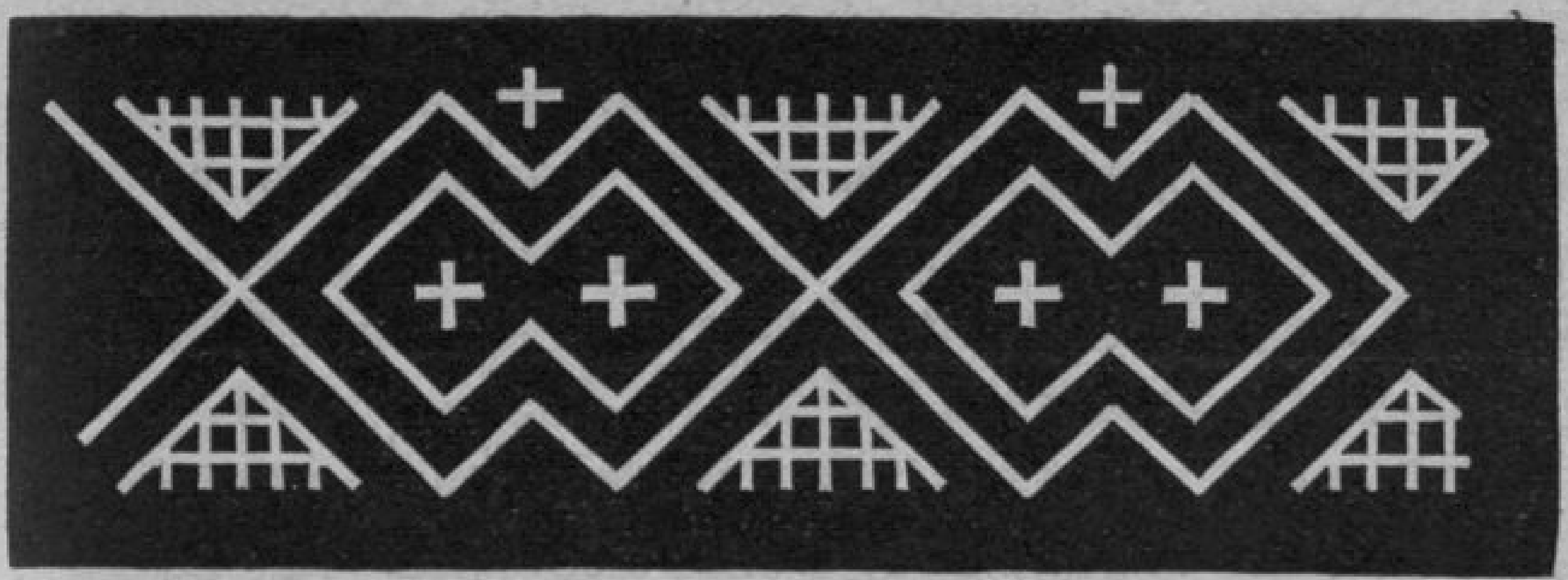
S.



[1]) Мы имѣемъ одинъ важный историческій документъ, свидѣтельствующій о томъ, какъ древни были, у финскихъ и финско-тюркскихъ племенъ, вышивки красными нитками по холсту. Прискъ Панійскій, бывшій въ лагерѣ у Аттиллы (въ 448 г.), разсказываетъ, что онъ видѣлъ тамъ гунскихъ рабынь, сидящихъ на полу, вокругъ царицы, и „испещряющихъ разными красками полотняныя покрывала, носимыя варварами поверхъ одежды для красы" (*Г. Дестунисъ*, Сказанія Приска Панійскаго, Спб., 1860, стр. 59). *В. С.*

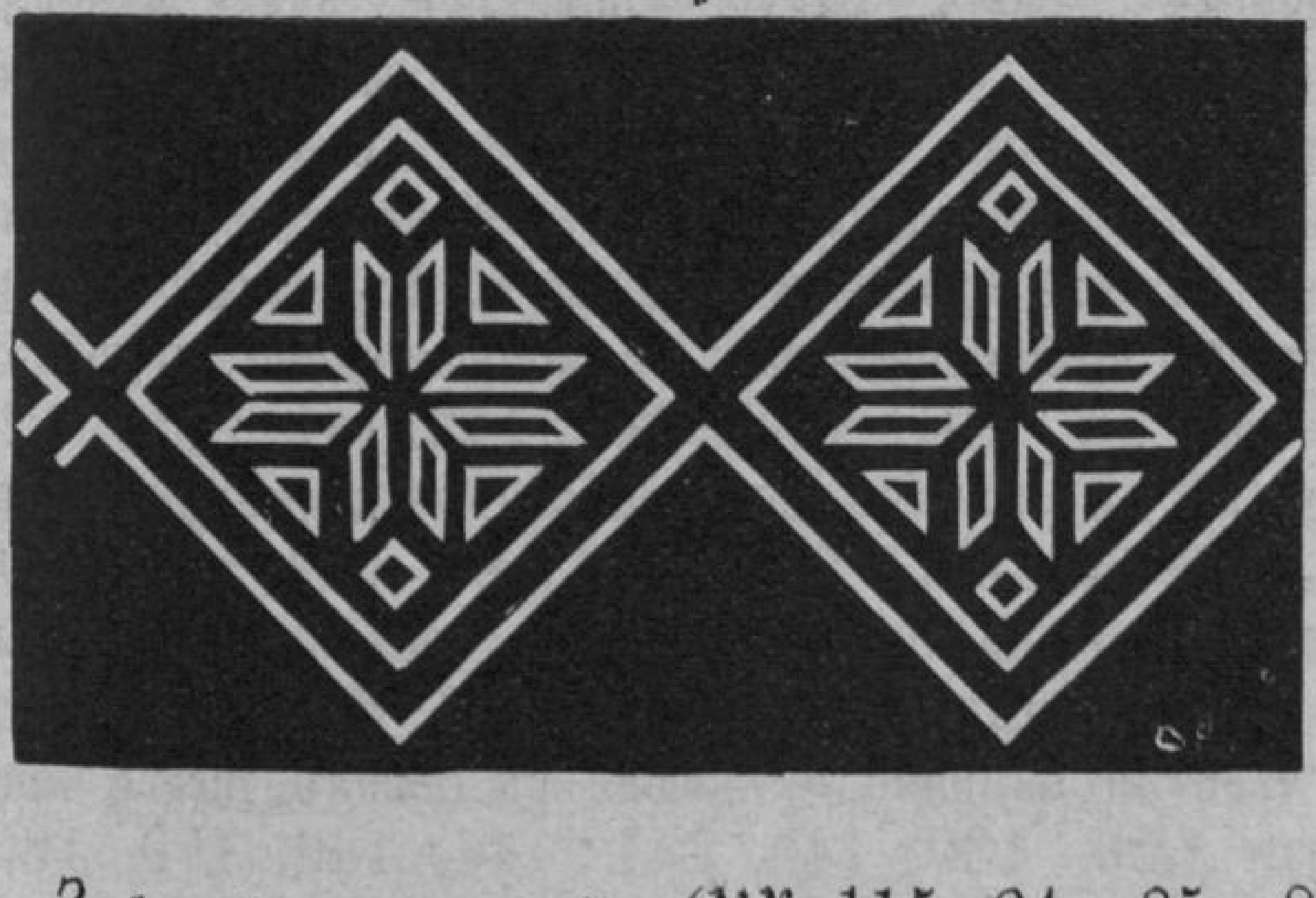
Ряды ромбовъ, входящихъ одни въ другіе угломъ (№№ 39 и 47), часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. T примѣръ взятъ съ черемисской рубашки, изъ музея Географическаго общества.

T.



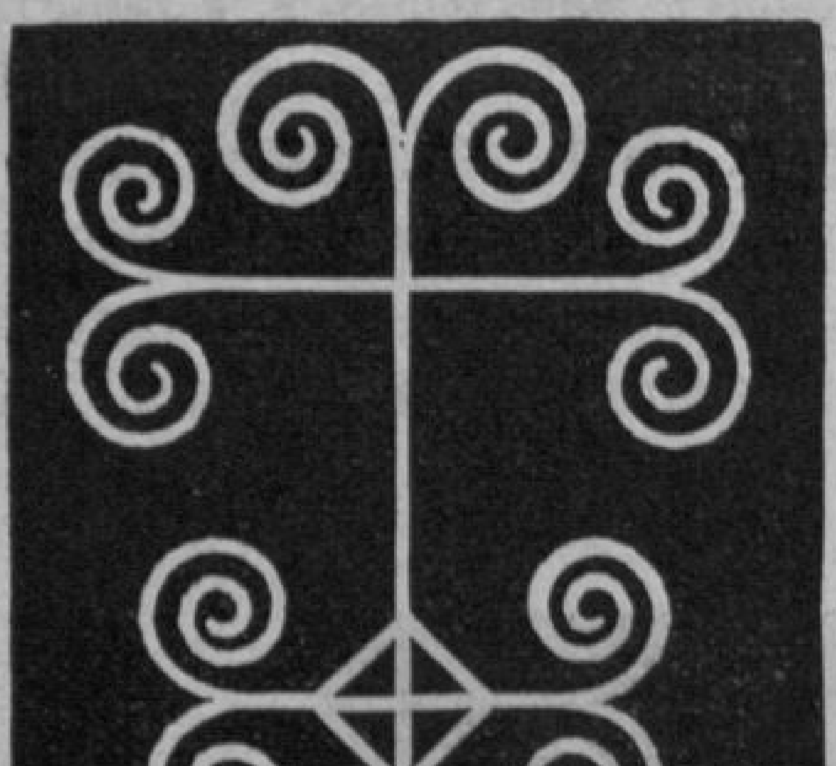
Ряды ромбовъ со звѣздами внутри (№№ 36—38, 42, 45—46) очень часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. V примѣръ взятъ съ мордовской кички, изъ музея Академіи Наукъ.

V.



Завитки спиралями (№№ 115, 24, 85, 88, 106, 119, 136, 144 и т. д.) очень часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемый подъ лит. X примѣръ взятъ съ мордовской рубашки, изъ музея Академіи Наукъ.

X.



Фигуры въ видѣ равносторонняго креста съ загнутыми концами (№ 26) очень часты въ восточно-финскихъ узорахъ. Прилагаемые примѣры взяты: лит. Y—съ остяцкой рубашки, изъ музея Академіи Наукъ, лит. Z—съ мордовской рубашки изъ того же музея. Эту характеристическую фигуру нерѣдко можно встрѣтить и у западныхъ финновъ (см. №№ 59, 147 *b* и 106 *a*).

Y.

Z.

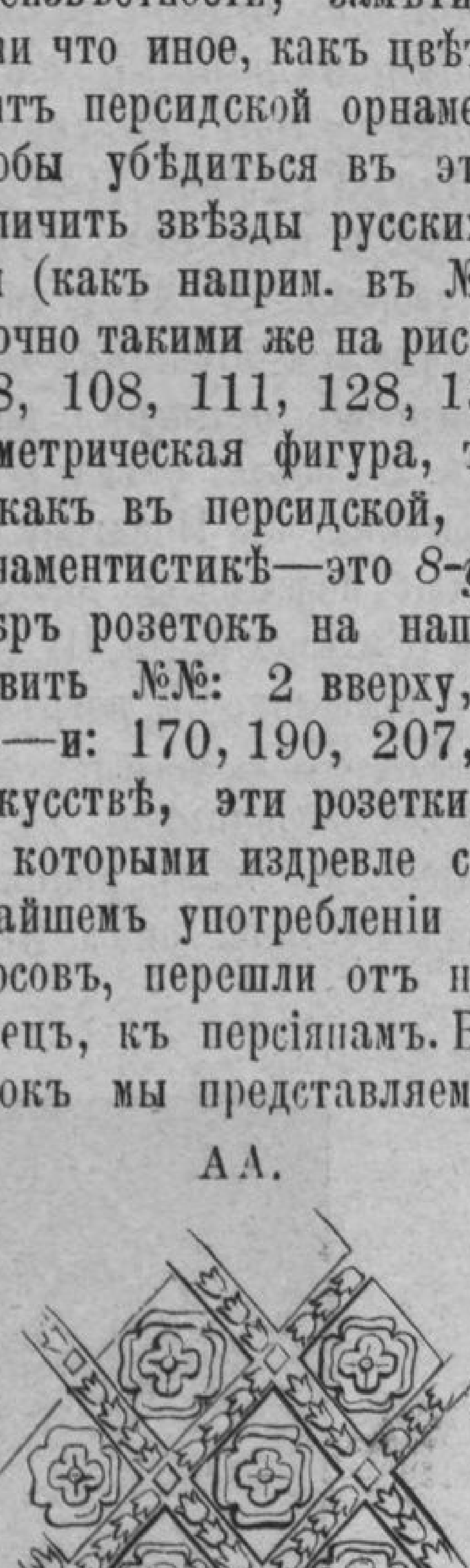
Что касается до изображеній животныхъ, то у *западныхъ финновъ* мы ихъ вовсе не находили на вышивкахъ, а у *восточныхъ финновъ* — довольно рѣдко, и то только *птицъ*, или, точнѣе сказать, *маленькихъ птичекъ*, стоящихъ по обѣ стороны дерева (Примѣры этихъ послѣднихъ можно видѣть на рисункахъ №№ 106 *b* и 142).

Перейдемъ теперь къ *персидскимъ узорамъ*. Тѣ изъ нихъ, съ которыми сильно сходны русскіе, можно раздѣлить на три группы: *фигуры геометрическія, фигуры деревьевъ и фигуры животныхъ*.

Между первыми, главное мѣсто занимаютъ — *8-угольныя звѣзды*, въ громадномъ количествѣ разсѣянныя по всѣмъ персидскимъ издѣліямъ: коврамъ, платкамъ, матеріямъ, и столько же многочисленныя въ живописныхъ и скульптурныхъ орнаментахъ персидской архитектуры. Не приводя примѣровъ, по причинѣ ихъ общеизвѣстности, замѣтимъ только, что эти *звѣзды*—ни что иное, какъ цвѣты (извѣстно, что главный элементъ персидской орнаментистики—*цвѣточный*). Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно даже только сличить звѣзды русскихъ узоровъ, отдѣльно стоящія (какъ наприм. въ №№ 1—3, 6—7, 9 и т. д.), съ точно такими же на рисункахъ деревьевъ (наприм. №№ 98, 108, 111, 128, 133, 169 и т. д.).

Другая геометрическая фигура, тоже сильно распространенная какъ въ персидской, такъ и въ древне-русской орнаментистикѣ—это *8-угольная розетка*. (Въ примѣръ розетокъ на нашихъ вышивкахъ можно представить №№: 2 вверху, 3, 4, 13, 15, 30, 87 и т. д.—и: 170, 190, 207, 208, 211). Въ персидскомъ искусствѣ, эти розетки, происходя отъ розъ живыхъ, которыми издревле славилась Персія, были въ величайшемъ употребленіи уже у ассиріянъ и древнихъ персовъ, перешли отъ нихъ къ сассанидамъ, и, наконецъ, къ персіянамъ. Въ образецъ персидскихъ розетокъ мы представляемъ, подъ лит. AA,

AA.



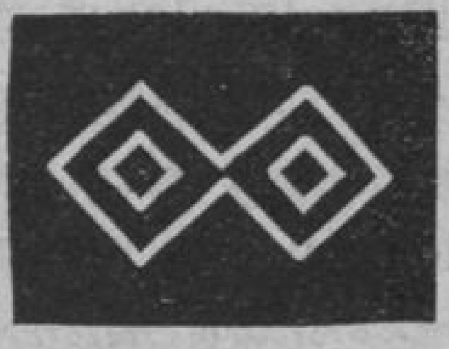
часть капители, у входной двери во дворецъ въ Испагани (*Coste et Flandin*, Voyage en Perse, I, pl. 27), см. также нашъ рисунокъ II.

На разныхъ персидскихъ зданіяхъ мы встрѣчаемъ, въ числѣ орнаментовъ, *геометрическія фигуры*, происхожденія конечно древняго, которыя существуютъ и въ нашихъ вышитыхъ узорахъ.

BB.

CC.

DD.



Такъ, наприм., *ромбы, на-крестъ пересѣкаемые двумя діагональными линіями*, въ фризѣ большой залы дворца Чегель-Сутуна, въ Испагани (*Coste*, Monuments modernes de la Perse, pl. 43), представленные у насъ подъ лит. BB (сравни также персидскую матерію: *Martin et Cahier*, Mélanges d'archéologie, III, pl. 18), встрѣчаются въ нашихъ узорахъ (№№ 7, 13, 17, 37, 38 и т. д.).

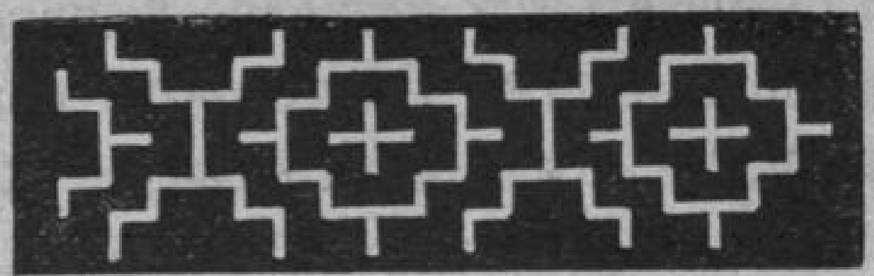
Поставленные поперекъ кресты, покрывающіе снаружи оба минарета мечети Месджидъ-и-Шахъ, въ Испагани (*Coste*, pl. 16—17), и представленные у насъ подъ лит. CC, встрѣчаются также въ нашихъ узорахъ (№№ 39, 44 и т. д.).

Входящіе одинъ въ другой угломъ ромбы съ маленькими ромбиками внутри, занимающіе много мѣста въ числѣ орнаментовъ на минаретахъ мечети Мадери-Шахъ-Султанъ-Гуссейна (*Coste*, pl. 23) и представленные у насъ подъ лит. DD, встрѣчаются тоже въ нашихъ узорахъ (№ 47 и др.).

Ряды чередующихся большихъ и малыхъ ромбовъ, съ крестиками внутри, находящіеся въ числѣ орнаментовъ на всѣхъ стѣнахъ мечети Мадери-Шахъ-Султанъ-Гуссейна, въ Испагани (*Coste*, pl. 26—27; сравни также персидскую матерію: *Martin et Cahier*, Mélanges d'archéologie, III, pl. 15), и представленные у насъ подъ лит. EE, встрѣчаются и у насъ въ узорахъ (№№ 37, 38 и т. д.).

Ряды большихъ крестовъ, съ крестиками внутри, находящіеся въ числѣ орнаментовъ на минаретѣ мечети Шахъ-Рустана, около Испагани (*Coste*, pl. 54), и представленные подъ лит. FF, встрѣчаются и у насъ въ узорахъ (№№ 1, 167, 213 и пр.).

FF.



GG.

Человѣческія лица, вставленныя внутри цвѣтка, находящіяся въ числѣ орнаментовъ на потолкѣ дворца Чаръ-багъ, въ Испагани (*Coste*, pl. 44), и представленные подъ лит. GG, встрѣчаются и у насъ въ узорахъ (№№ 121, 135 *c*, 147).

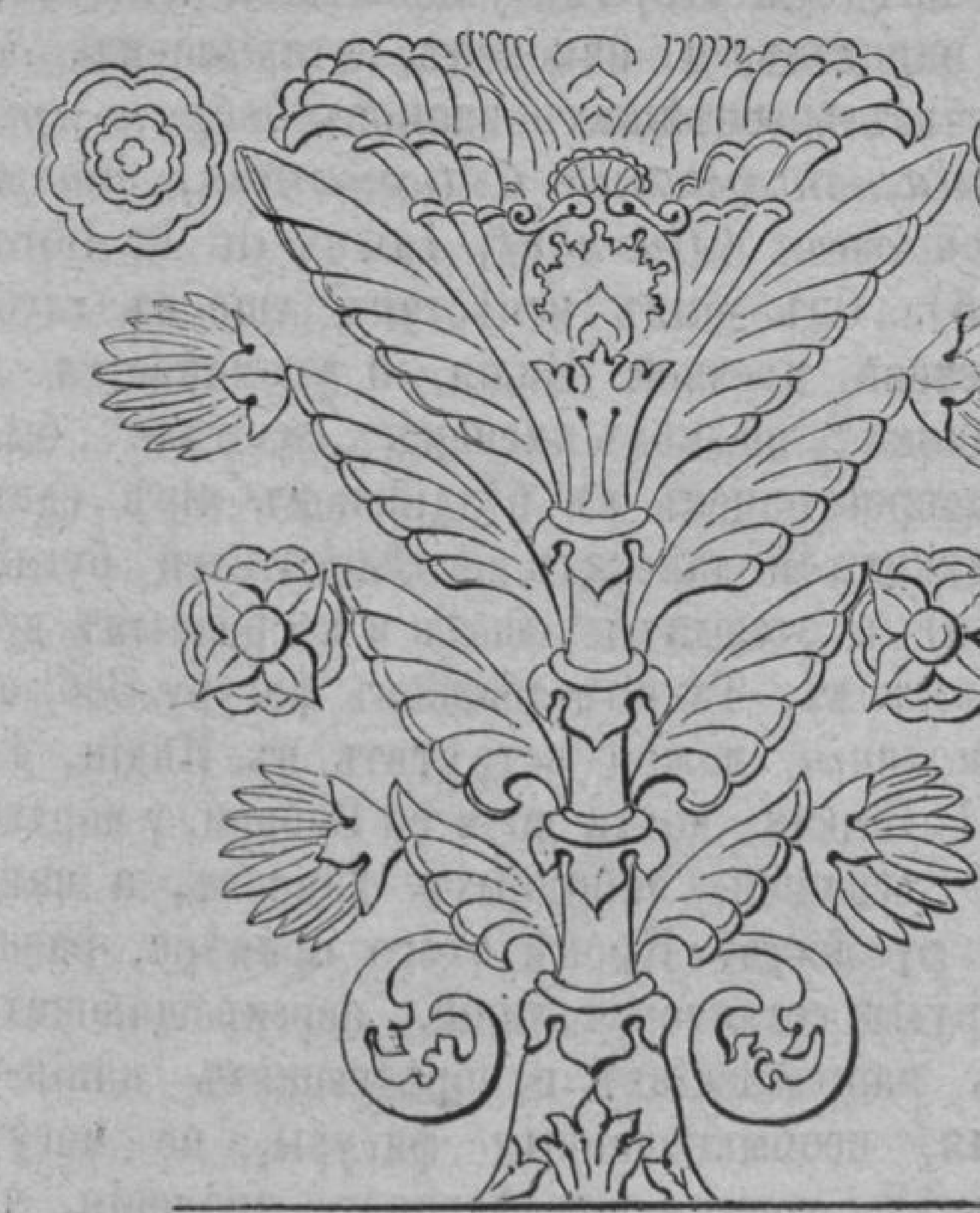
Наконецъ фигуры, представленныя выше подъ лит. Y и Z (*равносторонніе кресты съ загнутыми концами*), очень часто встрѣчаются на персидскихъ коврахъ и проч., внутри звѣздъ и отдѣльно, а также и у насъ, какъ сказано выше (въ узорахъ № 26 и проч.).

Вторая персидская группа — *фигуры деревьевъ* — имѣетъ для насъ несравненно болѣе важности, чѣмъ предъидущая. Всякій, разсматривавшій наши вышивки, знаетъ, какую громадную роль играютъ тамъ деревья. Они имѣютъ нѣкоторыя особенности, отличающія ихъ изображенія отъ обыкновенныхъ, всюду встрѣчающихся и всюду очень естественныхъ представленій простыхъ деревьевъ. Къ этимъ особенностямъ принадлежатъ: 1) конусовидное основаніе (см. №№ 51, 101, 104—107, 113, 116—117, 123 и т. д.); 2) вѣтки, кончающіяся большими цвѣтками (см. №№ 10, 51, 73, 89, 91, 98, 101, 103—108 и т. д.); 3) большія двѣ вѣтки, широко разверстыя на подобіе крыльевъ (№№ 82, 156, 204); наконецъ, 4) завитки направо и налѣво на стволѣ, всего чаще внизу (№№ 130, 140, 141, 146, 149, 170, 180, 202, 203, 205). Всѣ они вмѣстѣ несомнѣнно доказываютъ, что у насъ тутъ на лицо не *простыя* деревья, а искусственныя, составныя или, по крайней мѣрѣ, *условныя*, сложенныя на основаніи извѣстной идеи или понятія. Ближайшими прототипами нашихъ деревьевъ являются деревья, изображенныя на многихъ сассанидскихъ барельефахъ и капителяхъ (*Coste et Flandin*, Voyage en Perse, vol. I, pl. 5, 6, 17 *bis*, 27 *bis*). Всѣ указанныя выше особенности встрѣчаются здѣсь въ самомъ совершенномъ, полномъ и легко объясняющемся видѣ, и не оставляютъ ничего темнаго, загадочнаго, какъ у насъ. Конусовидныя основанія—это поддержка искусственнаго, священнаго дерева персовъ; большіе цвѣтки на концахъ вѣтвей

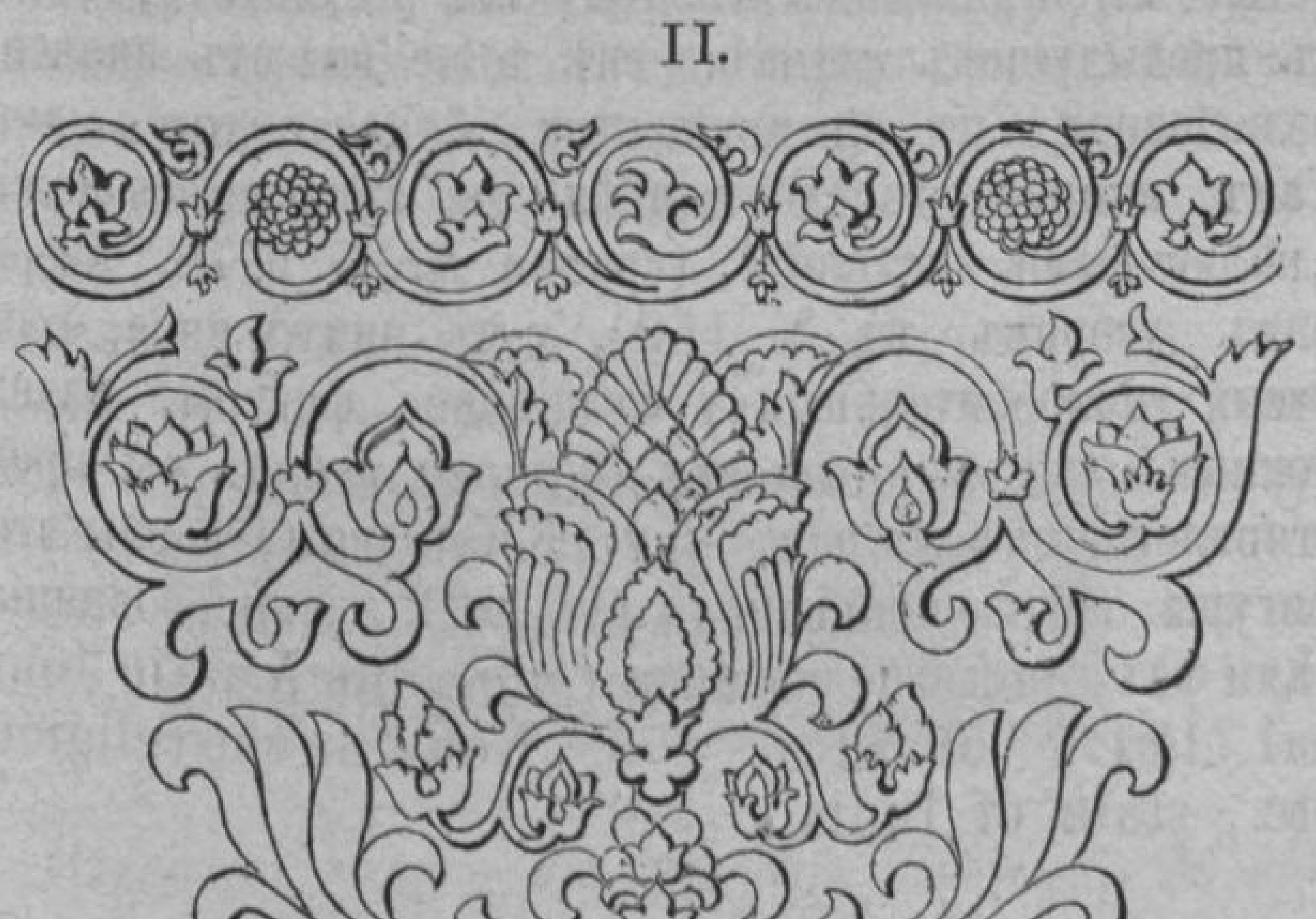
EE.

—это розы и другіе цвѣты, имѣющіе тутъ религіозное значеніе; широкія двѣ нижнія вѣтви, на подобіе крыльевъ (особенно крупныя у *Coste*, pl. 17 *bis*),—это стилистическія особенности, наслѣдованныя еще отъ древнихъ ассирійцевъ; наконецъ, завитки по сторонамъ ствола внизу—это ничто иное, какъ листья, но завитые внизъ, сообразно требованіямъ персидскаго стиля и вкуса. Представляемъ, для образца, подъ лит. НН—капитель изъ Тактъ-и-Бостана (*Coste*, I, pl. 6) и подъ лит. II—капитель изъ Испагани (*Coste*, I, pl. 27 *bis*). Въ русскихъ узорахъ, значеніе большинства этихъ подробностей уже утрачено, и превратилось въ мертвую формулу.

НН.



II.



Наконецъ, что касается *изображенія живыхъ существъ*, то большинство животныхъ, изображенныхъ на нашихъ вышивкахъ, имѣетъ значительное сходство съ подобными же въ персидскихъ памятникахъ. Въ нынѣшнее время издано уже столь достаточное количество персидскихъ художественныхъ предметовъ, въ томъ числѣ и матерій, въ настоящемъ случаѣ играющихъ особенно важную роль, что мы можемъ, не обременяя своего текста примѣрами многосложныхъ рисунковъ, прямо ссылаться на печатныя изданія.

Для сравненія съ нашими разнообразными *птицами* (то пѣтухами, то голубями, то павлинами), мы приведемъ птицъ на чисто-персидскихъ или персидско-арабскихъ матеріяхъ, сохраняемыхъ въ разныхъ европейскихъ музеяхъ (*Martin et Cahier*, Mélanges d'archéologie, vol. II, pl. 37, 38; vol. III, pl. 16, 20, 23, 38; vol. IV, pl. 24—25): здѣсь вездѣ является, какъ и у насъ, дерево, по сторонамъ котораго стоятъ птицы, обращенныя къ нему справа и слѣва, съ распущеннымъ или сложеннымъ хвостомъ. Для сравненія съ нашими *львами*, мы приведемъ львовъ, изображенныхъ на персидскихъ или персидско-арабскихъ матеріяхъ (*Martin et Cahier*, v. III, pl. 13; *Bock*, Liturgische Gewänder, v. I, pl. 4): и здѣсь, какъ и тамъ, львы являются либо отдѣльно стоящими, либо по сторонамъ дерева. Въ примѣръ нашихъ фантастическихъ животныхъ, въ родѣ *грифоновъ* (№ 160 *b*), мы представимъ подобныхъ же животныхъ на персидскихъ или персидско-арабскихъ матеріяхъ (*Martin et Cahier*, v. III, pl. 14; *Bock*, v. I, pl. 1). Все это, въ ново-персидской орнаментистикѣ,—прямое наслѣдіе древне-иранскихъ эпохъ и древне-иранскаго искусства, такъ что птицы, кони, львы, люди, являющіеся въ нашей орнаментистикѣ пàрами, по большей части стоящими по сторонамъ дерева,—ничто иное, какъ отблески точно такихъ же фигуръ, пàрами находящихся на цилиндрахъ, капителяхъ, барельефахъ, мебели, посудѣ, сосудахъ, эмаляхъ, матеріяхъ, оружіи, стеклѣ и т. д. ассирійскаго и древне-персидскаго искусства,—отблески, перешедшіе къ намъ всего скорѣе черезъ посредство образцовъ, существовавшихъ въ Персіи во времена послѣ Рождества Христова.

Намъ могли бы замѣтить, что персидская орнаментистика и вообще персидское искусство имѣли также огромнѣйшее вліяніе на византійцевъ (какъ и на арабовъ), и потому можно было бы производить вообще всю нашу орнаментистику отъ византійскихъ образцовъ, заключающихъ въ себѣ значительную массу персидскихъ элементовъ. Но съ этимъ нельзя согласиться по той причинѣ, что въ византійскую орнаментистику вошли не всѣ, а лишь *нѣкоторые* персидскіе мотивы (повторяемые зато необыкновенно часто и много); между тѣмъ какъ въ нашихъ орнаментахъ мы встрѣчаемъ гораздо бóльшее и гораздо разнообразнѣйшее число персидскихъ мотивовъ—многое, вовсе не вошедшее въ употребленіе у византійскихъ художниковъ: значитъ, здѣсь заимствованіе произошло другимъ путемъ, помимо Византіи, — по нашему убѣжденію, раньше нашего знакомства съ Византіей.

Къ числу этихъ мотивовъ, мы въ особенности относимъ изображенія человѣческихъ фигуръ. У насъ онѣ всѣ имѣютъ несомнѣнное азіятское, языческое значеніе, въ византійскихъ же изображеніяхъ этого

рода присутствуетъ одинъ только элементъ собственно-христіянскій, съ рѣдкими лишь отблесками позднѣйшаго классическо-римскаго язычества.

Но человѣческихъ фигуръ нѣтъ вообще и въ новоперсидскихъ рисункахъ и узорахъ, скажутъ иные. Конечно, отвѣтимъ мы, ихъ нѣтъ, со времени принятія магометанства, такъ какъ эта чуждая *семитическая* вѣра не дозволяетъ ихъ; но онѣ существовали во всѣ предъидущія эпохи собственно персидскаго, *арійскаго* искусства, и если встрѣчаются въ нашихъ копіяхъ, то доказываютъ только, что эти копіи заимствованы у Персіи, непосредственно или посредственно, еще до принятія ею исламизма, но послѣ Рождества Христова. Къ несчастью, изъ этой эпохи извѣстно, покуда, еще слишкомъ мало памятниковъ.

Имѣютъ ли какое нибудь значеніе изображенія нашихъ вышивокъ? Не просто ли это продуктъ фантазіи и произвольная игра въ линіи? Никогда. Орнаменты всѣхъ вообще новыхъ народовъ идутъ изъ глубокой древности, а у народовъ древняго міра орнаментъ никогда не заключалъ ни единой праздной линіи: каждая черточка тутъ имѣетъ свое значеніе, является словомъ, фразой, выраженіемъ извѣстныхъ понятій, представленій. Ряды орнаментистики — это связная рѣчь, послѣдовательная мелодія, имѣющая свою основную причину и не назначенная для однихъ только глазъ, а также и для ума и чувства.

Русская орнаментистика, это—позднее эхо орнаментистики азіятской, это уцѣлѣвшій осколокъ древняго міра, но осколокъ значительно попорченный, сокращенный и, что всего хуже, такой, значеніе котораго давнымъ давно совершенно потеряно для употребляющихъ эту орнаментистику. Вы можете разспрашивать русскихъ крестьянъ въ любомъ углу нашего отечества, и нигдѣ вы не услышите и намека на то, чтобъ русскій народъ зналъ, что̀ именно кроется въ этихъ узорахъ и орнаментахъ, постоянно находящихся у него въ рукахъ и передъ глазами. Многіе убѣждены, что рисунки эти — *старые*, но никто вамъ не скажетъ, откуда они идутъ и что̀ такое именно содержатъ. Однако-же, многое даетъ возможность мало-по-малу разобрать настоящую сущность дѣла.

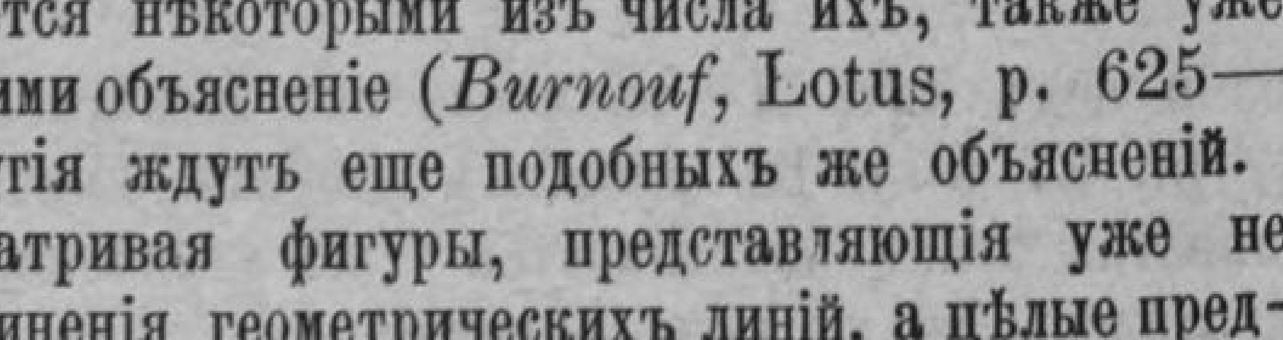
Во-первыхъ, наводитъ на нѣкоторое подозрѣніе объ *особенномъ* значеніи нашихъ узоровъ то обстоятельство, что большинство предметовъ, на которыхъ они находятся, употребляется для цѣлей религіозныхъ или торжественныхъ: уже въ глубокой нашей древности, полотенца (составляющія и до сихъ поръ главную массу вышитыхъ предметовъ) вѣшались на деревья съ религіозною цѣлью, какъ священное приношеніе, знакъ обожанія, жертва („дуплинамъ древянымъ вѣтви убрусцемъ обвѣшивающе, и симъ поклоняющеся“: *Карамзинъ*, Ист. Гос. Росс., т. I, прим. 216).

Чтожъ мы видимъ? И до сихъ поръ привычки древняго язычества не исчезли, и полотенца вѣшаются, все попрежнему, въ качествѣ *ex-voto*, вокругъ образовъ, крестовъ, обвиваютъ дуги и сбрую вѣнчальнаго поѣзда, украшаютъ дружку, поѣзжанъ, развѣшиваются на спинкѣ брачной телѣги или саней и т. д. Праздничный костюмъ и головной уборъ, праздничная кровать, пологъ, наволока — покрыты многозначительными узорами.

Но еще болѣе убѣждаетъ насъ въ нашей мысли появленіе, въ числѣ нашихъ орнаментовъ, такихъ фигуръ, которыя слишкомъ характерны для того, чтобъ быть сочиненными случайно. Для примѣра возьмемъ хоть тѣ, что̀ представлены у насъ подъ литерами Y и Z. Не соглашаясь признать ихъ простой игрой линій, принимаемся за розысканія, замѣчаемъ, что онѣ существуютъ у множества азіятскихъ племенъ и народовъ, и, наконецъ, открываемъ, что это—одинъ изъ древнѣйшихъ знаковъ *добраго предзнаменованія*, *пожеланія благополучія*, *отвращенья несчастья* (*Burnouf*, Lotus de la bonne foi, p. 625). Онъ былъ извѣстенъ еще въ глубочайшія времена древней Индіи, и упоминается въ поэмѣ „Рамаяна“, но, подъ именемъ „свастика“, былъ особенно распространенъ въ буддійскомъ мірѣ (даже у самыхъ дикихъ и далекихъ послѣдователей буддійской религіи), а отсюда перешелъ и къ разнымъ другимъ народностямъ. Такимъ образомъ фигуру *добраго предзнаменованія* можно встрѣтить въ Индіи, Тибетѣ, Китаѣ, Персіи, почти во всей Сибири, у мордвы, черемисовъ, чувашей, западныхъ финновъ, а наконецъ—и у русскихъ. Кромѣ этого примѣра, разнообразныя другія соединенія линій, перекрещающихся въ разныхъ направленіяхъ и образующихъ какія-то своеобразныя, необыкновенныя фигуры, не могутъ также не имѣть своего опредѣленнаго значенія, что̀ доказывается нѣкоторыми изъ числа ихъ, также уже получившими объясненіе (*Burnouf*, Lotus, p. 625—626); другія ждутъ еще подобныхъ же объясненій.

Разсматривая фигуры, представляющія уже не одни соединенія геометрическихъ линій, а цѣлые предметы, мы приходимъ къ тому же результату, что и въ предыдущемъ случаѣ: онѣ тоже имѣютъ значеніе религіозное, по преимуществу *благожелательное*. Такъ, наприм., загадочныя фигуры, являющіяся между „калиновыми листьями“ (сравни №№ 7 и 78, вверху надъ узоромъ въ № 152), суть ничто иное, какъ очень употребительныя у буддійцевъ фигуры, назначенныя *для отвращенія дурнаго глаза*: мы представляемъ здѣсь, подъ лит. КК, разныя формы этой фигуры (первоначально „алтаря“), заимствованныя нами изъ статьи полковника *Сайкса* въ Asiatic Journal, 1841, vol. VI, p. 453: „Notes on the religious etc., state of India“.

KK.



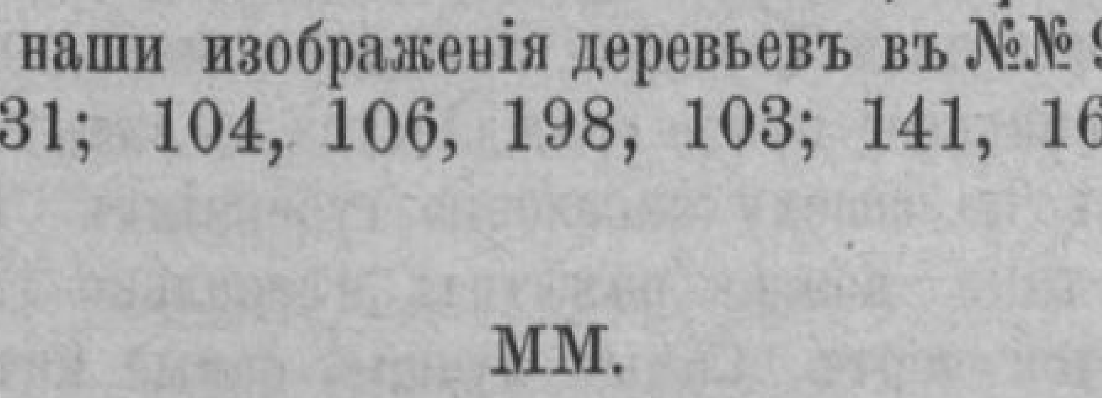
Въ религіозномъ значеніи деревьевъ, играющихъ такую громадную роль въ нашихъ узорахъ, мудрено сомнѣваться, зная, что поклоненіе деревьямъ было однимъ изъ главнѣйшихъ элементовъ религіи славянъ.

Но если бы тутъ могла оставаться хотя тѣнь сомнѣнія, то насъ убѣдили бы въ этомъ орнаменты и заглавныя буквы рукописей, гдѣ во многихъ мѣстахъ ясно можно видѣть, что представленныя тамъ деревья — не простыя деревья, а деревья съ религіознымъ значеніемъ, которымъ воздается обожаніе. Въ числѣ извѣстныхъ намъ примѣровъ, одинъ изъ самыхъ любопытныхъ — тотъ, который мы представляемъ здѣсь подъ лит. LL. Это заглавная буква Ѩ, взятая изъ Евангеліи XIV вѣка, принадлежащаго библіотекѣ Академіи наукъ, № 3. представленъ человѣкъ, стоящій на колѣняхъ предъ деревомъ (совершенно тожественномъ съ тѣми, какими наполнены наши древніе рисунки и узоры) и въ экстазѣ обнимающій стволъ его.

LL.

Сверхъ того, въ числѣ буддійскихъ религіозныхъ эмблемъ и знаковъ, встрѣчаются условныя представленія „священнаго дерева", очень похожія на деревья нашихъ узоровъ. Представляемые здѣсь подъ лит. MM образцы заимствованы нами изъ приведенной выше статьи полковника Сайкса, стр. 454 (ср. съ ними наши изображенія деревьевъ въ №№ 94, 101, 106, 131; 104, 106, 198, 103; 141, 163, 191; 149).

MM.



Наконецъ, религіозное значеніе деревьевъ на нашихъ узорахъ доказывается сравненіемъ нѣкоторыхъ очень загодочныхъ ихъ изображеній съ такими же изображеніями, существующими у нѣкоторыхъ восточныхъ народовъ, но тамъ вполнѣ объясненными. Такъ, наприм., деревья, стоящія на нѣкоторыхъ нашихъ узорахъ, какъ-будто на кровлѣ или куполѣ зданія (№№ 111, 128), не имѣютъ у насъ никакого значенія, и кажутся только игрою каприза или прихоти, но получаютъ полное объяснеиіе, когда мы вспомнимъ многочисленные буддійскіе барельефы (*Fergusson*, Tree and serpent worship. pl. XXIV, fig. 2; XXV, fig. 3; XXVI, fig. 2; XXVII, fig. 1, 2, 3; XXX, fig. 2; XXXI, fig. 2): здѣсь мы вездѣ видимъ, посрединѣ, священное дерево, и передъ нимъ выстроенъ иногда алтарь, а иногда храмикъ, не вполнѣ его закрывающій, такъ что дерево кажется выходящимъ изъ кровли.—Такъ точно, наши изображенія дерева, какъ бы выходящаго изъ средины какого-то зданія или башни (№№ 127, 129), не имѣютъ у насъ ровно никакого значенія, но вполнѣ объясняются при взглядѣ на многочисленные буддійскіе памятники (наприм., *Fergusson*, pl. XXV, fig, 3; XXXIII), гдѣ нетрудно различить священное дерево, обстроенное вокругъ башней или зданіемъ, сквозь окна и отверстія которыхъ проходятъ стволъ и вѣтви дерева.

Перейдемъ теперь къ фигурамъ животныхъ и людей.

Здѣсь еще болѣе, чѣмъ во всемъ остальномъ, чувствуется религіозное значеніе узоровъ: слишкомъ многіе и слишкомъ явственные признаки доказываютъ, что тутъ вовсе не слѣдуетъ предполагать дѣйствительныя, живыя существа, и что тутъ у насъ передъ глазами—*идолы*. На каждомъ шагу встрѣчаются фигуры слѣдующаго сорта: *двуглавыя и одноглавыя птицы на трехъ подпоркахъ вмѣсто ногъ* (№№ 119, 126, 155, 196); *двуглавыя птицы, прикрѣпленныя хвостомъ къ полу или къ землѣ, или цвѣткомъ къ потолку* (№№ 149, 150, 152, 155, 156, 158, 159, 167; 194); *птицы на высокихъ подпоркахъ вмѣсто ногъ* (№№ 148, 152 *a*, 202); *человѣческія фигуры на многихъ подпоркахъ вмѣсто ногъ* (№№ 170, 190); *человѣческія фигуры на одной ногѣ* (№№ 175, 188); *человѣческія фигуры, состоящія изъ столба, наряженнаго въ женское платье* (№№ 204, 176, 169, 122, 192) и т. д.

Притомъ, въ этой мысли насъ подкрѣпляютъ дѣйствительныя человѣческія фигуры, которыя почти всегда гораздо меньше ростомъ противъ изображеній идоловъ, и обращаются къ этимъ послѣднимъ или къ священнымъ деревьямъ, или же стоятъ по сторонамъ ихъ, *воздѣвъ руки вверхъ* или *обративъ ихъ къ талѣѣ*[1]—въ знакъ обожанія (№№ 116, 152, 191, 194, 196, 204, 208, 211, 212, 214), или же *держа въ рукахъ вѣточки, цвѣты, птицъ или жертвоприносительные сосуды* (№№ 127, 137, 153, 155, 156, 160 *a*, 161, 168, 177, 180, 181, 213, 215).

Замѣтимъ здѣсь, что, въ числѣ примѣчательнѣйшихъ принадлежностей богослуженія, являются на узорахъ полотенецъ—сосуды для священной воды (къ сожалѣнію, ихъ ни одного не попало въ рисунки нашего изданія): это родъ маленькихъ *ведеръ* или сосудовъ съ дужкой вверху; ихъ часто держатъ въ рукѣ человѣческія фигуры совершенно такъ, и форма

[1]) Можно было бы подумать, что фигуры, держащія руки согнутыми по направленію къ тальѣ, представляютъ *пляшущихъ*; но приходится отказаться отъ этого истолкованія, вспомнивъ, что этотъ же религіозный жестъ производятъ и нѣкоторыя фигуры, представленныя верхомъ на конѣ (напр. №№ 206, 208, 211).

ихъ точно такая же, какъ въ ассирійскихъ барельефахъ (*Layard*, The monuments of Nineveh, vol. I, pl. 5, 6, 8, 9, 25 и т. д.). Въ сассанидское время встрѣчаются женскія фигуры съ сосудами для священной воды въ рукахъ (*Flandin et Coste*, Voyage en Perse, I, pl. 9). Подобными же сосудами или ведерками со священной водой должны быть, безъ сомнѣнія, признаны также тѣ сосуды, что̀ несутъ фигуры (изображенныя на рисункѣ № 168 нашего атласа), стоящія по сторонамъ другихъ фигуръ, которыя имѣютъ по всѣмъ своимъ подробностямъ значеніе религіозное.

Храмы, нерѣдко встрѣчающіеся въ нашихъ узорахъ, имѣютъ несомнѣнный характеръ языческій. Насъ не должны вводить въ заблужденіе кресты, иногда вѣнчающіе подобныя зданія (наприм., въ №№ 129, 194 и 214): это явныя придѣлки позднѣйшія, такъ какъ въ пользу первоначально-языческаго ихъ рисунка (вѣроятно въ видѣ цвѣтка, см. средній куполъ въ № 129) свидѣтельствуютъ не только сцены языческихъ обрядовъ, внутри ихъ представленныя (№№ 194 и 214), но и прочія архитектурныя формы, сильно напоминающія формы архитектуры буддійской, какъ въ дѣйствительности (*Fergusson*, Handbook of architecture, 2-d ed., fig. 35, 41, 61, 62, 63, 70 etc.; *Symes*, Embassy to Ava, p. 388, 412, 424; *Crawford*, Embassy to Ava, p. 228, 313; *Tennent*, Ceylon, II, p. 577, 596), такъ и на буддійскихъ рисункахъ (наприм., на многихъ изображеніяхъ „пяты Будды“): мы особенное вниманіе обращаемъ, при этомъ, на тѣ большіе орнаменты, наподобіе роговъ или закорючинъ, которые возвышаются по сторонамъ зданія, выходя изъ его стѣнъ (№№ 111, 128, 194), на огромные шарообразные купола (№№ 111, 128), и почти всегда громадно-высокій цоколь.

Приведенные нами факты и сравненія доказываютъ, мы надѣемся, довольно наглядно, что *въ нашихъ вышитыхъ узорахъ замѣтно немало разнообразныхъ чужеземныхъ вліяній*: финскихъ, персидскихъ и отчасти буддійскихъ. Въ существованіи этихъ вліяній нельзя сомнѣваться, потому что, съ одной стороны, у насъ на узорахъ изображены то предметы, вовсе не существовавшіе у великоруссовъ (языческіе храмы азіятской архитектуры, алтари, львы, павлины и т. д.), то фигуры и предметы завѣдомо азіятскаго происхожденія, не имѣвшіе и не имѣющіе у насъ никакого значенія (доброжелательные знаки), то такія комбинаціи, которыя были въ величайшемъ ходу у разныхъ народонаселеній задолго до основанія Русскаго государства (птицы, звѣри и люди па̀рами по сторонамъ священнаго дерева); съ другой же стороны, тутъ вовсе нѣтъ тѣхъ предметовъ, которые бы свидѣтельствовали о мѣстности, природѣ и жизни великорусской, сѣверной. Нѣтъ тутъ ничего зимняго: всюду чувствуется лѣто и жаркій поясъ; нѣтъ русскихъ сѣверныхъ звѣрей, подобно тому, какъ въ „Пермскихъ древностяхъ“ мы встрѣчаемъ изображенія дѣйствительно мѣстныхъ и народныхъ медвѣдя, лисицы, кабана и т. д.; нѣтъ нашихъ зимнихъ божествъ, нѣтъ нашихъ зимнихъ религіозныхъ праздниковъ,—напротивъ, всюду, только праздники весенніе и лѣтніе, вокругъ цвѣтущихъ деревьевъ.

Незамѣтно также, чтобъ къ многочисленнымъ заимствованіямъ и копіямъ великоруссы прибавили какіе-нибудь свои собственные, самостоятельные, вновь созданные элементы и изображенія. Напротивъ, мы вездѣ замѣчаемъ только работу сокращенія, упрощенія — начиная съ самыхъ *матеріаловъ вышиванія* (одна красная бумага и синія нитки, вмѣсто многообразія и богатства шелковъ и шерстей, которыми вышиваютъ финны и персы). Сверхъ того, работа грубаго искаженія и постепеннаго затерянія первоначальныхъ мотивовъ заходила порой такъ далеко, что иногда трудно ихъ отгадать (см. въ №№ 60—61 рядъ двуглавыхъ птицъ, которыхъ головы отнесены въ отдѣльную верхнюю полосу; 122—первоначально женскія фигуры; 152 — первоначально двуглавыя птицы; 181 и 182 —первоначально женскія фигуры).

Тѣмъ не менѣе, издревле употребляемыя у насъ національныя одежды (№№ 155, 160 *а*, 167 и проч.), представленіе многихъ мотивовъ изъ славянской религіи, наконецъ употребленіе, въ теченіе долгихъ столѣтій, всѣмъ русскимъ народомъ, этихъ узоровъ— придаютъ имъ значеніе чего-то дѣйствительно національнаго.

Опредѣлить, *какіе именно узоры свойственны такимъ или другимъ русскимъ губерніямъ*—задача слишкомъ трудная, во-первыхъ потому, что, несмотря на собираніе рисунковъ многими любителями въ продолженіе послѣднихъ лѣтъ, количество ихъ всетаки еще не удовлетворительно и далеко не исчерпываетъ всего матеріала; во-вторыхъ же потому, что, вслѣдствіе причинъ историческихъ, народонаселеніе нашихъ губерній до крайности перемѣшано, и огромное большинство узоровъ, вмѣстѣ съ переселившимися людьми, переѣзжая изъ одной мѣстности въ другую, получили (подобно мелодіямъ народныхъ пѣсенъ) одинаковое право гражданства въ самыхъ разнообразныхъ по своему населенію губерніяхъ. Тѣмъ не нѣе, все-таки можно намѣтить нѣсколько главныхъ выдающихся чертъ. Самые лучшіе, самые интересные и, повидимому, самые древніе наши узоры всего чаще и всего болѣе встрѣчаются въ *сѣверной полосѣ*, т. е. въ губерніяхъ: Новгородской, Псковской, Тверской, Архангельской, Вологодской, Олонецкой и, какъ въ собирательномъ пунктѣ и фокусѣ всѣхъ губерній,—въ губерніи Петербургской. Здѣсь оказывается большинство узоровъ съ шитьемъ двустороннимъ, исполненныхъ почти исключительно красной бумагой, и здѣсь же большинство узоровъ съ изображеніями цѣлыхъ деревьевъ, людей и звѣрей, другими словами—узоровъ со значеніемъ по преимуществу религіознымъ. Мы не сомнѣваемся, что при будущемъ, болѣе полномъ изученіи древнѣйшей русской исторіи и миѳологіи, узоры сѣверной полосы представятъ самую неожиданную и превосходную иллюстрацію: намъ кажется неоспоримымъ, что здѣсь, въ огромномъ количествѣ примѣровъ, можно видѣть изображеніе древняго славянскаго богослуженія (въ особенности по-

клоненія деревьямъ) и праздниковъ *русальныхъ*. Главное вліяніе здѣсь — персидское, и, въ меньшей мѣрѣ, финское. — Вторымъ, по важности, центромъ является *полоса восточная* (губерніи: Владимірская, Ярославская, Нижегородская, Пензенская, Симбирская, Тамбовская, Воронежская, Саратовская и т. д.). Здѣсь преобладающее вліяніе — финское, т. е. здѣсь очень большую роль играютъ, что касается матеріаловъ,—вышивки шерстью и шелкомъ, а что касается рисунковъ — изображенія геометрическія, и, въ гораздо-меньшей мѣрѣ, цвѣточныя; фигуры деревьевъ, людей и животныхъ хотя тоже существуютъ (вслѣдствіе безчисленныхъ сношеній съ другими мѣстностями), но не столь часты и менѣе характерны. — *Полосы средняя* и *западная* представляютъ смѣсь и отсутствіе опредѣленнаго характера, но вліяніе финское преобладаетъ надъ всѣми другими, какъ въ отношеніи матеріаловъ, такъ и въ отношеніи рисунковъ. Губерніи *къ югу* отъ центра (напр., Орловская и др.) отчасти проявляютъ элементы южно-русскіе, гдѣ особенно видную роль играютъ мелкіе цвѣточки и тоненькія гирляндочки, выполняемые разноцвѣтными нитками, съ полнымъ отсутствіемъ деревьевъ и фигуръ человѣческихъ и животныхъ.

III.

Сложность матеріала не вездѣ дозволяла соблюсти строгую систему въ распредѣленіи узоровъ на рисункахъ нашего атласа. Но общая система все-таки тутъ присутствовала, и она есть слѣдующая:

1) фигуры геометрическія (звѣзды, кресты, пересѣкающіяся линіи);

2) фигуры изъ царства растительнаго (цвѣты, гирлянды, вѣтки, деревья);

3) фигуры животныхъ (птицы, звѣри);

4) фигуры человѣческія.

Для образца узоровъ финскихъ, представлено тамъ нѣсколько рисунковъ мордовскихъ, черемисскихъ и западно-финскихъ.

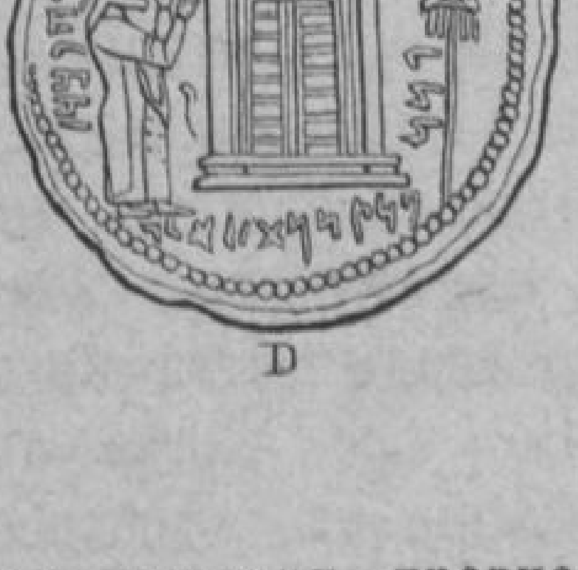
(*Отд. изданіе Общества Поощренія Художествъ, Спб. 1872, въ мал. листъ, съ 215 рис. на 75 табл.*).

Катакомба съ фресками, найденная въ 1872 году близъ Керчи.

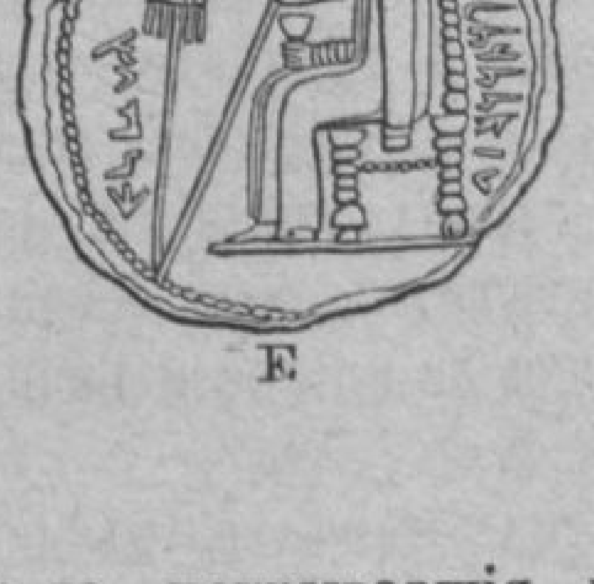
B

A

C



D



E

Въ ряду драгоцѣнныхъ памятниковъ древности, прославившихъ Керчь, катакомбы занимаютъ одно изъ самыхъ важныхъ мѣстъ. Къ сожалѣнію, до сихъ поръ на изслѣдованіе и описаніе ихъ не было обращено всего того вниманія, какого онѣ заслуживаютъ. Безъ сомнѣнія, въ художественномъ отношеніи онѣ до сихъ поръ не представили ничего особенно примѣчательнаго: какъ архитектурное устройство ихъ, такъ и живописныя или орнаментальныя украшенія, иногда покрывавшія ихъ стѣны, не отличались высокимъ достоинствомъ, а находимые внутри ихъ предметы, случайно уцѣлѣвшіе отъ древнихъ и многочисленныхъ разграбленій, также не заключали значительной цѣнности, ни матеріальной, ни художественной. Все это, естественнымъ образомъ, должно было въ очень малой степени располагать раскапывателей Керченскихъ древностей къ розысканію и раскрытію катакомбъ. Къ чему употреблять столько

времени и денегъ на то, чтобы получать такіе малые результаты,—говорили они себѣ, и всего чаще оставляли нетронутою всю громадную массу катакомбъ, въ существованіи которыхъ никто не сомнѣвался. Катакомбная часть Керченской некрополи казалась имъ слишкомъ малозначительною и бѣдною въ сравненіи съ другими, давшими въ немного лѣтъ великолѣпную и блестящую добычу. Поэтому они оставляли безъ всякаго изслѣдованія и подробнаго описанія даже тѣ катакомбы, которыя случайно сами попадались подъ ихъ заступъ.

Если сообразить всѣ обстоятельства, можно едвали не навѣрное сказать, что и въ будущемъ катакомбы эти никогда не представятъ великихъ драгоцѣнностей матеріальныхъ или художественныхъ, и, несмотря на это, все-таки необходимо обратить на катакомбы самое серьезное вниманіе и ожидать отъ нихъ—результатовъ для науки въ высшей степени значительныхъ. Даже тѣ немногіе факты, которые въ настоящее время доступны изслѣдователю, при небольшомъ количествѣ раскрытыхъ до сихъ поръ катакомбъ, указываютъ на то, что если исторія высшаго искусства пріобрѣтетъ, быть можетъ, мало новыхъ данныхъ, за то получитъ ихъ въ огромномъ количествѣ и въ неожиданномъ богатствѣ исторія многихъ народовъ, до сихъ поръ извѣстныхъ почти только по имени.

Въ 1848 году, когда были открыты г. Франсуа, въ Кіузи, знаменитыя этрусскія фрески, самыя значительныя изъ всѣхъ этрусскихъ, Эмиль Браунъ говорилъ тогда въ засѣданіи Римскаго Археологическаго Института: „Эти рисунки не представляютъ ничего особенно значительнаго относительно художественной красоты, и даже сюжеты ихъ нерѣдко встрѣчаются въ другихъ мѣстахъ, но въ нихъ мы находимъ множество характеристическихъ подробностей, которыхъ напрасно было-бы искать и въ текстахъ древнихъ писателей, и въ художественныхъ памятникахъ, а это составляетъ совершенно особенное ихъ значеніе". Тоже самое онъ повторилъ впослѣдствіи, съ еще большею силою, когда приступилъ къ описанію этихъ фресокъ [1]). Насколько же важнѣе становятся для насъ наши Керченскія фрески, когда подумаемъ, что здѣсь мы имѣемъ изображенія уже не бѣга колесницъ, не борьбу въ палестрѣ (какъ въ Кіузи), т. е. не сцены, гдѣ и предметъ дѣйствія, и личности, и національности твердо опредѣлены, а изображенія сценъ, личностей и національностей, которыя до сихъ поръ еще никогда не были намъ извѣстны изъ созданій живописи, и о которыхъ наврядъ ли многое мы извлечемъ изъ писателей.

Керченскія фрески являются чѣмъ-то въ родѣ „tableaux de genre" одной въ высшей степени любопытной мѣстности и эпохи: онѣ иллюстрируютъ намъ съ большою подробностью жизнь, событія и нравы *частныхъ людей* одной изъ тѣхъ разнообразныхъ національностей, которыя почти два тысячелѣтія тому назадъ жили въ мѣстности нынѣшней Керчи. Это историческіе документы—неоцѣненные. Они возстановляютъ то, о чемъ молчитъ исторія, что было пропущено на ея страницахъ, или что исчезло съ нихъ, стертое, затерянное или поблѣднѣвшее подъ могучимъ дыханіемъ вѣковъ.

Керченскія катакомбы уже давно были замѣчены нашими раскапывателями: онѣ стали извѣстны уже около полу-столѣтія тому назадъ. Свѣдѣнія о нихъ (впрочемъ, краткія) мы находимъ во вступленіи къ великолѣпному изданію „Древностей Босфора Киммерійскаго" [1]).

Здѣсь мы узнаемъ, что всѣ раскапыватели Керченскихъ кургановъ, и первый между ними—Дюбрюксъ (дѣйствовавшій въ Керчи въ періодъ времени отъ 1817 до 1835 г.), находили, во время своихъ розысканій, катакомбы на сѣверномъ скатѣ Митридатовой горы. Вдоль склона ея, до Золотаго кургана, тянется земляное возвышеніе въ видѣ хребта, неодинаковой вышины, и подъ поверхностью земли проходитъ каменный слой, имѣющій подъ собою толстый слой глины. Такое геологическое расположеніе представляло естественное удобство для устройства катакомбъ. Г. Карейша, управлявшій одно время, въ 1850-хъ годахъ, раскопками, и г. Бѣгичевъ, состоявшій при Керченской Археологической Коммиссіи рисовальщикомъ, убѣдились даже, что большинство погребальныхъ камеръ имѣютъ между собою сообщеніе, и образуютъ, въ общей сложности, довольно обширную некрополь; эту некрополь г. Бѣгичевъ и нанесъ, сколько ее зналъ, на планъ, и приложилъ къ нему разрѣзы. Дюбуа-де-Монперё, въ извѣстномъ своемъ путешествіи „Voyage autour du Caucase", сказалъ о катакомбахъ всего лишь нѣсколько словъ [2]). Что же касается собственно подробностей о катакомбахъ, то авторъ вступленія къ „Древностямъ Босфора Киммерійскаго" вовсе до нихъ не касался, и ограничился только самыми общими указаніями; такъ, напр., тѣмъ что гробы ставились въ особыхъ нишахъ, что въ катакомбахъ находимы были разные предметы, служившіе украшеніемъ похороненнымъ, при ихъ жизни, какъ-то: пряжки, застежки, серебряные и бронзовые браслеты, бусы, амулеты, чаши и вазы, небольшія статуйки изъ обожженной глины, золотыя тисненыя бляхи и т. д.; затѣмъ, авторъ находилъ всѣ эти данныя еще недостаточными для того, чтобы основать на нихъ заключеніе, и ожидалъ болѣе подробныхъ изслѣдованій для разрѣшенія всѣхъ сюда относящихся вопросовъ, хотя вообще замѣчалъ, что, по всей вѣроятности, катакомбы не древнѣе эпохи римскаго владычествн въ той странѣ.

Но уже ранѣе того времени, когда написано вступленіе къ „Древностямъ Босфора Киммерійскаго", было сообщено нѣсколько важныхъ фактическихъ свѣдѣній о катакомбахъ въ сочиненіи бывшаго директора Керченскаго музея, г. Ашика: „О Пантикапейской катакомбѣ, украшенной фресками", напечатанномъ въ Одессѣ въ 1845 году. Этотъ неутомимый розыскатель, трудамъ котораго наши великолѣп-

[1]) Bulletino dell'Instituto di corresp. archeol., 1848, стр. 19.—Annali del medesimo, 1850, стр. 251—285.

[1]) Томъ I, стр. LXXXVI.

[2]) T. V, стр. 184—185.

ныя Керченскія коллекціи особенно много обязаны художественными и археологическими своими богатствами во всѣхъ родахъ, разсказываетъ здѣсь [1]), что, въ періодъ времени 1834—1841 годовъ, онъ раскрывалъ множество катакомбъ на сѣверо-западной покатости горы Митридата, надѣясь найти въ нихъ фрески, подобныя фрескамъ, находимымъ въ этрусскихъ катакомбахъ, начиная съ 1831 года, и дѣлавшимъ именно въ то время много шума въ ученомъ мірѣ. Долго усилія его оставались тщетными, но, наконецъ, въ 1841 году ему удалось открыть большую катакомбу, состоявшую изъ двухъ комнатъ, стѣны которыхъ были покрыты живописью. Онъ издалъ ее, и новый матеріалъ, здѣсь представленный, остается и до сихъ поръ совершенно единственнымъ въ своемъ родѣ, и это по слѣдующимъ причинамъ. Во-первыхъ, въ теченіе всѣхъ 30-ти лѣтъ, прошедшихъ съ тѣхъ поръ, никѣмъ не было издано ни единаго другаго изображенія изъ катакомбныхъ Керченскихъ фресокъ, несмотря на ихъ несомнѣнную важность. Во-вторыхъ же, та катакомба съ живописью, которая совершенно случайно, раньше другихъ, попалась изслѣдователю, заключала такое примѣчательное разнообразіе Пантикапейскихъ элементовъ, собственно національныхъ и бытовыхъ, какого съ тѣхъ поръ не представляла еще ни одна другая Керченская катакомба съ фресками. Къ несчастію, рисунки, приложенные г. Ашикомъ къ изданію, въ высшей степени неудовлетворительны. Правда, г. Ашикъ утверждаетъ, будто-бы рисовальщикъ его, г. Стефанскій, снялъ съ фресокъ *fac-simile*, „сходный съ оригиналомъ въ самыхъ мелкихъ частяхъ“ [2]), но слова эти оказываются довольно несправедливыми. Рисунки явно дѣланы человѣкомъ, почти вовсе не умѣвшимъ рисовать, и, что̀ того хуже, на столько-же неаккуратнымъ, на сколько бывали, по большей части, всѣ рисовальщики русскихъ археологическихъ изданій стараго времени. Текстъ, сопровождавшій рисунки, не имѣлъ особаго значенія, и ничего не сдѣлалъ по части общаго изслѣдованія катакомбъ, такъ какъ авторъ исключительно стоялъ на греко-римской точкѣ зрѣнія, въ настоящемъ случаѣ далеко недостаточной. Таковы слабыя стороны сочиненія г. Ашика, и, однакоже, несмотря на все это, оно имѣетъ въ нашихъ глазахъ большую важность: не смотря на всѣ старанія, катакомба 1841 года послѣ не могла уже быть найдена, или вовсе болѣе не существуетъ, и намъ остается теперь только довѣрять рисункамъ г. Стефанскаго. Какъ они ни плохи, все-же оригинальныя, совершенно новыя подробности ихъ не выдуманы, потому-что подтверждаются фактами, имѣющимися у насъ теперь на-лицо.

Послѣ открытія г. Ашика, вопросъ о катакомбахъ одно время вовсе не подвигался впередъ, и вообще на нихъ почти вообще не обращали вниманія. Но съ конца 50-хъ годовъ вопросъ этотъ вступилъ въ новый стадіумъ.

Въ 1857 году было произведено разслѣдованіе одной изъ многочисленныхъ ложбинъ загадочнаго характера, которыми усѣяна пространная долина позади селенія Глинищъ, близь Керчи. Раскопка привела къ открытію катакомбы, вырытой въ глинистомъ материкѣ, и содержавшей остовъ женщины, на головѣ у которой находился кружокъ изъ листоваго золота съ оттискомъ извѣстной мѣдной монеты Рискупорида, съ годомъ 560-мъ Босфорской эры (т.-е. 264 года по Р. Хр.). Объяснившееся происхожденіе ложбинъ сдѣлало открытіе катакомбъ весьма легкимъ. Время, къ которому можно было относить устройство катакомбъ (если не всѣхъ, то нѣкоторыхъ), судя по найденному оттиску монеты, вообще бѣдно свѣдѣніями о тогдашнихъ обитателяхъ Босфора, и это обстоятельство придавало особое значеніе разслѣдованію катакомбъ. Вслѣдствіе того, по распоряженію Управленія археологическими розысканіями, и было приступлено съ 1858 года къ ихъ раскопкѣ, при чемъ нанесены на планъ всѣ видимые въ то время провалы, и планъ этотъ сохраняется въ Археологической Коммиссіи, въ С.-Петербургѣ [1]). Съ тѣхъ поръ, въ „Отчетахъ“ этой Коммиссіи (учрежденной въ 1859 году), ежегодно сообщаются подробности о находимыхъ катакомбахъ, и въ изданныхъ 12-ти томахъ накопился, такимъ образомъ, матеріалъ весьма почтенный. Правда, большинство катакомбъ обыкновенно было находимо разграбленными, такъ что добыча собственно предметовъ древности не можетъ почитаться обильною, но уже и то, что̀ случайно уцѣлѣло, дѣлаетъ возможными выводы и заключенія, въ ихъ общей связи и взаимномъ отношеніи повидимому значительные.

Что̀ касается рисунковъ катакомбъ и ихъ фресокъ, то до сихъ поръ ихъ издаваемо Археологическою Коммиссіею еще не было, за исключеніемъ маленькаго плана и разрѣза одной изъ Глинищенскихъ катакомбъ, открытыхъ въ 1858 году (Атласъ, 1859, листъ VI, рис. 5—6), и легкаго эскизнаго наброска, представляющаго живопись въ Керченской катакомбѣ, открытой въ 1867 году (Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1868 годъ, стр. 114). Но самымъ важнымъ открытіемъ, по этой части, должно считать открытіе той катакомбы, которая составляетъ спеціальный предметъ настоящаго изслѣдованія.

I.

4-го іюля 1872 года, на сѣверной покатости горы Митридата, по дорогѣ, ведущей къ Золотому кургану, была открыта катакомба съ фресками. За отсутствіемъ директора Керченскаго музея, д. ст. сов. Люценки, раскопками завѣдывалъ тогда помощникъ его, художникъ Гроссъ, и ему-то сообщилъ первое извѣстіе о катакомбѣ, „гдѣ стѣны разрисованы красками, съ людьми, лошадьми и животными“,—молодой татаринъ, случайно попавшій туда черезъ боковой проломъ, продѣланный вѣроятно въ стародавнее

[1]) Глава I, стр. 2.

[2]) Ашикъ, О Пантикапейской катакомбѣ, стр. 4.

[3]) Тамъ-же, стр. 4.

[1]) Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1859 годъ, стр. 15—16.

время. Г. Гроссъ велѣлъ въ своемъ присутствіи раскопать то мѣсто, гдѣ по примѣтамъ, извѣстнымъ уже давно розыскателямъ [1]), можно было предполагать входъ въ катакомбу. И дѣйствительно, по снятіи верхняго слоя насыпи, около двухъ аршинъ толщиною, оказался четвероугольный въ планѣ спускъ или колодецъ. Когда его очистили отъ наполнявшей его земли, стало видно, что его верхняя часть (болѣе близкая къ поверхности земли) была выложена во всѣ четыре стороны толстыми притесанными глыбами керченскаго известняка. Камни эти были положены правильными тремя рядами, и образовывали каменный поясъ, имѣющій 2 аршина въ вышину. Размѣры-же спуска или колодца слѣдующіе (см. планъ, Таблица I) [2]): длина 4 аршина, ширина $2^3/_4$ арш., вышина известковаго матерлка съ каменною кладкою $7^3/_4$ арш. Опустившись на дно этого колодца, г. Гроссъ увидѣлъ входъ въ катакомбу, въ видѣ закругленнаго вверху дверного отверстія (Табл. I, разрѣзъ по линіи E. F.): передъ нимъ стояла плита ($2^1/_2$ арш. вышины, 2 арш. ширины, 8 вершк. толщины), верхъ которой былъ обломанъ грабителями, пробравшимися этимъ путемъ въ катакомбу (см. тамъже, № 2). Когда отвалена была плита, обнаружился низкій и узкій проходъ (1 арш. 13 вершковъ вышины, $1^1/_2$ арш. ширины, $1^1/_2$ глубины, см. тамъ-же, планъ, буква *l*), черезъ который наконецъ г. Гроссъ, согнувшись вдвое, вступилъ въ катакомбу.

Это былъ низенькій и тѣсный покой, вырубленный, въ известковомъ матер握кѣ, въ видѣ трапеціи или неправильнаго четвероугольника, котораго продольныя, длинныя стороны, подъ прямымъ угломъ ко входу, были паралельны, а короткія, поперечныя,— расходились въ ширину. Наибольшую ширину представляла задняя стѣна (Табл. I, планъ, буква *h*): она имѣла протяженія 9 аршинъ; передняя стѣна, въ которую велъ проходъ (буква *l*), имѣла протяженія только $7^1/_4$ аршинъ; боковыя стѣны имѣли-правая (лит. B, съ нишью № 6)—4 арш. 14 вершк., лѣвая (лит. A, съ нишью № 6)—4 арш. 10 вершк. Наибольшая вышина катакомбы была у задней стѣны (Табл. IV, лит. C)—3 арш. 1 вершокъ; наименьшая,— у передней, надъ входнымъ отверстіемъ,—2 аршина: отъ задней стѣны къ передней потолокъ шелъ эллиптическимъ сводомъ, и имѣлъ раскатъ отъ середины къ боковымъ стѣнамъ (Табл. III и IV).

Осмотрѣвшись въ катакомбѣ, г. Гроссъ нашелъ ее совершенно расхищенною. Грабители, проникавшіе туда, по всей вѣроятности въ давнія времена, черезъ упомянутый выше проломъ въ двери, исправили свое дѣло очень тщательно, и не только не оставили въ катакомбѣ никакихъ вещей, положенныхъ тутъ вмѣстѣ съ покойникомъ или покойниками, но даже разбросали по всему полу остатки остововъ и гробовъ. Единственные предметы, спасшіеся отъ святотатственной руки, были: небольшой стеклянный пузырекъ, съ длиннымъ горлышкомъ, стоявшій въ маленькой остроугольной нишѣ, сбоку, и рядомъ съ нимъ, полу-разбитый флаконъ на ножкѣ (Табл. V), и маленькая оленья головка изъ обожженной глины, лежавшая посреди на полу.

Но если катакомба эта не представляла никакихъ предметовъ древняго обихода, достойныхъ замѣчанія, за то она содержала такого рода драгоцѣнности, которыя могли спорить, по своей важности, съ многими изъ самыхъ интересныхъ и значительныхъ Керченскихъ находокъ. Всѣ стѣны ея и потолокъ были покрыты живописью, хорошо сохранившеюся, конечно въ высшей степени грубою и неизящною, но поразительною по оригинальности мотивовъ, большею частью никогда до сихъ поръ не встрѣчавшихся въ живописи. И сцены, и люди, и животныя, и орнаментистика, тутъ представленные, носили отпечатокъ совершенно своеобразный, и очень далекій, въ большинствѣ случаевъ, не только отъ греческаго элемента, какимъ запечатлѣны лучшіе художественные и бытовые предметы, находимые въ Керченскихъ раскопкахъ, но и отъ подобныхъ предметовъ восточнаго происхожденія, нерѣдко встрѣчаемыхъ при этихъ раскопкахъ.

Г. Гроссъ немедленно вымѣрилъ самымъ тщательнымъ образомъ и нанесъ на бумагу планъ и разрѣзы катакомбы, и въ то же время, съ неменьшею тщательностью, снялъ самые вѣрные кальки съ живописи, и красками нарисовалъ ихъ на коленкорѣ, въ натуральную величину [1]).

Получивъ, впослѣдствіи, отъ г. предсѣдателя Археологической Коммиссіи, графа С. Г. Строгонова,

---

[1]) „Въ 1834 году, производя раскопку кургановъ и обозрѣвая ряды ихъ, расположенные съ нѣкоторою правильностью, говоритъ г. Ашикъ, я замѣтилъ, что у подошвы каждой насыпи, къ Сѣверо-Востоку, находится небольшая впадина, въ которой земля всегда влажна, отчего и трава тамъ зеленѣе, чѣмъ на другихъ мѣстахъ кургана. Подобное замѣчаніе не могло остаться неизслѣдованнымъ. Я предложилъ себѣ вопросъ: для чего сдѣланы эти впадины, и приступилъ къ раскопкѣ одной изъ нихъ. Въ глубинѣ полу-сажени встрѣтили мы скалу, прорѣзанную съ обѣихъ сторонъ на сажень, а между двухъ стѣнъ находилась насыпь; по этому узкому направленію слѣдовали мы дальше, и когда прорыли въ глубину 2 сажени и 2 аршина, то нашли у противуположной стѣны полукруглое отверстіе—это былъ входъ въ подземелье“ (Ашикъ, О Пантикапейской катакомбѣ, украшенной фресками, стр. 2).

[2]) Встрѣчающіяся въ этой статьѣ ссылки на таблицы I—XVIII относятся къ изданному при Отчетѣ Археологической Коммиссіи за 1872 г. атласу, который, понятно, не могъ быть перепечатанъ здѣсь цѣликомъ, по своей сложности, но изъ котораго пришлось все-таки заимствовать для настоящаго изданія нѣкоторые рисунки, преимущественно въ поясненіе соображеній автора объ этнографическихъ особенностяхъ изображенныхъ на фрескахъ личностей; снимки эти отнесены въ концѣ тома. *Ред.*

[1]) Онъ работалъ въ катакомбѣ при свѣчахъ.—замѣчу между прочимъ, что, какъ въ 1872 году, при открытіи катакомбы, такъ и годъ спустя, когда она вновь была отрыта нарочно для меня, воздухъ внутри былъ такой тяжелый и спертый, что отъ времени до времени необходимо было выходить на чистый воздухъ, чтобъ свободно дышать.

приглашеніе описать и изслѣдовать эти фрески, я въ іюлѣ 1873 года сравнивалъ рисунки съ оригиналами на мѣстѣ, и нашелъ, что рисунки г. Гросса исполнены были съ самою строгою вѣрностью, и не оставляли желать ничего лучшаго. Маленькія подробности въ нѣкоторыхъ позахъ, костюмахъ и вооруженіи, которыя составляли хотя бы малѣйшее отступленіе, были нами вмѣстѣ снова возстановлены или исправлены, послѣ самой тщательной провѣрки, при участіи въ этой нашей работѣ г. директора Керченскаго музея, многоуважаемаго А. Е. Люценко. Сдѣланные, затѣмъ, въ Петербургѣ г. Медвѣдевымъ, въ краскахъ, уменьшенные рисунки съ большихъ рисунковъ г. Гросса, приложенные потомъ при настоящемъ изслѣдованіи, также просмотрѣны и свѣрены мною самымъ тщательнымъ образомъ, и представляютъ точнѣйшее воспроизведеніе оригиналовъ. Одно только, что я здѣсь замѣчу, это—что краски оригинальныхъ фресокъ вообще нѣсколько темнѣе и гуще представленныхъ у насъ уменьшенныхъ копій, всѣ контуры толще.

Убѣдившись еще въ Петербургѣ, раньше поѣздки въ Керчь, даже на основаніи однихъ рисунковъ fac-simile г. Гросса, въ необыкновенной важности этихъ фресокъ, я подумалъ, что было-бы хорошо не оставлять на произволъ судьбы этотъ капитальный историческій документъ, эту краснорѣчивую страницу лѣтописей,—въ Керченской громадной пустынѣ. Туда, среди безчисленныхъ другихъ уже открытыхъ, или еще не открытыхъ катакомбъ и гробницъ Митридатовой горы, каждый праздный прохожій или жадный искатель кладовъ можетъ пробраться по нескончаемой сѣти подземныхъ корридоровъ и ходовъ, и безнаказанно портить или уничтожать все попадающееся ему подъ руку. При громадномъ протяженіи Керченскихъ катакомбныхъ и вообще некропольныхъ мѣстностей, идущихъ по разнымъ направленіямъ, среди волнистыхъ возвышеній Митридатовой горы, на нѣсколько верстъ, рѣшительно невозможно оградить многочисленныя и разнообразныя могилы отъ тайныхъ розыскателей. Надо было-бы разставить, въ видѣ часовыхъ, чуть не цѣлый полкъ солдатъ на всемъ протяженіи Керченскаго некрополя, чтобъ помѣшать беззаконнымъ разрытіямъ. Но это, конечно, невозможно, и потому сокровища древности остаются беззащитными. Такимъ образомъ я и пришелъ къ мысли о необходимости сохранить столько-же важную, сколько и интересную катакомбу нашу. Мнѣ казалось возможнымъ выпилить изъ горы если не всѣ, то значительнѣйшія ея фрески, положить въ ящики, заливъ кругомъ гипсомъ, и потомъ, со всевозможными предосторожностями, перевезти въ Петербургъ (если не по желѣзной дорогѣ, то, для бóльшей предосторожности, моремъ), и потомъ поставить ихъ на своихъ мѣстахъ въ катакомбѣ fac-simile, воспроизведенной въ одномъ изъ нашихъ государственныхъ музеевъ, въ величину оригинала, со всевозможною точностью. То, что было до сихъ поръ много разъ возможно для итальянцевъ, французовъ, англичанъ и нѣмцевъ, обладающихъ въ своихъ музеяхъ примѣчательными образчиками стѣнной живописи египетской, ассирійской, помпейской, средневѣковой европейской и т. д., должно было, наконецъ, сдѣлаться возможнымъ и для насъ, относительно древнихъ Пантикапейскихъ фресокъ. Мысль эта была встрѣчена предсѣдателемъ Археологической Коммиссіи, графомъ С. Г. Строгоновымъ, со всегдашнею его горячностью и любовью къ дѣлу, тѣмъ болѣе, что вообще вопросъ о Керченскихъ фрескахъ и разъясненіе ихъ въ высшей степени интересовали его.

Не полагаясь на одни собственныя свои соображенія, я совѣтовался съ нѣкоторыми изъ заграничныхъ знатоковъ дѣла, которыхъ спеціальныя занятія соприкасались съ моимъ предметомъ: въ Парижѣ, съ г. Вилло, директоромъ картинныхъ галлерей въ Луврѣ, и съ знаменитымъ археологомъ Адріэномъ-де-Лонперье́; въ Лондонѣ, съ гг. Ньютономъ и Бирчемъ, консерваторами античныхъ и восточныхъ коллекцій въ Британскомъ музеѣ. Всѣ они признавали мое предположеніе конечно затруднительнымъ въ исполненіи, но ничуть не невозможнымъ. Нѣкоторые изъ нихъ полагали, что всего лучше было обратиться къ знаменитому Фіорелли, директору Помпейскихъ раскопокъ, который естественнымъ образомъ часто имѣетъ дѣло съ фресками, и нерѣдко обязанъ снимать ихъ съ мѣста и переносить въ музеи.

Главный вопросъ, при этомъ, состоялъ въ томъ: посредствомъ какого состава укрѣпить и связать тотъ хрупкій известковый слой земли, на которомъ написаны, по тонкой известковой штукатуркѣ, фрески—безъ подобнаго укрѣпленія немыслимо было никакое выпиливаніе. Одни совѣтовали мнѣ употребить „Wasserglas", между тѣмъ какъ другіе не одобряли этого матеріала, говоря, что, безъ сомнѣнія, легко было опрыскать этимъ составомъ фрески, и даже пропитать имъ до нѣкоторой глубины известковую массу, но многократный опытъ доказалъ, что прозрачная эмаль изъ „Wasserglas'a" скоро потомъ трескается на картинахъ и дѣлаетъ живопись неузнаваемою. Г. Вилло совѣтовалъ попробовать „Gomme-laque Rouget" (составленный изъ вишневаго клея и алькоголя). Г. Бирчъ послѣ совѣщанія съ реставраторомъ своего отдѣленія, г. Риди (Ready), предлагалъ опрыскивать фрески, посредствомъ шприцовки, воскомъ, распущеннымъ въ бензинѣ. Но, конечно, слѣдовало испробовать какъ всѣ эти средства, такъ и многія другія, и для этого мы имѣли достаточную возможность, такъ какъ я, въ бытность свою въ Керчи, при себѣ велѣлъ отдѣлить отъ общей массы два небольшихъ куска известняка, росписанные красками [1]),

[1]) Я старался не испортить общаго состава фресокъ въ катакомбѣ, и для этого избралъ одинъ уголъ, съ боку, ничего важнаго не представлявшій: здѣсь вынуты написанныя по штукатуркѣ двѣ розы, составляющія фонъ всѣхъ фресокъ этой катакомбы, а изъ другой катакомбы (открытой въ 1873 г.) я вынулъ часть одной изъ тѣхъ гирляндъ, въ видѣ кольчатаго червяка, о которыхъ будетъ говорено ниже въ текстѣ.—Никакихъ спеціальныхъ инструментовъ мы при себѣ не имѣли, и по необходимости принуждены были довольствоваться такъ называемыми „археологическими ножами" прислужниковъ, служащими для рас-

и попросилъ переслать эти обращики фресковой живописи въ Петербургъ въ Археологическую Коммиссію. Они доставлены были въ цѣлости, уложенные въ ящики и окутанные въ войлоки. Но краски значительно поблѣднѣли и были почти неузнаваемы—повтореніе того, что случилось, послѣ соприкосновенія съ внѣшнимъ воздухомъ, съ большинствомъ этрусскихъ фресокъ въ Тарквиніи и Кіузи. Въ Петербургѣ, осенью 1873 года, предприняты были опыты надъ присланными кусками известняка, и г. Медвѣдеву, рисовальщику и литографу Археологической Коммиссіи (сопровождавшему прежде графа А. С. Уварова въ его раскопкахъ на Востокѣ Россіи, и пріобрѣвшаго при этомъ извѣстный навыкъ и сноровку въ техническихъ минипуляціяхъ), удалось даже достигнуть довольно удовлетворительнаго отвердѣнія и скрѣпленія известковой массы, посредствомъ состава, сдѣланнаго изъ желатина, яйца, извести и ѣдкаго кали; я обращался также съ просьбою о произведеніи опытовъ къ нѣкоторымъ нашимъ химикамъ и технологамъ. Вообще я надѣялся на успѣхъ даже безъ иностранной помощи.

Но мои попытки не имѣли дальнѣйшихъ послѣдствій, и предположеніе о перевозкѣ въ Петербургъ Керченскихъ фресокъ не было осуществлено [1]). Позже, во время необыкновенно сильныхъ дождей, весною 1874 года, причинившихъ большія поврежденія на горѣ Мидридата, вода прорвалась въ нашу катакомбу чрезъ спускъ (хотя онъ и былъ тщательно засыпанъ) и почти совершенно уничтожила всѣ фрески. Затѣмъ мнѣ остается только надѣяться, что впослѣдствіи будутъ открыты фрески въ другихъ катакомбахъ, еще болѣе важныя, и ихъ снимутъ съ мѣста и перевезутъ въ музей Императорскаго Эрмитажа.

II.

Внутренность катакомбы, открытой въ 1872 г., съ перваго-же взгляда производитъ общее впечатлѣніе чего-то восточнаго, никакъ не греческаго и тѣмъ менѣе римскаго. Правда, разсматривая ее подробнѣе, найдешь въ живописной орнаментистикѣ нѣкоторыя части, какъ бы принадлежащія греческому искусству, но подобныхъ частей здѣсь очень немного, и большинство всего, представляющагося глазамъ въ катакомбѣ, носитъ ясные отпечатки Востока. Чтобъ доказать это, я переберу, членъ за членомъ, подробность за подробностью, все, представляемое фресками, этою главною частью внутренней декораціи катакомбы, но, раньше того, постараюсь отдать себѣ отчетъ въ значеніи архитектоническихъ формъ катакомбы: онѣ, по моему мнѣнію, приводятъ къ тому же самому результату.

Употребленіе катакомбъ не есть способъ погребенія греческій. Въ тѣхъ случаяхъ, когда греки не сожигали трупа, а хоронили его, они либо воздвигали надъ нимъ склепъ, выстроенный изъ тесаныхъ камней, со ступенчатымъ сводомъ вверху, стрѣльчатымъ или пирамидальнымъ, и насыпали поверхъ него земляной курганъ, или же, вложивъ тѣло въ каменный саркофагъ или деревянный гробъ, вставляли его въ могилу, всего чаще неглубокую и очень тѣсную, изрѣдка болѣе обширную, въ видѣ комватки правильной четвероугольной формы, внутри иногда выложенную плитами или кирпичемъ, а иногда и ничѣмъ не выложенную. Образцомъ первой категоріи можетъ служить, между греческими, знаменитая гробница Агамемнона въ Микенахъ [1]), а въ окрестностяхъ Керчи—гробницы Куль-Оба, Золотаго и Царскаго кургана, и другія [2]). Доказательствомъ второй категоріи могутъ служить гробницы, найденныя въ окрестностяхъ Аѳинъ [3]); затѣмъ безчисленныя гробницы, открытыя въ южной Италіи, особенно со временъ раскопокъ Гамильтона [4]); наконецъ, у насъ, на Крымскомъ и Таманскомъ полуостровахъ, гробницы не менѣе многочисленныя [5]). Вездѣ здѣсь главную роль играютъ: тесаный камень, плита, кирпичъ, вообще матеріалъ, приготовленный рукою человѣческою и послужившій потомъ для сооруженій того или другаго рода.

Катакомбы представляютъ систему совершенно другую: это небольшія пустыя пространства или комнатки, вырытыя въ горѣ некрѣпкаго геологическаго сложенія; при этомъ трудъ рабочихъ состоялъ лишь въ выниманіи и удаленіи изъ этихъ мѣстъ массъ глины, известняка или туфа; архитектурныя соображенія тутъ были почти ничтожны, художественное творчество не играло никакой роли, и все ограничивалось лишь регулярнымъ, до нѣкоторой степени, обровняніемъ стѣнъ и потолка, и изготовленіемъ помѣщеній для гробовъ.

Забота о погребеніи непремѣнно въ горѣ—это идея специяльно-семитическая. На нее указывалъ уже давно Юліусъ Браунъ; впрочемъ, онъ говорилъ, что, быть можетъ, семиты заимствовали ее отъ египтянъ, и это самое признавалъ также и Сосй [6]). Ренанъ

чищенія раскопокъ, и обыкновенными кирками. Первыми мы пилили стѣну, вторыми отдѣляли куски сзади.

[1]) Прямо наоборотъ всегдашней своей энергіи и иниціативѣ, графъ С. Г. Строгановъ выказалъ въ этомъ случаѣ непонятную забывчивость и медленность. *В. С.*

---

[1]) Blouet, Expédition scientifique de la Morée, Paris, 1831, T. II, табл. 66.

[2]) Древн. Босф. Кимм., Атласъ, III, чертежи A, A [a], A [b].—Ашикъ, Воспорское Царство, Одесса, 1848, Часть II, стр. 27—51; рис.: Часть I, № IV, Часть II, №№ I—VI.

[3]) Gerhard, Archäolog. Zeitung, 1861, Anzeiger, стр. 195—198, письмо изъ Аѳинъ, г-на Перваноглу.—Pervanoglou, Die Grabsteine der alten Griechen, Leipzig, 1863, стр. 7.

[4]) Hamilton, Recueil de gravures d'après des vases antiques, Naples, 1791, T. I, стр. 24—25, и рисунокъ заглавнаго листа.

[5]) Древн. Босф. Кимм., T. I, Вступленіе, стр. LVIII—LXXXVI; Виды и чертежи, таблица B, №№ 9, 10, C, № 1—10.

[6]) Jul. Braun, Geschichte der Kunst, Wiesbaden, 1856, T. II, стр. 117, 118.—Saulcy, Histoire de l'art judaïque, Paris, 1858, стр. 285.

выразилъ тоже убѣжденіе [1]. Напротивъ, грекамъ эта идея была чужда; они не любили сооружать гробницъ въ горѣ, даромъ что въ горахъ не было недостатка въ Греціи, и если даже, иногда, они сооружали усыпальницы подобнаго рода, то это было лишь изъ подражанія Малой Азіи, и притомъ далеко не въ широкихъ размѣрахъ [2].

Что касается до Малой Азіи, то долговременное соприкосновеніе жившихъ здѣсь арійскихъ народовъ съ семитами повело къ тому, что со временъ самой глубокой древности они насквозь прониклись семитическими представленіями и привычками, повидимому имъ особенно нравившимися, и, въ числѣ этихъ послѣднихъ, приняли обыкновеніе хоронить своихъ мертвецовъ въ маленькихъ земляныхъ комнаткахъ, вырытыхъ въ горѣ. Вся Малая Азія покрыта катакомбами; Фригія и Ликія на Западѣ и Югѣ, Галатія въ центрѣ, Каппадокія и Понтъ на Востокѣ и Сѣверѣ, представляютъ цѣлыя некрополи, строенныя по этой системѣ, хотя въ каждой отдѣльной странѣ со своею особенною оригинальностью, съ выраженіемъ особеннаго типа архитектуры—типа архитектуры *деревянной* у фригійцевъ и ликійцевъ [3] и *каменной* у каппадокійцевъ и понтійцевъ [4]. Но всѣмъ имъ родоначальниками должны считаться тѣ катакомбы, которыми усѣяна территорія народовъ семитическаго племени—Финикія и Палестина [5], и которыя, начинаясь здѣсь отъ временъ глубочайшей древности, идутъ до эпохи христіанской. Совершенное тождество тѣхъ и другихъ, относительно самыхъ существенныхъ частей внутренняго расположенія, не оставляетъ на этотъ счетъ никакого сомнѣнія, несмотря на всю значительную разницу между наружными фасадами мало-азіятскихъ и семитическихъ катакомбъ: здѣсь царствуетъ, въ большинствѣ случаевъ, очень примѣчательная роскошь и разнообразіе, свидѣтельствующія—о спеціальныхъ архитектурныхъ стремленіяхъ каждаго изъ этихъ народовъ, тогда какъ одинокая простота внутри, отсутствіе орнаментистики, расположеніе лежанокъ для труповъ, остаются постоянно вездѣ одинакія. Сами христіянскія катакомбы, какъ въ Малой Азіи, такъ и вездѣ въ Европѣ, были не что иное, какъ воспроизведеніе катакомбъ еврейскихъ [1], лишь очень немного видоизмѣненныхъ, сообразно требованіямъ и обычаямъ новой религіи.

Любопытно замѣтить, однако-жъ, что, несмотря на нелюбовь самой Греціи къ катакомбамъ, онѣ встрѣчаются вездѣ тамъ, гдѣ греческая цивилизація встрѣчалась съ національнымъ элементомъ азіятскаго происхожденія, существовавшимъ въ данной мѣстности раньше греческаго. При этомъ, греческая культура, какъ несравненно болѣе высокая и сильная, успѣвала иногда утвердить, въ средѣ чуждой національности, многія изъ своихъ вѣрованій и обычаевъ, употребленіе многихъ бытовыхъ предметовъ, но не успѣвала, однакоже, передѣлать на свой ладъ всего до конца, и многое удерживало прежній свой характеръ и физіономію. Къ числу національныхъ особенностей, остававшихся обыкновенно нетронутыми, слѣдуетъ отнести и способъ погребенія. Въ Южной Италіи, въ Сициліи, наконецъ на Крымскомъ полуостровѣ, несмотря на сильнѣйшее греческое вліяніе, выразившееся здѣсь очень рельефно въ большинствѣ формъ жизни, въ томъ числѣ даже и въ употребленіи греческаго языка, старый способъ погребенія въ катакомбахъ уцѣлѣлъ до послѣднихъ періодовъ существованія, въ этихъ мѣстностяхъ, у коренныхъ жителей страны, рядомъ съ греческими могилами пришельцевъ. Катакомбы, открытыя въ Канозѣ и Апуліи [2], въ мѣстности Валь-д'Испика близь Сиракузъ [3], наконецъ наши Крымскія [4], доказываютъ это съ полною очевидностью. Во всѣхъ нихъ, находятъ разные предметы, принадлежащіе къ греческому костюму, или вооруженію, иногда вазы въ греческомъ стилѣ, и все это свидѣтельствуетъ о несомнѣнномъ греческомъ влія-

[1]) „Первоначальная мысль ханаанскихъ народовъ (евреевъ и финикіянъ) была та, что гробница должна находиться въ пещерѣ. Эти пещеры были сначала естественныя, а потомъ стали ихъ вырубать искусственно, такъ что, даже впослѣдствіи, когда къ гробницамъ были приложены архитектоническія правила, все-таки сохраняли мысль, что онѣ должны быть троглодитныя" (Renan, Mission de Phénicie, Paris, 1864, стр. 832).

[2]) Julius Braun, Geschichte der Kunst, T. I, стр. 251; T. II, стр. 119.—Pervanoglou, Die Grabsteine, стр. 7.—Fr. Lenormant, Tombeau antique à Calaurie, Archäol. Zeit., 1866, Anzeiger, стр. 260.

[3]) Texier, Description, de l'Asie Mineure, Paris, 1839, T. I, стр. 154 и слѣд., Табл. 56—59; T. III, стр. 223, Табл. 171—176, 195—201, 203—205.—Perrot, Exploration de la Galatie et de la Bithynie, Paris, 1872, T. I, стр. 168, Табл. 7.—Fergusson, History of architecture, London, 1865, стр. 203—206.

[4]) Perrot, Exploration, T. I, стр. 381—383, T. II, Табл. 72—74; T. I, стр. 351—352, T. II, Табл. 33.—Saulcy, Histoire, стр. 10—11, 230 и слѣд.

[5]) Saulcy, Voyage autour de la mer Morte et dans les terres Bibliques, Paris, 1853, T. II, стр. 219 и слѣд.; Атласъ, Табл. I, V, XXVIII—XLV, LI—LII, LIV—LV.—Renan, Mission, Табл. XV—XVIII, XXVI—XXXI, XLII—XLVII, LXIII—LXV.

[1]) Rossi, Roma sotterranea cristiana, Roma, 1864, T. I, стр. 87.

[2]) Millin, Description des tombeaux de Canosa, Paris, 1816, стр. 1—3.—Biardot, Les terres-cuites grecques funèbres, Paris, 1872, стр. 495 и слѣд.; стр. 493, планъ катакомбы „Меделлы".—Hamilton, Recueil, T. I, стр. 24—25.

[3]) Saint-Non, Voyage pittoresque de Sicile, Paris, 1829, T. IV, стр. 314.—Замѣтимъ, что названный авторъ считаетъ здѣшнія катакомбы простыми пещерами, назначенными единственно для жилища живыхъ, не обращая вниманія на то, что онъ здѣсь много разъ встрѣчалъ остатки росписныхъ вазъ, явно свидѣтельствующихъ о погребальномъ назначеніи этихъ камеръ, вырытыхъ въ горѣ.

[4]) Отчеты Император. Археолог. Коммиссіи: 1859 г., стр. 15—18; 1861, стр. VII; 1862, стр. V и XII; 1863, стр. XV; 1864, стр. XVII—XVIII; 1866, стр. V, IX, X—XI; 1867, стр. VI—VIII, X—XII; 1869, стр. XV; 1870, стр. XIX.

нiи; но въ то же время нельзя не замѣтить, что большинство находимыхъ тутъ вазъ отличается многими особенностями: въ Южной Италiи, апулiйскiя и другiя вазы замѣчательны исключительными формами, а живопись ихъ, по сюжетамъ, надписямъ и очертанiямъ греческая, представляетъ значительную примѣсь восточныхъ костюмовъ и подробностей [1]). Въ Крыму, вазъ почти вовсе не находятъ въ катакомбахъ, а тѣ, которыя находятъ, отличаются также азiятскимъ, по бóльшей части, грубымъ рисункомъ, или вовсе лишены рисунковъ [2]). Сверхъ того, самыя формы катакомбъ не имѣютъ никакихъ пунктовъ для сравненiя въ мѣстностяхъ собственно греческихъ [3]). Что касается нашихъ Керченскихъ катакомбъ, то у нихъ малоазiятская физiономiя особенно явственна, и онѣ могутъ послужить къ очень дѣйствительному разъясненiю вопроса о катакомбахъ.

Стѣны нашей катакомбы не представляютъ ничего особенно примѣчательнаго. Что касается потолка, онъ, какъ я уже сказалъ выше, имѣетъ раскатъ или спускъ отъ середины къ боковымъ стѣнамъ катакомбы. Это самая распространенная и постоянная форма въ катакомбахъ понтiйскихъ [4]), галатiйскихъ [5]) и каппадокiйскихъ [6]), между тѣмъ какъ во Фригiи потолки катакомбъ то эллиптическiе [1]), то въ два ската [2]). Эта послѣдняя форма довольно рѣдко встрѣчается въ Понтѣ [3]), и вовсе не встрѣчается въ другихъ Мало-азiятскихъ странахъ, но за то она постоянно присутствуетъ въ катакомбахъ Персеполисскихъ [4]). Ликiйскiя катакомбы, кажется, имѣли всегда плоскiе потолки [5]).

Одною изъ существеннѣйшихъ частей катакомбы являются всегда лежанки, или помѣщенiя въ родѣ кроватей, назначенныя для поставленiя на нихъ, какъ на пьедесталахъ, одного или нѣсколькихъ гробовъ. Безъ лежанокъ у насъ не было еще найдено до сихъ поръ почти ни одной катакомбы. Лежанки эти, всегда вырубленныя въ самомъ материкѣ и составляющiя со стѣнами катакомбы одно неразрывное цѣлое, представляютъ чрезвычайно характерный признакъ. Въ каменныхъ склепахъ греческой системы, гробъ покойника стоитъ всегда посреди комнаты, или отдѣльно отъ стѣны, прямо на полу, или же на особомъ деревянномъ катафалкѣ [6]); въ иныхъ гробницахъ греческаго характера остовъ покойника былъ находимъ лежащимъ, безъ всякаго гроба, на полу [7]). Въ земляныхъ же катакомбахъ не-греческой системы, гробъ лишь въ видѣ исключенiя стоитъ посреди покоя, обыкновенно же—у стѣны, прямо противъ входа, или на одномъ изъ боковъ катакомбы, и опять-таки почти никогда не на полу, а обыкновенно на земляномъ возвышенiи. Это мы встрѣчаемъ во всѣхъ катакомбахъ какъ Крымскихъ и Южно-италiянскихъ (Канозскихъ), такъ и Мало-азiятскихъ, и въ ихъ прототипахъ, еврейскихъ и финикiйскихъ [8]). Сверхъ того, тутъ же часто существуютъ особыя маленькiя ниши въ стѣнахъ: однѣ, самыя маленькiя,—для лампъ (отъ которыхъ иногда даже оставалась копоть) [9]); другiя, по-больше,—для помѣщенiя вазочекъ и склянокъ съ духами или мазями.

Катакомба, открытая въ 1872 году, представляетъ совокупность всѣхъ этихъ азiятскихъ особен-

---

[1]) Гергардъ называетъ ихъ варварскими (Gerhard, Apulische Vasenbilder, Berlin, 1845, Einleitung).—Стóитъ просмотрѣть также хотя слѣдующiя собранiя рисунковъ съ подобныхъ вазъ: Millin, Description des tombeaux de Canosa, и приведенное уже сочиненiе Гергарда: Apulische Vasenbilder.

[2]) Отчетъ Археологической Коммиссiи, 1866, стр. IX и X.—Древн. Босф. Кимм., Т. I, стр. LIV.

[3]) Въ настоящемъ изслѣдованiи, я не буду касаться катакомбъ этрусскихъ, составляющихъ особый вопросъ для разрѣшенiя; но даже и не входя въ подробное разсмотрѣнiе связи Этрурiи съ Египтомъ и Финикiей, нельзя сомнѣваться въ мало-азiятскихъ и семитическихъ влiянiяхъ, тутъ дѣйствовавшихъ въ числѣ другихъ. Хотя устройство этрусскихъ катакомбъ представляетъ нѣкоторыя особенности, какъ, наприм.: употребленiе квадратныхъ столбовъ для поддержанiя свода (Micali, Monumenti per servire alla storia dei popoli italiani, Firenze, 1832, Табл LIII, № 2; Табл. LXVI, №№ 1 и 2 и т. д.), значительное развитiе архитектурныхъ формъ и рельефныхъ украшенiй (Micali, Monum., Табл. LXII, рис. 4 и 10; LXIV, рис. 1, 3, 4; LXIX), устройство лежанокъ изъ земляной массы, иногда для принятiя мертвыхъ тѣлъ (Annali del' Instit., 1850, E. Braun, Pitture chiusine, стр. 253; Monumenti, Табл. LXIII, № 3; Табл. LXIV, буквы H и I, №№ 2, 4, 6), но также иногда и для помѣщенiя пепельныхъ урнъ (Micali, Monumenti, Табл. LXXI, №№ 1—3; Storia, Т. III, стр. 123),—все это явленiя, произошедшiя конечно уже на Этрусской почвѣ, но въ то же время фрески, украшающiя стѣны многихъ изъ числа этихъ катакомбъ, по стилю, костюмамъ, и другимъ подробностямъ носятъ явные слѣды влiянiй азiятскихъ.

[4]) Perrot, Exploration, Табл. 72, 75—77.

[5]) Тамъ же, Табл. 12.

[6]) Тамъ же, Табл. 33.

---

[1]) Texier, Asie Min., Табл. 61.

[2]) Тамъ же, Табл. 57.

[3]) Perrot, Exploration, Табл. 73—74.

[4]) Flandin, Voyage en Perse, Т. III, Табл. 164, 164-*bis*, 166, 173—176.

[5]) Texier, Asie Mineure, Т. III, Табл. 170, 175, 189, 198.

[6]) Древности Босф. Кимм., Т. I, стр. XXII, LXVIII, LXX; Черт. С., рис. 5—10.—Ашикъ, Воспорское Царство, Ч. II, стр. 31, 43, 47, 48, 50, 51; рис. II, IV—VI.—Отчеты Археологической Коммиссiи: за 1859 г., стр. 10; 1860, стр. IV—V; 1861, стр. IV; 1864, стр. V—VI; 1863, стр. VI, XIV.

[7]) Древн. Босф. Кимм., стр. XX.—Ашикъ, Восп. Царство, Ч. II, стр. 30, 44.—Отчеты Археологической Коммиссiи: за 1862 г., стр. X—XI; 1863, стр. XII—XIII.

[8]) Цитаты, сюда относящiяся, приведены выше, стр. 225, примѣчанiя 3—5.

[9]) Saulcy, Voyage, Т. II, стр. 224—и слѣд.—Texier, Asie Minuere, Т. I, стр. 157; Табл. 157.—Perrot, Exploration, стр. 384, Табл. LXXVI.

ностей [1]). Въ задней стѣнѣ, противуположной входу, устроено углубленіе, длиною 3, шириною $1^3/_4$, и вышиною 1 арш. 2 вершка, назначенное для принятія гроба покойника (Табл. II, *c. д. е.*), а у обѣихъ боковыхъ стѣнъ существуютъ еще двѣ лежанки, во всю ширину катакомбы, шир. $1^3/_4$ арш. выш. 1 арш. 2 вер. каждая. Но эти двѣ лежанки придѣланы, по всей вѣроятности, впослѣдствіи для новыхъ двухъ покойниковъ, которыхъ потребовалось похоронить въ общемъ семейномъ склепѣ, и поэтому-то онѣ образованы не изъ земляной массы самой катакомбы, какъ первоначальная лежанка, а сложены каждая изъ двухъ большихъ плитъ, обработанныхъ, раскрашенныхъ и принесенныхъ извнѣ (Табл. I, планъ, литеры А. Б; Табл. III и IV). Находящіяся позади этихъ лежанокъ, у основанія стѣнъ, пустоты (Табл. I, №№ 6, 6) скрыты теперь ими, такъ что о существованіи ихъ можно было узнать лишь вслѣдствіе грабительскихъ проломовъ въ лежанкахъ; онѣ служили, по всей вѣроятности, до устройства боковыхъ лежанокъ, для помѣщенія тутъ вазъ или какихъ-либо предметовъ, похороненныхъ въ катакомбѣ вмѣстѣ съ первымъ главнымъ покойникомъ.

Выше лежанокъ, по серединѣ каждой изъ боковыхъ стѣнъ, находится по небольшой нишѣ, 10 вер. ширины и 6 вер. глубины (Табл. II, А. В, №№ 9, 9; Табл. IV). Въ назначеніи ихъ нельзя сомнѣваться, такъ какъ въ одной изъ нихъ найдено два стеклянныхъ сосуда—одинъ цѣльный, другой разбитый (Табл. V); при томъ же, въ частныхъ домахъ на Востокѣ (въ Персіи, Турціи, Египтѣ), и до сихъ поръ можно видѣть точно такія же маленькія ниши въ стѣнѣ, продѣланныя для этого же употребленія—для помѣщенія тутъ вазочки и скляночки съ духами или мазями и другихъ предметовъ.

Другія ниши, меньше предыдущихъ,—8 вер. ширины и вышины, 5 вер. глубины,—продѣланы на передней стѣнѣ, по обѣимъ сторонамъ входа (Табл. II, №№ 10, 10; Табл. IV). Онѣ, конечно, служили для лампочекъ, или самыхъ маленькихъ сосудовъ [2]).

Островерхая форма всѣхъ четырехъ этихъ нишей, столь чуждая Греціи за предѣлами архаическаго ея періода (пропитаннаго восточными вліяніями), особенно явственно говоритъ о присутствіи здѣсь элемента восточнаго.

[1]) Существовали ли онѣ также въ интересной катакомбѣ, открытой Ашикомъ въ 1841 году, мы не знаемъ, потому что она сама не могла быть до сихъ поръ найдена, не смотря на всѣ розысканія нынѣшняго директора Керченскаго музея, А. Е. Люценко, а планъ и разрѣзъ, приложенные къ изданію Ашика (Табл. I и II) въ высшей степени неполны и небрежны: изъ нихъ мы только узнаемъ о существованіи одной боковой лежанки въ первой комнатѣ; про ниши ничего не сказано въ текстѣ, и онѣ не показаны также на планѣ и разрѣзѣ.

[2]) См. Отчетъ Археол. Ком. за 1872 г., Докладъ, стр. XVIII и XX.

III.

Наша катакомба не заключаетъ, внутри, никакихъ орнаментальныхъ украшеній, выдѣланныхъ выпукло изъ какой-либо твердой массы. Въ этомъ она совершенно слѣдуетъ мало-азіятскимъ и семитическимъ преданіямъ, гдѣ внутренность катакомбъ была лишена рельефныхъ украшеній. Правда, пустоты, оставшіяся отъ гвоздей на стѣнахъ нѣкоторыхъ царскихъ гробницъ въ Понтѣ, наводили изслѣдователей на мысль, что тутъ въ древнія времена прикрѣплены были металлическія или мраморныя украшенія [1]), но это остается только предположеніемъ, хотя и довольно вѣроятнымъ. Какъ бы ни было, мы ничего не знаемъ про этого рода орнаментацію, т. е. орнаментацію скульптурную; за то катакомба наша содержитъ орнаментацію живописную, вполнѣ сохранившуюся, и, въ иныхъ подробностяхъ своихъ, въ высшей степени оригинальную. Быть можетъ, подобная живописная орнаментація существовала и въ другихъ катакомбахъ древняго Востока.

Обратимъ сначала вниманіе на бордюръ, окаймляющій края потолка, тамъ, гдѣ онъ соприкасается со стѣнами. Онъ представляетъ узкую черную полосу, по которой блѣдно-желтою краской нарисована нить нанизанныхъ бусъ (Табл. XIII). Орнаментъ этотъ намъ хорошо извѣстенъ изъ безчисленныхъ произведеній греческаго и римскаго искусства, архитектурныхъ и скульптурныхъ, гдѣ онъ постоянно присутствуетъ, и если бы мы не имѣли здѣсь передъ глазами особенной обстановки, мы не колеблясь должны были бы признать въ этомъ орнаментѣ — орнаментъ греческій, тѣмъ болѣе, что онъ сопровождаетъ колонны іоническаго ордена, написанныя красками подъ средней лежанкой (Табл. III, XII). Но, въ виду множества другихъ подробностей катакомбы, вовсе не-греческаго характера, мы не имѣемъ надобности и этому архитектурному члену приписывать происхожденіе исключительно греческое. Есть памятники очень древняго азіятскаго искусства, и притомъ памятники точно также похоронные, какъ и наша катакомба, гдѣ мы его встрѣчаемъ въ величайшемъ употребленіи. Это именно царскія гробницы въ Персеполисѣ и Накшъ-и-Рустамѣ [2]): здѣсь онъ составляетъ, постоянно, верхній бордюръ того возвышенія, на которомъ стоитъ царь у алтаря, съ возженнымъ огнемъ, передъ лицомъ божества (Михръ) [3]). Трудно предположить, чтобъ этотъ орнаментъ былъ изобрѣ-

[1]) Perrot, Exploration, стр.382,—объясненіе Амазійской катакомбы, представленной на Табл. LXXIV; стр. 843,—описаніе Амазійской катакомбы, что на Табл. LXXVII.

[2]) Flandin et Coste, Voyage en Perse, Paris, Табл. 164, 164^{bis}, 166, 173—176. Сверхъ того, онъ играетъ важную роль на верху коллонъ во дворцахъ Персеполиса—Табл. 75, капитель, часть А.

[3]) Замѣтимъ, что въ катакомбѣ съ фресками, открытой Ашикомъ въ 1841 году, нигдѣ нѣтъ орнамента изъ

тенъ въ Персеполисѣ, не изобрѣвшемъ, какъ извѣстно, никакихъ новыхъ художественныхъ формъ: по всей вѣроятности, онъ является здѣсь какъ копія съ болѣе древнихъ азіятскихъ памятниковъ; и мы тѣмъ болѣе имѣемъ право предполагать это, что сами Персеполисскія и Накшъ-и-Рустамскія гробницы оказываются только подражаніемъ другихъ азіятскихъ гробницъ, изсѣченныхъ въ горѣ: основная система и расположеніе ихъ одинаковы съ гробницами финикійскими, еврейскими, фригійскими и проч., хотя, конечно, художественныя подробности иныя. Самая существенная разница состоитъ въ томъ, что мертвыя тѣла, съ гробами или безъ гробовъ, бывали положены не поверхъ земляныхъ лежанокъ, а въ саркофагахъ, выдолбленныхъ внутри каменныхъ лежанокъ, составляющихъ одно цѣлое съ остальною каменною стѣною [1]).

На ликійскихъ памятникахъ, этотъ орнаментъ встрѣчается совершенно самостоятельно, при полномъ отсутствіи іоническихъ колоннъ и антаблементовъ [2]). По всей вѣроятности, мысль объ этомъ орнаментѣ была подана древнимъ азіятамъ нитями бусъ, какими любятъ украшать себя всѣ первобытные народы. По крайней мѣрѣ, въ отношеніи Грековъ, такое происхожденіе этому орнаменту приписываетъ Бёттихеръ [3]).

Затѣмъ, обращаясь къ четыремъ іоническимъ колоннамъ, написаннымъ красками подъ средней лежанкой, съ которыми какъ будто въ связи стоитъ овоидный орнаментъ потолка, наврядъ-ли мы имѣемъ право признать за ними происхожденіе греческое. Уже Соси не соглашался признавать греческими или римскими тѣ іоническія коллоны, которыя находятся на фасадахъ гробницъ Авессалома и Захаріи у Іерусалима, и приписывалъ имъ значеніе азіятское [4]).

нанизанныхъ бусъ, какъ на потолкѣ нашей катакомбы. Но за то здѣсь встрѣчается, у самаго потолка, другой орнаментъ—яйцевидный, такъ называемый „кюме" (Табл. III, V—XI): и этотъ самый орнаментъ украшаетъ также верхъ площадки подъ царемъ на тѣхъ Персеполисскихъ и Накшъ-и-Рустамскихъ гробницахъ, о которыхъ только что сказано. Онъ идетъ всегда тотчасъ же подъ узенькимъ орнаментомъ изъ нанизанныхъ на нитку бусъ.

[1]) Flandin et Coste, Voyage en Perse, планы и разрѣзы на Табл. 163, 165, 170—171. Замѣтимъ, кстати, что въ христіанскихъ катакомбахъ часто встрѣчается употребленіе этой самой системы: тѣло покойнаго опущено въ глубину лежанки, вырубленной въ земляной толщѣ, подъ полукруглымъ *arcosolium* (Rossi, Roma sotterranea, T. II, Табл. XIX, 1—2; XXIII; XXVI.—Bosio, Roma sotterranea, 1632, стр. 365, буква D; 379, буква B; 385, буква A; 443, буква E, и слѣд.).

[2]) Texier, Asie Mineure, T. III, Табл. 195.

[3]) Bötticher, Tektonik der Hellenen, 1852, T. I, стр. 75.

[4]) Saulcy, Voyage, T. II, стр. 307.—Віолле-ле-Дюкъ (Entretiens sur l'architecture, Paris, 1863, 6[me] Entretien), признаетъ еврейскій, самостоятельный стиль архитектуры въ гробницахъ царей, пророковъ и проч. въ окрестностяхъ Іерусалима; Фергюссонъ (History of architecture, T. I, стр. 331—333) отрицаетъ его, и считаетъ эти памятники произведеніями римскими, времени упадка.

Но, кромѣ общихъ соображеній, мы имѣемъ возможность, въ пользу не-греческаго происхожденія нашихъ колоннъ, привести факты болѣе спеціальные. Капители, стержень и базы ихъ указываютъ на древность очень отдаленную—у капители вовсе нѣтъ абака [1]); стержень оканчивается у полочки безъ всякой выкружки, прямо вертикально; наконецъ, база состоитъ только изъ вала, выкруга и плинта,—все вмѣстѣ составляетъ форму, не существующую у греческой іонической колонны, но находимую у нѣкоторыхъ очень древнихъ іоническихъ колоннъ, на фасадахъ ликійскихъ катакомбъ мѣстнаго стиля [2]). Совокупность такихъ фактовъ заставляетъ насъ считать азіятскими наши колонны.

Другой орнаментъ, уже гораздо болѣе характерный чѣмъ бусы, встрѣчается тамъ какъ бордюръ подъ двумя главными фресками катакомбы, идущими по задней стѣнѣ на право и на лѣво отъ средней лежанки, и надъ четырьмя іоническими колонками, написанными на стѣнѣ подъ лежанкой (Табл. III). Орнаментъ этотъ состоитъ изъ двухъ узенькихъ полосокъ. Изъ нихъ верхняя (болѣе узкая) составлена изъ ряда паралелограммовъ, изъ которыхъ одинъ всегда бѣлый, а другой раздѣленъ по діагонали на два треугольника, черный и желтый. Нижняя полоска (вдвое болѣе широкая) состоитъ тоже изъ квадратовъ, одинаковой длины съ верхними, но поставленныхъ накось; они раскрашены только бѣлой и черной краской, поочередно, и расположены въ шахматъ съ верхнимъ: косые параллелограмы лѣвой половины наклоняются вершинами вправо, а правой—влѣво (Табл. VI, X и XII). Этого оригинальнаго орнамента мы до сихъ поръ нигдѣ не встрѣчали въ Греціи, и находимъ его лишь въ азіятскомъ искусствѣ—въ ниневійскомъ, а позднѣе въ искусствѣ, подчиненномъ азіятскому вліянію. Въ развалинахъ сѣверо-западнаго дворца въ Нимрудѣ, Лаярдъ отыскалъ обломки раскрашенныхъ кирпичей, на которыхъ, въ числѣ другихъ ассирійскихъ орнаментовъ, находится и нашъ орнаментъ съ нижней полоски: наклоненные параллелограммы раскрашены двумя перемежающимися красками, черною и бѣлою [3]). Въ болѣе позднія времена мы встрѣчаемъ этотъ орнаментъ въ Метапонтѣ, на нѣкоторыхъ архитектурныхъ украшеніяхъ изъ терракотты [4]). Беттихеръ, въ своемъ исключительномъ эллинизмѣ

[1]) Іоническія колонны, написанныя красками на стѣнахъ Керченской катакомбы, открытой Ашикомъ въ 1841 году, также представляли (если можно только вѣрить рисункамъ) любопытныя особенности: абакъ надъ волютами является здѣсь прямой плитой безъ всякаго выгиба, какъ это мы находимъ на очень древнихъ малоазіятскихъ колоннахъ (Bötticher, Tektonik der Hellenen, Atlas, Табл. 30, рис. 1), а базы вовсе нѣтъ (Ашикъ, Пантикап. катакомба, Табл. V—VI, VIII—XI).

[2]) Texier, Asie Mineure, T. III, Табл. 171.

[3]) Layard, Monuments of Nineveh, London, 1853, T. I, Табл. 84. (См. въ нашемъ атласѣ Табл. XVIII, рис. 27 и 28).

[4]) De Luynes et Debacq, Paris, 1833, Métaponte

часто относящій къ Греціи предметы восточные, а на этотъ разъ даже не говорящій, гдѣ онъ нашелъ въ Греціи подобный орнаментъ, приписываетъ ему значеніе перевитыхъ ленточекъ [1]), что совершенно невѣроятно при сравненіи съ Ниневійскими оригиналами. Быть можетъ, спросятъ: не слѣдуетъ-ли принять орнаментъ нашей фрески за ту самую подробность, которую мы часто встрѣчаемъ на апулійскихъ вазахъ [2]): здѣсь онъ обозначаетъ полосы потолка, видимыя изъ-подъ низу, въ перспективѣ. Не думаю: на памятникахъ Ниневійскихъ и Метапонтскихъ онъ имѣетъ слишкомъ самостоятельное значеніе, независимое отъ архитектуры.

Потомъ, еще оригинальнѣе и необыкновеннѣе— тотъ орнаментальный фонъ, который покрываетъ всѣ стѣны до вышины бордюра, только что описаннаго, и весь потолокъ нашей катакомбы, какъ на гладкихъ протяженіяхъ, такъ и внутри нишей, и наконецъ, вокругъ всѣхъ картинъ (Табл. III—XIII).

Этотъ орнаментъ встрѣчается не въ одной только нашей катакомбѣ, но вообще во всѣхъ Керченскихъ катакомбахъ, гдѣ только есть фрески [3]). Значитъ, это было что-то принятое въ Пантикапеѣ, дѣло приличія или художественнаго закона, чтобы фонъ фресковыхъ рисунковъ не оставался пустымъ, но былъ наполненъ орнаментами,—черта чисто азіятскаго искусства. Какъ древній, такъ и новый Востокъ никогда не выносилъ фоновъ ничѣмъ не наполненныхъ, и вавилонскіе, финикійскіе, ассирійскіе ковры, сосуды, металлическая утварь, одежды, оружіе, покрыты орнаментами на своихъ фонахъ, вокругъ главныхъ фигуръ рисунка, точно также, какъ и до сихъ поръ персидскіе, арабскіе или турецкіе ковры, страницы рукописей, мебель и посуда. Въ Греціи примѣры подобной орнаментистики можно встрѣтить только въ эпоху архаическую, когда греческія художественныя произведенія носили сильнѣйшій отпечатокъ азіятскихъ вкусовъ и привычекъ [4]). Такимъ образомъ, для объясненія фигуръ, находящихся въ фонѣ нашихъ фресокъ, необходимо обратиться къ Востоку. Сами по себѣ, тѣ изъ нихъ, которыя покрываютъ стѣны катакомбы, не позволяютъ сдѣлать никакого заключенія: мы видимъ здѣсь только какія-то фигуры, имѣющія форму сердца, и окрашенныя красною краской; верхняя половина ихъ яркая, нижняя блѣдная. Разставлены онѣ по полю стѣны самымъ неправильнымъ образомъ; впрочемъ, врѣзнымъ своимъ раздвоеніемъ стоятъ всегда кверху, круглымъ брюшкомъ книзу. Въ промежуткахъ между этими фигурами, во множествѣ разбросаны зеленые листики, сидящіе на коротенькихъ лепесткахъ парами. Конечно, можно предполагать, что подъ красными фигурами надо разумѣть какіе-то цвѣты, но доказательствъ мы здѣсь, пока, на лицо не имѣемъ. За то мы получаемъ полнѣйшее доказательство, что это цвѣты, при взглядѣ на потолокъ катакомбы. Потолокъ раздѣленъ на три части (Табл. II): двѣ боковыя части (буквы *j. j.*) представляютъ изображенія солнца и луны (Табл. XIV), средняя-же (буква *i*) содержитъ: десять маленькихъ птичекъ, разной формы и цвѣта, расположенныхъ въ разныхъ мѣстахъ фрески, затѣмъ четыре загадочныхъ фигуры, похожихъ на кольчатыхъ червяковъ (о которыхъ мы будемъ говорить ниже), и, наконецъ, огромное количество зеленыхъ листиковъ, почти всегда парами, и красныхъ серцевидныхъ фигуръ, точно такихъ-же, какъ на стѣнахъ. Но здѣсь, на потолкѣ, все уже намъ доказываетъ, что подъ красными серцевидными фигурами надо разумѣть цвѣты. Эти фигуры не стоятъ уже болѣе все только отдѣльно, но очень часто соединены съ зелеными листиками, такимъ образомъ,

Табл. VIII.—Hittorff, Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, Paris, 1851, Табл. X, рис. V.

[1]) Bötticher, Tektonik, T. I, стр. 76; Табл. V, рис. 23.

[2]) Gerhard, Apul. Vasenbilder, Табл. XVI.—Millin, Tombeaux de Canosa, Табл. III и VII, и, особенно, Monum. dell' Instituto, 1864, T. VIII, Табл. X: „Vaso pestano".

[3]) Ашикъ видѣлъ его на потолкѣ катакомбы, открытой имъ въ 1841 году, и называетъ его „зернами"—названіе странное, ни на чемъ не основанное (Пантик. катак. съ фреск., стр. 32). Но рисунки г. Стефанскаго, представляющіе потолки, сдѣланы, какъ и всѣ прочіе, до того неаккуратно и произвольно, что невозможно было-бы получить какое-либо понятіе о настоящей формѣ орнамента, еслибъ мы не знали его теперь изъ многихъ другихъ катакомбъ.

[4]) Сосуды съ острова Родоса (Longpérier, Musée Napoléon III, Paris, Табл. LII, LIII, LVII, LVIII); сосуды Коринѳскіе (тамъ-же, Табл. LXIV, LXV; Dodwell, A classical tour, London, 1819, T. II, рисунки къ стр. 197 и 200); сосуды изъ Греческаго архипелага (Monum. dell'Instituto, 1859, Табл. V), и т. д.—Замѣтимъ здѣсь любопытную подробность, на которую, кажется, не было до сихъ поръ обращено должнаго вниманія. Среди цвѣточныхъ орнаментовъ, наполняющихъ фонъ древнѣйшихъ греческихъ вазъ, часто встрѣчаются фигуры—въ родѣ крестовъ съ загнутыми концами (см. выше на стр. 202). Иногда онѣ представлены, какъ здѣсь, прямолинейно, а иногда закругленными линіями. Эта фигура не есть произвольный орнаментъ: она есть знакъ „благожеланія", „отвращенія несчастія", и идетъ изъ временъ глубочайшей древности Востока. Въ буддійской Индіи она называлась „swastikaya" и „sowestikaya" (Burnouf, Lotus de la bonne loi, Paris, стр. 625—626). Въ древнѣйшей Индіи, этотъ знакъ былъ символомъ добыванія небеснаго огня посредствомъ тренія деревяшекъ одна объ другую (Kuhn, Herabkunft des Feuers, Berlin, 1859, стр. 70—71). Въ разныя времена, этотъ знакъ распространился по всѣмъ странамъ Азіи, а потомъ и Европы, у народовъ какъ арійскаго, такъ и другихъ племенъ. (См. мое сочиненіе: „Русскій народный орнаментъ", С.-Петербургъ, 1872, Введеніе, стр. XIII). Въ предполагаемой мѣстности Трои, г. Шлиманъ нашелъ много предметовъ съ этою фигурою (Schliemann, Trojanische Alterthümer, Leipzig, 1874 стр. 48 и слѣд.; Атласъ, Табл. 1—13 и слѣд.). Въ древней Греціи, этотъ символическій знакъ встрѣчается, кромѣ сосудовъ, также и на монетахъ (Mionnet, Description de médailles antiques, Paris, 1808, T. VII, Табл. XV*d*, № 1506, монограмма; Табл. XXXVIII, № 7—10).

что эти послѣдніе выходятъ изъ вершины красной фигуры; сверхъ того, нѣсколько разъ представлена зеленая цвѣточная чашечка, съ извивающимся внизу лепесткомъ, и внутри ея сидитъ наша красная фигура; наконецъ, по самой серединѣ правой стороны этого отдѣленія потолка мы встрѣчаетъ даже три длинныхъ лепестка, идущихъ изъ одного корня, и на концѣ каждаго, въ цвѣточной чашечкѣ, посажено по такой фигурѣ; внизу—листики. Такимъ образомъ, нельзя сомнѣваться, что тутъ представлены цвѣты. Но какіе цвѣты? Вотъ что мудрено разрѣшить.

Древнѣйшіе Ниневійскіе, Персеполисскіе, а впослѣдствіи и сассанидскіе архитектурные памятники, а также одежда и оружіе, усѣяны цвѣтками, которые состоятъ изъ правильно и кругообразно расположенныхъ вокругъ центра 16-и, 14-и, 8-и или 4-хъ лепестковъ [1]). Ихъ принято считать розами (откуда и названіе „розетка", даваемое обыкновенно условнымъ украшеніямъ подобнаго рода), на основаніи того значенія, какое имѣла роза въ Мидіи и Персіи. Отечество естественной розы—Мидія, и оттуда этотъ прелестный цвѣтокъ распространился по другимъ странамъ. Уже въ Геродотовы времена вавилоняне переняли употребленіе розъ отъ своихъ мидо-персидскихъ побѣдителей. Не было такого вавилонянина, который бы не носилъ изображенія розы даже на макушкѣ своей палки. Въ Грецію какъ сама роза, такъ и ея названіе прибыли изъ Мидіи, черезъ Арменію и Фригію. Здѣсь она есть вмѣстѣ символъ и любви, и смерти, и, судя по миѳологическимъ легендамъ, такое значеніе ея было уже и у фригійцевъ [2]), а слѣдовательно и у болѣе древнихъ мало-азіятскихъ и передне-азіятскихъ народовъ. Конечно, именно на основаніи похороннаго значенія своего, розы представлены несмѣтное множество разъ на саркофагахъ и надгробныхъ памятникахъ Востока, начиная съ финикійскихъ и еврейскихъ [3]), продолжая фригійскими [4]), безчисленными греческими и римскими, и кончая нашими Керченскими [5]), и сассанидскими [6]), не говоря уже объ этрусскихъ, которые столько же многочисленны.

Все это вмѣстѣ—представляетъ *одна* система азіятской цвѣточной орнаментистики. *Другая* состоитъ изъ цвѣтовъ совершенно иного склада. Она составлена изъ тѣхъ фигуръ, которыя впослѣдствіи, спустя много столѣтій и послѣ разныхъ измѣненій, вошли въ составъ нашихъ игральныхъ картъ, подъ видомъ „указателей масти": „черви, бубны, трефы, пики". Много было писано о происхожденіи европейскихъ игральныхъ картъ, и долго всѣ вѣрили въ то, что онѣ принесены къ намъ съ Востока; но послѣдніе писатели по этому предмету опровергаютъ восточное происхожденіе, основываясь на томъ, что нѣтъ никакихъ арабскихъ или индійскихъ памятниковъ, историческихъ документовъ и свидѣтельствъ, которые бы позволяли вѣрить такому происхожденію. Они признаютъ, что карты изобрѣтены въ Европѣ, и именно въ Италіи, въ XIV-мъ вѣкѣ, подъ видомъ большихъ и неуклюжихъ игральныхъ листовъ, съ нарисованными раскрашенными фигурами. Принявъ италіянское изобрѣтеніе, французы, какъ народъ по преимуществу наклонный къ самостоятельной передѣлкѣ чужихъ матеріаловъ, въ томъ же столѣтіи передѣлали карты на свой ладъ: уменьшили ихъ объемъ, и придумали новыхъ „указателей масти": „черви, бубны, трефы и пики", въ замѣнъ старыхъ итальянскихъ, слишкомъ сложныхъ: „чаши, монеты, мечи или шпаги, и палки или дубины [1]). Очень можетъ быть, что новые указатели мастей дѣйствительно впервые появились во Франціи: это доказывается тѣмъ, что самые старые образчики этого рода, до сихъ поръ извѣстные, являются на 14 картахъ, нарисованныхъ отъ руки, въ XIV-мъ столѣтіи, французскимъ художникомъ [2]). Но ничто не говоритъ, чтобъ изобрѣтеніе это было французское: напротивъ, документы неопровержимые относятъ его совершенно въ другія страны и эпохи. На восточныхъ и византійскихъ шелковыхъ матеріяхъ X-го, XI-го и XII-го вѣка мы находимъ въ большомъ употребленіи фигуры всѣхъ четырехъ нашихъ мастей. Риза Бамбергскаго епископа Гюнтера, жившаго въ XII-мъ столѣтіи, найденная въ его гробницѣ архитекторомъ Гертнеромъ и возстановленная въ ея полномъ составѣ извѣстнымъ археологомъ, іезуитомъ Кайе, представляетъ намъ фонъ, весь усѣянный (подобно фону фресокъ нашей катакомбы) цвѣточными фигурами: двѣ изъ нихъ очень похожи на фигуры червей и пикъ, но раскрашенныя красною и синею краскою, и притомъ такимъ образомъ, что одна часть фигуры, какъ и на Керченскихъ фрескахъ, раскрашена блѣдно-розовою, или блѣдно-синею краскою, а другая—яркою красною, или яркою синею; въ пустыхъ же промежуткахъ

¹) Owen Jones, Grammar of ornament, London, 1856, Табл. XII—XIV.

²) Hehn, Culturpflanzen und Hausthiere in ihrem Uebergang aus Asien nach Griechenland und Italien, Berlin, 1874, 2-е изд., стр. 214—215.

³) Saulcy, Voyage, Atlas, Табл. XXXIII (гробница еврейскаго царя).—Longpérier, Musée Napoléon III, Табл. XXX, XXXI (Іерусалимскія гробницы).—Г. Генъ замѣчаетъ, впрочемъ, что евреи узнали розу позднѣе грековъ. Древніе египтяне и вовсе не знали ея (Hehn, Culturpflanzen, стр. 213).

⁴) Texier, Asie Mineure, T. I, Табл. 58, 59.

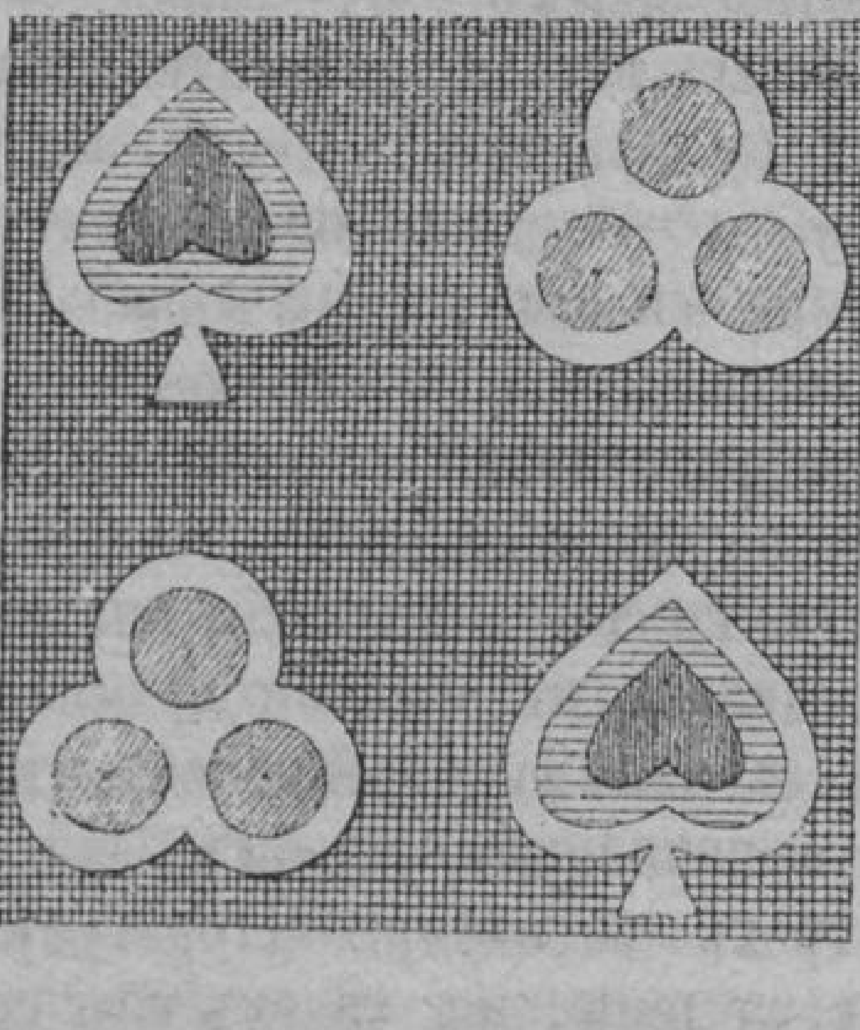
⁵) Примѣры въ нашемъ атласѣ на Табл. XVII, рис. 1—3, и XVIII, рис. 23—26.

⁶) Flandin, Voyage, Табл. 5, 6, 17, 17 *bis*, 27, 27 *bis*.

¹) Merlin, Origine des cartes à jouer, Paris, 1869 стр. 57, 63.

²) Тамъ-же, стр. 107, рис. A и B.

между кругами, внутри которыхъ заключены эти фигуры, представлены фигуры, совершенно тожественныя съ фигурою нашихъ бубенъ, только здѣсь онѣ желтыя. Византійскій же императоръ, являющійся верхомъ среди такого фона, одѣтъ въ платье, покрытое узоромъ, состоящимъ изъ фигуръ, совершенно одинакихъ съ нашими фигурами: червей (здѣсь красныхъ), пикъ (здѣсь синихъ) и трефовъ (здѣсь дико-желтоватаго цвѣта); а на подолѣ одежды,



драгоцѣнные камни, въ видѣ красныхъ ромбовъ, имѣютъ совершенное подобіе нашей бубновой масти [1]). Фигуры, напоминающія наши черви и бубны, мы встрѣчаемъ и на другихъ еще восточныхъ матеріяхъ, приблизительно той же эпохи [2]). Описывая ихъ, Кайѐ говоритъ, что византійскіе художники вообще любили изображать фигуры, похожія на наши бубны и черви [1]). Но всего опредѣленнѣе прототипомъ нашихъ мастей являются фигуры подобнаго же рода на шелковой матеріи, сохраняемой въ ризницѣ Ахенскаго собора [2]). Матерія эта имѣетъ во всѣхъ подробностяхъ признаки стиля персидско-арабскаго (извѣстно, какое громадное вліяніе имѣло персидское искусство на искусство арабское и византійское); она относится, по всей вѣроятности, къ XI-му или XII-му вѣку. На поперечныхъ полоскахъ: одною—подъ срединнымъ „священнымъ деревомъ" съ двумя лебедями по сторонамъ, и другою—надъ этимъ деревомъ, по серебряному фону идутъ сердцевидныя фигуры, совершенно одинаковой формы съ нашими червями. Однѣ изъ нихъ выполнены сплошь красною краскою, другія—зеленою, въ перемежку. Зеленый цвѣтъ имѣетъ здѣсь для насъ особенное значеніе. Въ старыхъ нѣмецкихъ картахъ, масть „пики" (очертаніе которыхъ совершенно одинаково съ очертаніемъ червей) всегда называлась—„Grün" (зеленые), точно также, какъ масть „черви" называлась „Roth" (красные) [3]). Единственная разница между обѣими мастями—стебелекъ подъ фигурою пикъ—не существуетъ на матеріи Ахенской ризницы: обѣ фигуры, и красная и зеленая, равно лишены стебелька. Что же касается нѣмецкихъ названій „Roth" и „Grün", то они наводятъ на предположеніе, что нѣмецкія карты появились на свѣтъ не позднѣе французскихъ, и не отъ нихъ заимствовали свои фигуры мастей, а явились одновременно съ тѣми, и заимствовали свои изображенія мастей изъ одного общаго источника. Только французы стали окрашивать „пики" по новому, черной краской, и придали имъ названіе „пикъ" (будто-бы для выраженія наконечника копья) [4]), между тѣмъ какъ нѣмцы удержали первоначальную форму листа (судя по его формѣ—плюща) и первоначальный зеленый цвѣтъ его [5]). Впрочемъ, есть поводъ думать, что и у самихъ французовъ черный цвѣтъ не сразу установился для масти „пикъ": однѣ изъ древнѣйшихъ французскихъ картъ, до сихъ поръ извѣстныхъ, представляютъ пиковую масть не черного цвѣта, а темно-фіолетоваго [6]). Очень можетъ быть, что старинная форма для нѣмецкой масти

[1]) Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, Paris, 1850, Томъ II-й, Табл. XXXII—XXXIV; Томъ III-й, Табл. XVII. См. въ нашемъ атласѣ Таблицу XVII, рис. 12 и 13.

[2]) Cahier et Martin, Mélanges, T. III, Табл. XV (черви), и XVIII, первый рисунокъ (черви—бѣлыя фигуры, бубны—зеленыя и бѣлыя фигуры). Первый кусокъ матеріи принадлежитъ графу Л'Эскалопьѐ, второй—Луврскому музею. Сердцевидныя же фигуры, по желтаго цвѣта, мы видимъ, далѣе, на одеждѣ византійскаго императора Константина Мономаха, его сестеръ Ѳеодоры и Зои, и двухъ аллегорическихъ личностей, на коронѣ этого императора, дѣланной въ XI в. и хранимой теперь въ Венгерскомъ національномъ музеѣ, въ Пештѣ (Bock, Die Kleinodien des heiligen römischen Reichs deutscher Nation, Wien, 1874, f° maximum, Табл. XXXVIII, рисунки 58, 59). Наконецъ, совершенне такія же сердцевидныя фигуры, въ родѣ „червей" (бѣлыя, синія и красныя), а также фигуры въ родѣ нашихъ „трефовъ" (синія, зеленыя и красныя), мы видимъ на превосходной византійской эмали X-го вѣка: она представляетъ св. Ѳеодора Гераклейскаго, поражающаго дракона, и принадлежитъ графу Пурталесъ-Горжьѐ. (Эта эмалевая дощечка находится, въ настоящее время, въ Эрмитажѣ—она поступила туда вмѣстѣ со всею коллекціею Базилевскаго. *В. С.*). Фигуры эти встрѣчаются на фонѣ картины, и изображаютъ частью цвѣты на деревьяхъ, частью цвѣточные узоры на одеждѣ святаго (Labarte, Histoire des arts industriels, Paris, 1864, Томъ II-й, Табл. 105).

[1]) Cahier et Martin, тамъ же, стр. 144.

[2]) Тамъ же, Томъ II, Табл. XII.

[3]) Breitkopf, Versuch, den Ursprung der Spielkarten zu erforschen. Leipzig, 1784, Часть I, стр. 34, Табл. III.

[4]) Тамъ же, стр. 33.

[5]) Chatto, Facts and speculations on the origin and history of playing cards, London, 1848, стр. 247, примѣч.— Насчетъ формы и цвѣта древнѣйшихъ нѣмецкихъ картъ см. Singer, Researches into the history of playing cards, London, 1816, рисунки при стр. 172.

[6]) Chatto, тамъ же, рис. къ стр. 212—дама и король пикъ. Въ рѣдкомъ изданіи: „Jeux de cartes tarots et de cartes numérales, publiés par la Société des bibliophiles français", Paris, 1844 (отпечатано было всего 132 экземпляровъ), эти карты раскрашены отъ руки совершенно невѣрно (Табл. 19), и пики представлены черными.

„трефовъ"—„желуди" [1]) происходитъ также изъ одного источника съ французскою, если судить по общему силуэту фигуры; только у французовъ она получила, вѣроятно при подробномъ вырисовываніи, форму и имя цвѣтка трилиственника [2]), а у нѣмцевъ—желудя. Но не одни нѣмцы заимствовали фигуры своихъ новыхъ картъ, свою вторую, упрощенную систему, изъ одного общаго источника съ французами: по всей вѣроятности, заимствовали также и англичане, итальянцы и испанцы. У нѣмцевъ, повидимому, всего явственнѣе сохранились указанія на первоначальное значеніе „пикъ" (Grün) и „трефовъ" (Eicheln). У нихъ эти фигуры даже изображаются, въ самое старое время, висящими на вѣткахъ маленькихъ деревьевъ [3]). Такъ точно у итальянцевъ, испанцевъ и англичанъ уцѣлѣло самое явственное указаніе на первоначальное значеніе „бубенъ". Эта масть называется по англійски „diamonds" (алмазы), у итальянцевъ—„danari" (монеты), у испанцевъ—„oros" (золотыя монеты, или женскія украшенія) [4]), и эти названія прямо возводятъ ихъ происхожденіе къ фигурамъ тѣхъ драгоцѣнныхъ камней, которые мы видѣли на парадной одеждѣ византійскаго императора; вмѣстѣ съ тремя другими фигурами, онѣ составляютъ полную коллекцію нашихъ четырехъ мастей [5]).

[1]) Breitkopf, Versuch, стр. 34, Табл. III.

[2]) Chatto, Playing cards, стр. 206 и 246.

[3]) Singer, Researches into the history of playing cards, London, 1816, рисунки при стр. 172.

[4]) Chatto, Playing cards, стр. 228.

[5]) Чатто говоритъ (Playing cards, стр. 246), что англичане и испанцы введены были въ ошибку тѣмъ, что въ средневѣковыхъ рукописяхъ драгоцѣнные камни и алмазы на королевскихъ и придворныхъ платьяхъ обыкновенно рисуются красной краской, въ видѣ маленькихъ ромбиковъ, и вошли въ этой самой формѣ въ геральдику подъ именемъ „lozenge" и „macle", но что въ дѣйствительности „бубны" не имѣютъ ничего общаго съ драгоцѣнными камнями, точно также, какъ и съ наконечниками стрѣлъ (старинное объясненіе Лебера и Брейткопфа). Чатто вѣроятно измѣнилъ бы свое мнѣніе, еслибъ видѣлъ ахенскую матерію, гдѣ рядомъ стоятъ фигуры всѣхъ четырехъ мастей. Впрочемъ, самъ Чатто говоритъ (стр. 59), что на кохинхинскихъ картахъ „алмазъ" изображенъ точно также, какъ „бубны" на англійскихъ. Я ничего не могу сказать о происхожденіи фигуры и имени нѣмецкихъ „бубенъ" (называемыхъ у нихъ „Schellen", т. е. бубенчики). Трудно опредѣлить, есть ли какое-нибудь родство между круглымъ ихъ очертаніемъ и фигурами „oros" и „danari" итальянцевъ, которыя тоже круглыя. Но при настоящемъ случаѣ я замѣчу, что фигуры русскихъ игральныхъ картъ заимствованы отъ игральныхъ картъ французскихъ, эпохи Людовика XIII (сравн. „Jeux de cartes tarots etc.», Табл. 98). Что касается знаковъ мастей, то они также заимствованы отъ французовъ, но имена ихъ—отъ нѣмцевъ. Названіе русскихъ „червей" эсть повтореніе нѣмецкаго названія „Roth"; названіе „бубны" воспроизводитъ нѣмецкое названіе „Schellen"; старое русское названіе „пикъ"—„вини" (т. е. виноградные листья) перефразируетъ нѣмецкое названіе „Grün", а старое русское названіе „трефъ"—„жлуди" есть переводъ нѣмецкаго „Eicheln".

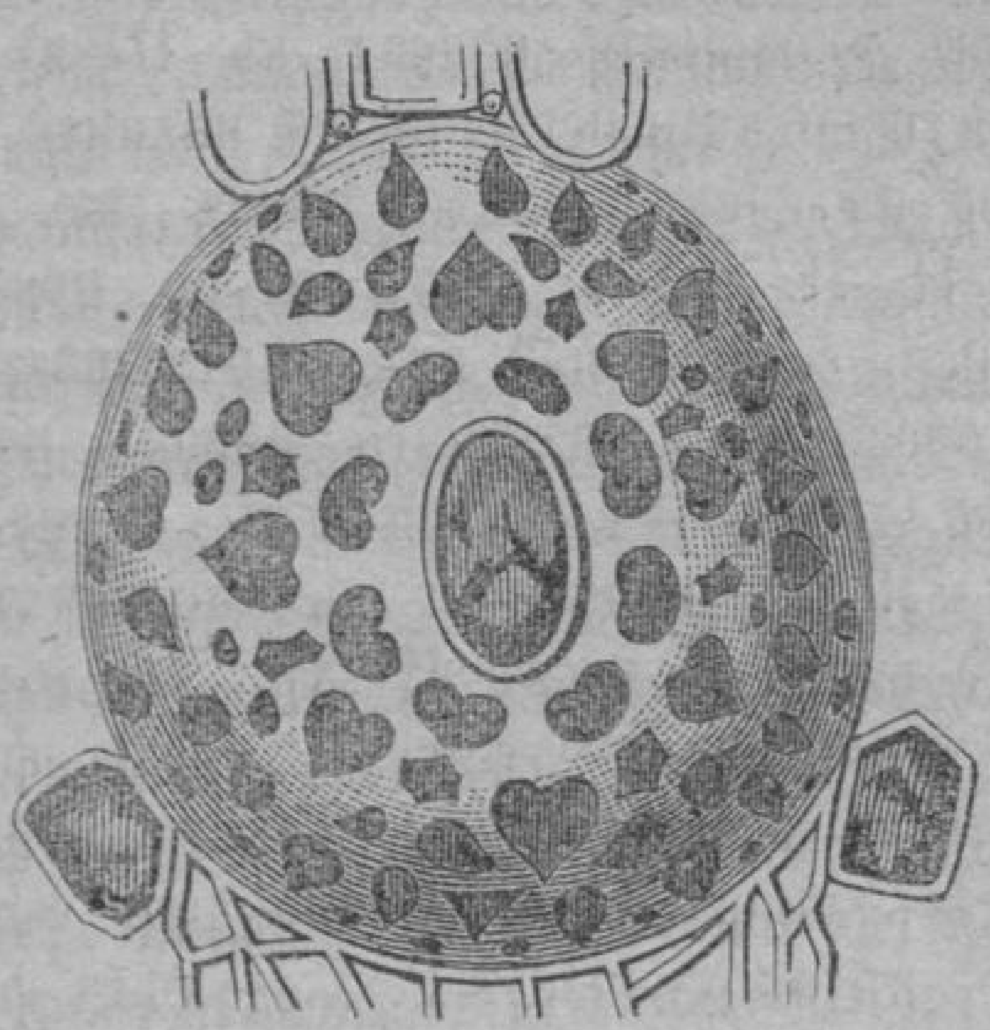
Совокупность всѣхъ этихъ фактовъ не позволяетъ, кажется, сомнѣваться въ томъ, что происхожденіе нашихъ мастей въ картахъ—цвѣточное (кромѣ „бубенъ"), и что изобрѣтены эти масти не въ Европѣ, а на Востокѣ. Восточное происхожденіе картъ еще разъ одерживаетъ верхъ, равно какъ и происхожденіе древнѣйшихъ картъ, „Наибовъ", отъ „Сарациновъ" [1]).

Но если для насъ теперь ясно значеніе „пикъ", „трефовъ" и „бубенъ", если мы съ достаточною убѣдительностью знаемъ, что „пики" обозначали въ началѣ древесные листья (вѣроятно плющъ), „трефы"—цвѣты (у французовъ), или желуди (у нѣмцевъ), а „бубны"—драгоцѣнные камни, то мы не можемъ того же сказать про „черви". До сихъ поръ все еще остается неразрѣшеннымъ вопросъ: что же обозначали первоначально „черви"? Мудрено оставливаться на французскомъ названіи „coeurs" (сердца́), такъ какъ французскія названія явились позднѣе нѣмецкихъ, итальянскихъ, испанскихъ и англійскихъ, и съ такимъ переиначеньемъ, которое затемнило первоначальный смыслъ, удержавшійся у остальныхъ трехъ народовъ. Что тутъ изображено не сердце, а растеніе, мы знаемъ изъ сравненія чер-

[1]) Замѣтимъ, что самыя старинныя фигуры для обозначенія мастей у *южной* европейской группы (итальянцевъ и испанцевъ), предшествовавшія мастямъ *средней* группы (французовъ и англичанъ) и *сѣверной* (нѣмцевъ и швейцарцевъ), также не имѣютъ ничего европейскаго Взгляните у Брейткопфа (Ursprung, Табл. III) и у Чатто (Playing cards, рис. къ стр. 227) на очертанія „шпагъ" или „мечей" (пики), „палокъ" или „дубинъ" (трефы) „чашъ" (черви) и монетъ" (бубны), и вы скажете, что вотъ у васъ передъ глазами не европейскія шпаги, а восточныя кривыя сабли, покрытыя насѣчками; не европейскія палки, а восточный какой-то инструментъ съ характерными наконечниками или ручками, одного стиля съ ручками предыдущихъ сабель (мнѣ извѣстенъ только одинъ примѣръ палокъ или жезловъ съ овальными наконечниками, совершенно одинакими на обоихъ концахъ какъ на „bastoni" итальянскихъ и испанскихъ картъ, это въ рукахъ у предполагаемыхъ Салійскихъ жрецовъ: на римскомъ барельефѣ, найденномъ въ Ананьи, см. Annali del Inst. di corr. archeol. 1869, Tavola d'aggiunta E; текстъ къ ней, О. Бенндорфа, тамъ же, стр. 70—74; о религіозномъ употребленіи такихъ жезловъ, вѣроятно перенятыхъ съ Востока, см. Preller, Römische Mythologie, Berlin, 1858, стр. 316); не европейскія чаши, а восточные сосуды, имѣющіе форму очень извѣстныхъ украшеній въ видѣ лилій (см. золотые сосуды персидско-арабскаго стиля, найденные въ Венгріи и сохраняемые теперь въ Вѣнскомъ императорскомъ музеѣ,—они покрыты подобными украшеніями: Arneth, Die antiken Gold-und Silber-Monumente des k. k. Münz-und Antiken-Cabinettes, Wien, 1850, Табл. G III и IV); не европейскія монеты съ пор-

вонной масти съ фигурами персидско-арабской матеріи Ахенскаго собора. Въ то же время, нѣкоторыя изъ стариннѣйшихъ европейскихъ картъ имѣютъ указателемъ масти—красную розу. Про двѣ изъ такихъ игръ мы не имѣемъ подробныхъ свѣдѣній, знаемъ только, что въ одной, принадлежащей Парижской Публичной библіотекѣ, красная роза находится при фигурѣ короля, и служитъ указателемъ масти; въ другой, принадлежащей Британскому музею и гравированной на мѣди, роза служитъ опять-таки указателемъ масти [1]). Но въ отрывкѣ третьей игры, принадлежащемъ теперь также Британскому музею [2]), мы находимъ фигуру червоннаго валета, у котораго червонная масть обозначена, по всегдашнему, въ верхнемъ углу карты посредствомъ красной сердцевидной фигуры; но внизу, у ногъ валета, стоитъ его щитъ, и на немъ изображена большая красная роза на вертикальномъ стеблѣ, изъ котораго выходятъ, внизу, два зеленыхъ листика. Чатто, кажется, основательно полагаетъ, что, несмотря на французскія надписи у четырехъ валетовъ („Lancelot", „Hogier", „Rolant", „Valéry"), надо приписывать этой игрѣ не французское происхожденіе, а скорѣе англійское; что книга, въ переплетѣ которой найдены эти карты, принадлежала англійскому монастырю; что черты лица, выраженіе его и пропорціи тѣла и фигуръ—скорѣе англійскія, чѣмъ французскія, и что красная роза на щитѣ у червоннаго валета указываетъ на Красную Ланкастерскую розу, такъ какъ карты эти, по всей вѣроятности, дѣланы скоро послѣ воцаренія Генриха VII (т. е. торжества Ланкастерской розы) [3]). Но двѣ предыдущія карты, повидимому происхожденія французскаго, опровергаютъ такое исключительно англійское происхожденіе красной розы, и придаютъ этой послѣдней болѣе общій характеръ; съ тѣмъ вмѣстѣ онѣ свидѣтельствуютъ, что едва ли мы не имѣемъ полное право считать красныя сердцевидныя фигуры, обозначающія червонную масть,—красными розами. Во времена, болѣе позднія, мы даже находимъ еще новое и очень основательное тому подтвержденіе: въ нѣкоторыхъ нѣмецкихъ картахъ XVII вѣка „черви" иногда бывали выражены кустами розъ, съ такимъ количествомъ цвѣтковъ, сколько очковъ требовалось для извѣстной карты [4]).

Мнѣ могутъ сдѣлать, на всѣ предыдущіе доводы, то возраженіе, что красныя фигуры на нашихъ Керченскихъ фрескахъ не соотвѣтствуютъ тому, что я стараюсь доказать, такъ какъ онѣ имѣютъ закругленное внизу брюшко, тогда какъ всѣ приведенные мною примѣры азіятскихъ и византійскихъ орнаментовъ, а также европейскихъ карточныхъ фигуръ, имѣютъ книзу остріе. На это я отвѣчаю, что разсматриваемая нами фигура не измѣняетъ своего значенія отъ присутствія или отсутствія острія внизу, потому что есть древніе памятники, гдѣ она является одновременно въ обѣихъ формахъ. Такъ, наприм., на золотомъ павлинѣ, покрытомъ эмалью и драгоцѣнными камнями, часть котораго я представляю здѣсь [1]),



вся средняя часть тѣла покрыта красными фигурами со врѣзомъ на верху, очень похожими на наши: однѣ изъ нихъ имѣютъ остріе внизу, другія нѣтъ. По мнѣнію одного изъ величайшихъ знатоковъ средневѣковаго искусства, Бока, этотъ павлинъ, найденный вмѣстѣ съ другими драгоцѣнными предметами въ Валахіи (въ Петросѣ), долженъ былъ принадлежать вестъ-готскому королю Атанэриху (умерш. въ Константинополѣ въ 381 г. по Р. Хр. [2]). Этотъ примѣръ наглядно доказываетъ, что въ IV-мъ вѣкѣ (эпоха, къ которой близко подходятъ наши Керченскія фрески, о чемъ будетъ подробно говорено ниже) красныя сердцевидныя фигуры, кончающіяся внизу то круглымъ брюшкомъ, то остріемъ, были въ употребленіи для разныхъ цѣлей (живопись, золотыхъ дѣлъ мастерство и проч.) не на одномъ Крымскомъ полуостровѣ, но и вообще въ окрестностяхъ Чернаго моря. Одновременно же съ красными сердцевидными фигурами были тогда, въ употребленіи или въ модѣ (какъ это повторилось позже, въ XI и XII-мъ вѣкѣ, въ Византіи), и зеленыя сердцевидныя фигуры: мы узнаемъ это изъ орнаментовъ одного золотаго сосуда, украшеннаго эмалью и найденнаго, какъ и упомянутый выше павлинъ, въ Валахіи [3]). Сюда же онѣ обѣ пришли, вѣ-

третами, а восточныя монеты или медали съ широкимъ зубчатымъ орнаментомъ вокругъ цвѣточнаго центра (Arneth, тамъ же, Табл. G XI, № 127; золотая булла, найденная въ Венгріи). Всѣ вмѣстѣ они всего скорѣе—арабско-персидскаго происхожденія.

[1]) Chatto, Playing cards, стр. 219, примѣч.

[2]) Chatto, Playing cards, рис. къ стр. 214. Онѣ были открыты самимъ Чатто, который считаетъ, что онѣ дѣланы въ самомъ концѣ XV-го столѣтія, не ранѣе 1480 года.

[3]) Chatto, Playing cards, стр. 219.

[4]) Breitkopf, Ursprung, Табл. V.

[1]) Linas, Orfévrerie mérovingienne. Les oeuves St.-Eloi et la verroterie cloisonnée, Paris, 1864, Таблица къ стр. 82.

[2]) Linas, тамъ же.

[3]) Linas, тамъ же, Табл. къ стр. 119. рисунокъ K. — Замѣтимъ здѣсь мимоходомъ, что въ древней Греціи также встрѣчаются, на нѣкоторыхъ художественныхъ памятникахъ, сердцевидныя фигуры, похожія на наши, но не имѣютъ все-таки съ тѣми ничего общаго. Однѣ изъ нихъ имѣютъ заостреніе книзу, и находятся на монетахъ города Кардіи (Pellerin, Recueil de médailles de peuples et de villes, Paris, 1763, Томъ I, Табл. 34, № 24; Mionnet, Description de médailles antiques, T. VII,

роятно, изъ Персіи, какъ мы можемъ заключать по изящной бляхѣ, найденной близъ Майнца и хранящейся теперь въ Висбаденскомъ музеѣ [1]). Эта бляха покрыта рядами правильно расположенныхъ, въ шахматъ, драгоцѣнныхъ каменьевъ, изъ которыхъ одни имѣютъ форму круговъ, другіе—ромбовъ, на подобіе нашей бубновой масти; внизу же придѣлана, на шарнирѣ, привѣска въ видѣ сердца, сдѣланнаго также изъ драгоцѣннаго камня. Нѣмецкіе и французскіе ученые относятъ эту бляху (вѣроятно служившую однимъ изъ украшеній пояса) кь III-му вѣку по Р. Хр., на основаніи пеглевійской надписи, прекрасно вырѣзанной на спинкѣ бляхи; нашъ же извѣстный иранистъ, П. И. Лерхъ, хотя и не признаетъ въ этой надписи, содержащей имя „Артахшатръ“ (Артаксерксъ), обозначенія царскаго имени, но все-таки относитъ ее, по формѣ буквъ, къ III-му столѣтію по Р. Хр. [2]). Наконецъ, на сассанидскихъ капителяхъ IV-го столѣтія послѣ Р. Хр., мы также встрѣчаемъ эту сердцевидную фигуру, среди фантастическихъ листьевъ и цвѣтовъ [3]). Такимъ образомъ, мы имѣемъ здѣсь указаніе на древнѣйшую форму и происхожденіе, въ эпоху послѣ Р. Х.,—тѣхъ фигуръ, которыя впослѣдствіи сдѣлались нашими „червями“ и „бубнами“: но вѣроятно существовали въ то же время, когда нибудь будутъ открыты еще, и такіе художественные предметы, гдѣ найдутся персидскіе прототипы и другихъ нашихъ мастей: мы имѣемъ право заключать объ этомъ по зеленымъ сердцевиднымъ фигурамъ, которыя уже оказались на Валахской чашѣ, приведенной выше и относящейся почти къ одному времени съ Висбаденской бляхой.

Но мы не можемъ остановиться только на періодѣ послѣ Р. Х. Фигуры, о которыхъ мы говоримъ, восходятъ до временъ гораздо большей древности и тамъ имѣютъ прямое религіозное значеніе. Листъ плюща и трилиственникъ принадлежатъ къ числу самыхъ употребительныхъ украшеній на предметахъ греческаго искусства, особенно на росписныхъ вазахъ и монетахъ [1]). Здѣсь значеніе ихъ всегда не просто орнаментальное, а религіозное, такъ что нерѣдко можно встрѣтить изображенія, гдѣ листъ плюща принадлежитъ къ числу предметовъ жертвоприношенія [2]). Такое значеніе плющу придала конечно, не сама Греція: плющъ, какъ извѣстно, идетъ изъ передней Азіи, изъ странъ семитическихъ [3]), и здѣсь многіе предметы носятъ на себѣ его изображеніе съ значеніемъ явно религіознымъ; всего чаще мы встрѣчаемъ его на надгробныхъ памятникахъ въ Финикіи и Палестинѣ [4]). Въ Малой Азіи, листъ плюща мы видимъ на монетахъ пергамскихъ царей, при изображеніи Паллады, и на монетахъ Паріума, въ Мизіи [5]).

Такимъ образомъ, первоначальное значеніе тѣхъ фигуръ, которыя существуютъ на фонѣ нашихъ Керченскихъ фресокъ, было, начиная съ глубокой древности на Востокѣ,—религіозное. По всей вѣроятности,

---

Табл. LVI, № 4; Cadalvène, Recueil de médailles grecques, Paris, 1828, Табл. I, № 10); но здѣсь эта фигура дѣйствительно изображаетъ „сердце“, для того, чтобъ выразить исторію имени города, имѣющую связь съ сердцемъ жертвы (Pellerin, T. I, стр. 197; Mionnet, T. I, стр. 426; Cadalvène, стр. 26). Другія фигуры, съ круглымъ брюшкомъ внизу, встрѣчаются на рисункахъ вазъ (Millingen, Ancient unedited monuments, London, 1822, T. I, Табл. XXIX; Hamilton, Recueil, T. II, Табл. 52), и на монетахъ (Pellerin, Recueil, T. II, Табл. 66, № 16): онѣ вездѣ здѣсь изображаютъ какой-то жертвоприносительный плодъ (хотя не яблоко и не гранатъ, какъ совершенно произвольно называетъ ее Миллингенъ, см. T. I, стр. 76). Де Витте говоритъ, что этотъ плодъ похожъ на айву (Elite de monuments céramographiques, Paris, 1844, T. I, стр. 306). Замѣтимъ, впрочемъ, что во всѣхъ трехъ послѣднихъ случаяхъ памятники греческаго искусства, на которыхъ изображенъ этотъ неизвѣстный плодъ, сильно отмѣчены азіятскимъ характеромъ.

[1]) Linas, Origines de l'orfèvrerie cloisonnée, въ „Revue de l'art chrétien“, 1875, № 1 (въ отдѣльномъ, вышедшемъ въ 1877 г., изданіи—T. I, Табл. при стр. 239. *В. С.*).

[2]) П. И. Лерхъ сообщилъ мнѣ, что, на словахъ не считаетъ возможнымъ признать въ этой надписи начертаніе царскаго имени: тутъ недостаетъ титула „царь-царей“, всегда предшествующаго царскому имени. Такимъ образомъ, мы имѣемъ здѣсь, по всей вѣроятности, имя частнаго лица. Что́ касается почерка, то онъ принадлежитъ первому періоду монетнаго пеглевійскаго письма сассанидовъ.

[3]) Flandin et Coste, Voyage en Perse, T. I, Табл. 17*bis*, капители B и D.

---

[1]) Главнѣйшія формы ихъ на вазахъ представлены у Owen Jones (Grammar of ornament, Табл. XVII, рис. 47 48, 51—56, 59—61; Табл. XIX, рис. 13, 17, 32; Табл. XXI, рис. 1, 3, 5, 8, 14, 17, 20), De Luynes (Numismatique et inscriptions cypriotes, Paris, 1852, Табл. III, №№ 8—11; Табл. VI, № 3).—Очень можетъ быть, что подъ трилиственникомъ въ древнее время не всегда разумѣлся листъ, а часто плодъ или ягоды: мы можемъ заключить это изъ многочисленныхъ рисунковъ на греческихъ вазахъ, гдѣ эта трилиственная фигура представлена на однихъ и тѣхъ же вѣткахъ съ листьями плюща (наприм., Hamilton, Recueil, T. I, Табл. 11, 12, 45, 46; T. II, Табл. 40; T. III, Табл. 17).

[2]) Hamilton, Recueil, T. II, Табл. 50; T. III, Табл 36.—Вспомнимъ также вакхическіе вѣнки и тирсы съ листьями плюща.

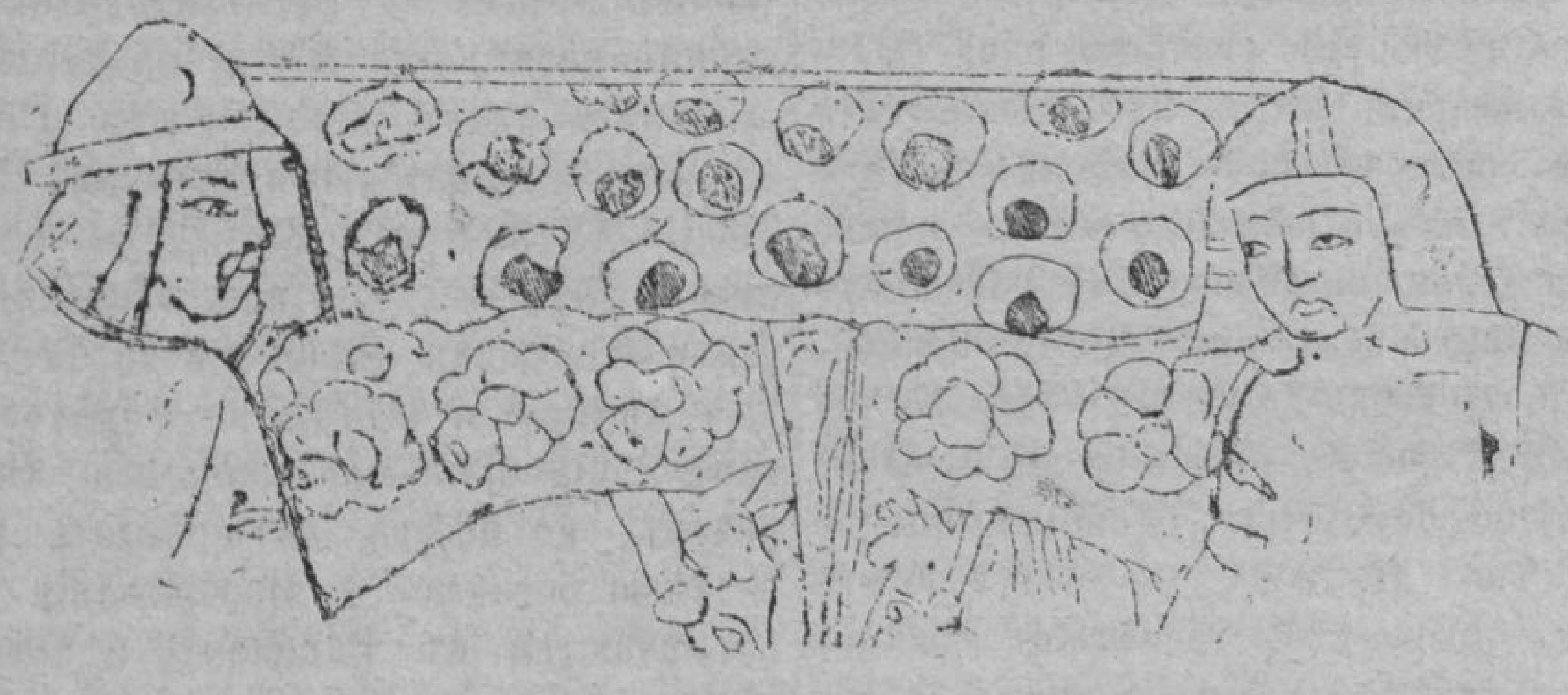
[3]) Hehn, Culturpflanzen, стр. 56.—Welcker, Griechische Götterlehre, Göttingen, 1857, T. II, стр. 618 и слѣд.

[4]) Renan, Mission, Табл. XXIX (финикійская гробница въ Жебелѣ=Библосѣ).—Saulcy, Voyage, Табл. XXXI (свинцовый саркофагъ изъ гробницы царей, близъ Іерусалима).

[5]) Pellerin, Recueil, T. IV, Табл. XVII.—Mionnet, Description, T. VII, Табл. LXXV, N№ 4 и 5. Мизія—одна изъ древнѣйшихъ родинъ виноградной лозы, до Греціи (Hehn, Culturpflanzen, стр. 65), а Пергамъ—одинъ изъ тѣхъ Малоазіятскихъ центровъ, гдѣ съ особенною силою царствовалъ оргіастическій культъ Вакха (Preller, Griechische Mythologie, T. I, стр. 433).

оно оставалось таковымъ и въ первыя времена нашей эры на Крымскомъ полуостровѣ, для народонаселенія Босфорскаго царства, потому что мы постоянно находимъ его здѣсь на стѣнахъ похоронныхъ катакомбъ. Впослѣдствіи, эти фигуры, какъ иногда это случается съ религіозными символами и изображеніями, потеряли свое глубокое значеніе, и обратились въ декоративный орнаментъ. Въ X-мъ, XI-мъ и XII-мъ вѣкахъ по Р. Хр., фигуры, въ родѣ „червей“, „пикъ“, „трефовъ“ и „бубенъ“, уже служатъ безразличными украшеніями фоновъ у матерій и одеждъ у византійцевъ, значитъ—и персіянъ. Уже a priori мы должны-бы заключать это, такъ какъ, получивъ всю свою восточную орнаментистику отъ персіянъ, византійцы должны были отъ нихъ получить, между прочимъ, и эти фигуры. Но мы имѣемъ и фактическія доказательства: персидскихъ рисунковъ X-го, XI-го и XII-го вѣка мы, конечно, не знаемъ, но знаемъ рисунки XIII-го вѣка, и одни изъ самыхъ старѣйшихъ и рѣдчайшихъ, извѣстныхъ до сихъ поръ, находятся въ персидской рукописи „Шахъ-Намэ“ (принадлежащей Императорской Петербургской Публичной библіотекѣ): они представляютъ намъ, въ числѣ другихъ цвѣточныхъ фоновъ, также и фоны, состоящіе изъ красныхъ цвѣтковъ кругловатаго очертанія, въ которыхъ одна часть свѣтлѣе, а другая ярче [1]). Рисунки этой рукописи исполнены очень грубо, но намѣреніе художника изобразить цвѣтки совершенно въ томъ же родѣ, какъ фигуры на фонахъ Керченскихъ катакомбъ, очень чувствительно. Наконецъ, въ XIV-мъ вѣкѣ, фигуры когда-то религіозныя, переносятся съ Востока въ Европу, вѣроятно вслѣдствіе крестовыхъ походовъ, и на новой родинѣ получаютъ совершенно неожиданное назначеніе—красоваться на игральныхъ картахъ. Символы религіозные обязаны теперь служить для праздной потѣхи—какой удивительный переворотъ судьбы, какое странное паденье!

Мнѣ остается сказать нѣсколько словъ объ одномъ еще, очень характерномъ орнаментѣ нашей катакомбы. Это звѣзды, изображенныя сначала на потолкѣ, потомъ надъ средней лежанкой, и наконецъ между нарисованными колоннами. На потолкѣ самой катакомбы, по обѣимъ сторонамъ средней части (Табл. II, *i*), разрисованы красками двѣ боковыя его части, имѣющія форму неправильныхъ четырехъ-угольниковъ (*j. j*). Каждый изъ нихъ окаймленъ желтою двойною полосою (Табл. XIV), и такою-же полосой раздѣляется на два, почти равностороннихъ, квадрата, внутри которыхъ нарисовано по звѣздѣ, вписанной въ кругъ. Одна звѣзда—всякій разъ бѣлая по синему фону, другая синяя по бѣлому. Средину звѣздъ составляютъ большіе круги, наполненные, по розовому или темно-красному фону, кружочками. Потолокъ надъ лежанкой представляетъ (Табл. XV) параллелограмъ, раздѣленный тоненькими полосками изъ прямыхъ линій на 6 квадратиковъ въ два ряда, у которыхъ фонъ въ шахматъ—желтый, синій и розовый; внутри каждаго вписаны круги разныхъ цвѣтовъ, также въ шахматъ: два круга—по бѣлому фону зеленая звѣзда, съ синимъ кругомъ внутри, и по немъ темно-синіе кружочки, третій кругъ—по синему фону бѣлая звѣзда, съ желтымъ кругомъ внутри, и по немъ красные кружочки; четвертый и пятый круги—внутри бѣлаго поля розовый кругъ съ зелеными кружочками по немъ, въ бѣломъ бордюрѣ вокругъ—желтые кружки; наконецъ шестой кругъ — внутри бѣлаго поля желтый кругъ, усѣянный темно-красными



кружочками, въ бѣломъ бордюрѣ вокругъ—синіе кружочки. Сверхъ того, между колоннами, нарисованными на стѣнѣ подъ лежанкой (Табл. XII), представлено три большихъ ромба, изъ которыхъ средній синій, а боковые два темно-дикаго цвѣта. Внутри каждаго вписано по кругу, со звѣздами: средняя звѣзда по бѣлому полю—зеленая, боковыя по зеленому полю—бѣлыя; внутри всѣхъ трехъ нарисовано по большому кругу желтому, усѣянному темно-красными кружочками. Подобныя же звѣзды нарисованы красками и на двухъ боковыхъ плитахъ (Табл. IV). При первомъ взглядѣ на всѣ эти звѣзды, мы сначала припоминаемъ что-то греческое или римское: извѣстно, что золотыми и красными звѣздами по синему фону Греки любили украшать потолки или кессоны своихъ зданій [1]); весь фонъ

[1]) См. въ нашемъ атласѣ Табл. XVII, № 15. Это одинъ примѣръ изъ множества другихъ, встрѣчающихся почти на каждой страницѣ рукописи.

[1]) Такъ, наприм., подобныя звѣзды были: въ Аѳинскихъ Пропилеяхъ (Penrose, An investigation of the principles of Athenian architecture, London, 1851, Табл. XXIV и

вокругъ звѣздъ между колоннами, написанными подъ средней лежанкой нашей катакомбы, изображаетъ мраморъ разныхъ цвѣтовъ и съ жилками, совершенно такъ же, какъ мы часто встрѣчаемъ это на Помпейскихъ фрескахъ [1]). Но болѣе тщательное разсмотрѣніе убѣждаетъ, что здѣсь не слѣдуетъ искать подражанія ни греческимъ, ни римскимъ оригиналамъ. Во-первыхъ, мы ни у грековъ, ни у римлянъ не встрѣчаемъ нигдѣ звѣздъ зеленыхъ, синихъ и бѣлыхъ, а что и того существеннѣе, мы не видимъ у нихъ звѣздъ, составленныхъ изъ 12-и лучей, какъ вездѣ на фрескахъ нашей катакомбы. Звѣзда есть фигура, очень употребительная въ греческомъ и римскомъ искусствѣ, но здѣсь она обыкновенно состоитъ изъ 8-и и 16-и лучей, иногда, но рѣже, изъ 6-и, никогда изъ 12-и [2]). Исключенія, изрѣдка встрѣчающіяся, всегда указываютъ на азіятскія вліянія [3]). Въ Пантикапеѣ же бросающуюся въ глаза особенность мѣстныхъ монетъ составляютъ изображенія звѣздъ въ 12-ть лучей (независимо отъ звѣздъ о 8-и лучахъ, общихъ Пантикапеѣ съ другими странами древности). На эту особенность уже указывалъ г. Кёне [1]), но она все-таки оставалась до сихъ поръ необъясненною. Вообще можно было заключать, что жители Босфора заимствовали привычку изображать звѣзды, конечно, изъ того-же источника, какъ и Греки,— отъ поклонниковъ небеснымъ свѣтиламъ, народовъ иранскихъ. Бёттихеръ съ полнѣйшею доказательностью утверждаетъ, что въ своихъ храмахъ, или вообще зданіяхъ, Греки любили изображать звѣзды, или какъ бы звѣздное небо, по примѣру персидскихъ ковровъ, палатокъ и царскихъ зданій [2]). Относительно жителей Пантикапеи, мы имѣемъ право предполагать подобное же происхожденіе, тѣмъ болѣе, что уже въ IV-мъ вѣкѣ до Р. Хр. находимъ у нихъ [3]), рядомъ съ божествами греческой миѳологіи, великія божества Санерга и Астару—два божества, одно мужскаго, другое женскаго пола, вѣроятно однозначащія съ солнцемъ и луной, и во всякомъ случаѣ принадлежащія къ числу важнѣйшихъ личностей изъ культа небесныхъ свѣтилъ. Довольно вѣроятно, что Санергосъ есть одинъ и тотъ же богъ съ Саномъ вавилонянъ, Богомъ-Солнцемъ, которому символомъ служилъ, судя по памятникамъ искусства, пустой кругъ, или дискъ, раздѣленный на четыре части, или, наконецъ, дискъ со вписанною внутри звѣздою о четырехъ лучахъ [4]). Въ Пантикапеѣ, мы видимъ подобные диски, или круги, на верху нѣкоторыхъ надгробныхъ плитъ эпохи послѣ Р. Хр., т.-е. современныхъ катакомбнымъ фрескамъ (Табл. XVII, рис. 2; Табл. XVIII, рис. 23, 25). Астара, повидимому, происходитъ отъ Иштары вавилонянъ и ассирійцевъ (ея финикійская форма—Астарта, ея еврейская форма—Ашторетъ, нынѣшняя форма у мендеевъ — Аштаръ); она была первоначально Венерой этихъ народовъ, но иногда смѣшивалась ими съ Бельтисъ, великою богинею [5]). Изображенія небесныхъ свѣтилъ встрѣчаются въ Вавилонѣ, а потомъ въ Ассиріи и Персіи, безчисленное множество разъ—на цилиндрахъ,

---

XXV, рис. 5—6), въ храмѣ Тезея (Hittorff, Restitution du temple d'Empédocle, Табл. XI, рисун. V).

[1]) Большіе квадраты, расписанные подъ мраморы, на стѣнахъ частнаго дома въ Помпеѣ (Hittorff, Restitution, Табл. XVI, рис. V); пространства по стѣнѣ между колоннами, какъ у насъ въ катакомбѣ, расписанныя подъ мраморъ въ Помпейской базиликѣ (тамъ-же, рис. VI и VII); узкія полоски, расписанныя подъ мраморъ, будто-бы вставленный среди одноцвѣтной красной стѣны, въ храмѣ Юпитера на Помпейскомъ форумѣ (тамъ-же, рис. VIII).

[2]) На приведенныхъ, въ прим. 1 стран. 246, орнаментахъ Пропилеевъ и Тезеева храма, звѣзды составлены изъ 16-ти лучей или, точнѣе, изъ 8-ми со вставленными въ промежуткахъ коротенькими лучами; на монетахъ Греческаго Архипелага онѣ обыкновенно изъ 8-ми (Pellerin, Recueil, T. III, Табл. XCIV, № 7; Табл. XCV, № 8; Табл. XCVI, №№ 3, 4, 6; Табл. XCIX, № 40. — Cadalvène, Recueil, T. IV, рис. 5, 9. — Duc de Luynes, Numismatique et inscriptions cypriotes, Табл. II, №№ 9, 18; Табл. V, №№ 5, 10, 12).—На разныхъ предметахъ греческаго обихода (троны, латы, щиты, одежды, вазы) звѣзды также всегда составлены изъ 6-ти, 8-ми или 16-ли лучей (Gerhard, Vasenbilder, Табл. 108, 119—120, 125, 128, 136, 158, 165, 170, 184, 190—191, 199, 200).—У римлянъ, звѣзды изъ 6-ти и 8-ми лучей встрѣчаются на монетахъ уже во времена консуловъ (Cohen, Description générale des médailles consulaires, Paris, 1857, Табл. II, III, X, XII, XXIII, XXV, XXXI, XXXV), а потомъ при всѣхъ императорахъ; здѣсь онѣ всего многочисленнѣе при Геліогабалѣ, а потомъ начиная со временъ Константина Великаго (Sabatier, Iconographie d'une collection de médailles romaines, byzantines etc., St.-Pétersbourg, 1847, Табл. LX, LXXXIX, XCII—XCVIII), что, конечно, имѣетъ основаніемъ особенно учащенныя сношенія Рима съ Персіей и Малой Азіей.

[3]) Такъ, наприм., мы видимъ звѣзду изъ 12-ти лучей на щитѣ воина, изображеннаго на одной южной-итальянской вазѣ (Millingen, Ancient unedited monuments, T. I, Табл. XL); но самъ Милленгенъ замѣчаетъ (стр. 94), что подробности костюма и вооруженія на этой вазѣ—азіятскія.—Мы видимъ также подобную звѣзду на монетахъ острова Мелоса, нынѣшняго Мило (Cadalvène, Recueil, Табл. IV, № 13); но это, собственно, звѣзда изъ 6-ти лучей, между которыми вставлены еще коротенькіе лучи.

[1]) Кёне, Описаніе музеума кн. Кочубея, С.-Петербургъ, 1857, T. I, стр. 368.

[2]) Bötticher, Tektonik der Hellenen, T. II, стр. 95.

[3]) Древности Босфора Киммерійскаго, T. II, надпись V.

[4]) G. Rawlinson, The five great monarchies of the eastern world, London, 1862, T. I, стр. 159—161.

[5]) Rawlinson, тамъ же, T. I, стр. 174—175, 151—152; T. II, стр. 258. Но примѣчателенъ тотъ фактъ, что на надгробныхъ Пантикапейскихъ плитахъ мы встрѣчаемъ, рядомъ съ символомъ Сана (Санерга) — дискомъ, не символы Иштары (Астары), но звѣзды изъ 6 лучей (Табл. XVII, рис. 2; Табл. XVIII, рис. 25, 26), которыя были символами вавилонской богини Аи (называемой также Гула, или Анунитъ),—женскаго божества Солнца (Rawlinson, The five great monarchies, T. I, стр. 161).

металлическихъ сосудахъ, одеждахъ и проч., подъ видомъ звѣзды: 4-хъ, 5-ти, 6-и, 7-и, 8-и, 9-ти, 12-и и 14-и конечной [1]). Но, что звѣзды нашихъ Керченскихъ катакомбъ идутъ отъ прототиповъ древне-иранскихъ, это доказывается нѣкоторыми очевидными фактами, гораздо болѣе конкретными. Г. Лофтюсъ нашелъ въ развалинахъ города Варки (Эрехъ древней Вавилоніи) кирпичъ съ изображеніемъ звѣзды изъ 12-и лучей [2]). Къ несчастію, намъ не сообщено никакихъ подробностей о формѣ и цвѣтѣ этой звѣзды. Но мы имѣемъ передъ глазами другіе примѣры, гораздо болѣе удовлетворительные по точности свѣдѣній. Въ развалинахъ Ниневійскихъ дворцовъ найдены эмальированные кирпичи, покрытые цвѣтными узорами, въ числѣ которыхъ фигуры, очень похожія на наши Керченскія, играютъ столь же видную и характерную роль, какъ тотъ двуцвѣтный орнаментъ, о которомъ я говорилъ выше, на стр. 232. Одни изъ этихъ кирпичей представляютъ желтый кругъ, около котораго идетъ 12-ть бѣлыхъ лучей, другіе—бѣлый кругъ, съ 12-ю желтыми лучами вокругъ: и тѣ, и другіе на зеленомъ фонѣ [3]). И здѣсь уже много сходства съ звѣздами на Табл. XII, XIV и XV нашего атласа. Но еще болѣе сходства представляютъ тѣ рисунки Ниневійскихъ эмальированныхъ кирпичей, гдѣ подобныя фигуры о 12-и лучахъ вписаны, какъ и наши, въ кругъ [4]). Значеніе же, какъ тѣхъ, такъ и другихъ фигуръ, было одинаково религіозное, судя по назначенію мѣста и по всей обстановкѣ. Очень вѣроятно, что однѣ изъ этихъ фигуръ обозначаютъ солнце, другія—луну, третьи—собственно звѣзды [5]), и я позволяю себѣ предположить, что за солнце надо принимать ту фигуру, гдѣ лучи зеленые—я основываюсь на томъ, что въ древнихъ памятникахъ индійской литературы, гдѣ сохранились всѣ существеннѣйшія подробности древнихъ арійскихъ вѣрованій, зеленый цвѣтъ играетъ самую значительную роль. Такъ, наприм., кони бога Индры, Солнца, царя Юдгиштгиры,—зеленые [1]); вспомнимъ также, въ новѣйшія времена, зеленый цвѣтъ, принадлежащій семейству и потомкамъ Магомета,—и зеленый, преобладающій цвѣтъ главныхъ звѣздъ или свѣтилъ небесныхъ и ихъ фоновъ на нашихъ фрескахъ вполнѣ объяснится. Замѣчу, однакоже, что фигуры Ниневійскихъ кирпичей имѣютъ лучи не заостренные на концѣ, какъ у насъ, и потому, быть можетъ, слѣдуетъ признать солнцами, лунами и звѣздами, многія изъ тѣхъ фигуръ, которыя имѣютъ, въ ассирійскомъ искусствѣ, подобные же лучи, и которыя принято до сихъ поръ считать цвѣтками или розетками.

Обратимъ, наконецъ, вниманіе и на то растеніе, которое изображено на потолкѣ катакомбы, въ углахъ квадратовъ, гдѣ представлены на синемъ фонѣ бѣлыя звѣзды (Табл. XIV). Это растеніе часто встрѣчается на монетахъ греческихъ и римскихъ, и нумизматы обыкновенно считаютъ ихъ пальмовыми вѣточками. На арсакидскихъ монетахъ IV-го по Р. Х., т.-е. въ эпоху, близкую ко времени написанія фресокъ нашей катакомбы, ихъ тоже считаютъ пальмовыми вѣточками[2]). Вездѣ здѣсь пальма есть, конечно, только знакъ торжества и побѣды, согласно съ обычаемъ, установившимся издревле на Востокѣ и въ Греціи [3]), но у ней было еще, кромѣ того, и другое значеніе—мы узнаемъ это изъ памятниковъ финикійскихъ. На одной изъ каменныхъ гробницъ, найденныхъ Ренаномъ въ Жебелѣ—Библосѣ [4]) мы видимъ пальмовыя вѣтки, изсѣченныя въ камнѣ, и притомъ положенныя накось, какъ на фрескѣ потолка нашей катакомбы; рядомъ съ ними стоятъ листъ плюща и вѣнокъ. Такимъ образомъ оказывается, что пальмовая вѣтка служила, во-первыхъ, для символическаго обозначенія солнечнаго свѣта, торжества и радости, что также идетъ отъ народовъ семитическихъ, какъ и самая пальма [5]); далѣе, она вообще служила для цѣлей богослужебныхъ, какъ мы это узнаемъ изъ вавилонскихъ и ассирійскихъ цилиндровъ, гдѣ жрецы, во время жертвоприношенія, держатъ подобныя вѣтви въ рукахъ, или имѣютъ ихъ вблизи себя [6]); но, сверхъ всего этого, она служила еще и знакомъ печали и смерти. И такое значеніе сохранилось, какъ мы видимъ теперь изъ фресокъ нашей катакомбы, даже и до первыхъ столѣтій нашей эры.

---

[1]) Layard, Monuments of Nineveh, T. I, Табл. 27. 31, 48, 51, 53, 54, 59; T. II, Табл. 61, 68, 69.—Place, Ninive et l'Assyrie, Paris, 1867, T. III, Табл. 76.

[2]) Loftus, Travels and researches in Chaldaea and Susiana, New-York, 1857, стр. 236.

[3]) Botta et Flandin, Monument de Ninive, Paris, 1850, T. II, Табл. 155, рис. 5, 8 и Табл. 156, рис. 5; Табл. 155, рис. 6 и Табл. 156, рис. 7.

[4]) Тамъ-же, Табл. 156, рис. 6 и 8.—Звѣзды или свѣтила небесныя въ кругѣ встрѣчаются также и въ ассирійской скульптурѣ, наприм., на извѣстномъ обелискѣ, изображенномъ у Лаярда: Monuments, T. I, Табл. 53.

[5]) Народы, поклонявшіеся небеснымъ свѣтиламъ, любили представлять ихъ иногда подъ *тремя* видами, какъ наши катакомбы, см. Layard, Monum. of Nineveh, T. I, Табл. 59; T. II, Табл. 69, №№ 43, 45, 48 (цилиндры).—Rich, Second memoir on Babylon, London, 1818, Табл. II, № 2 *a*; Табл. III, № 11.—Ker Porter, Travels in Georgia, Persia etc., London, 1821, T. II, рисунокъ на стран. 415; Табл. 80, № 1.—Longpérier, Notice des antiquités assyriennes, babyloniennes, perses, hébraïques etc., Paris, 1854 (3-me édition), цилиндры №№ 440, 443, 455, 470.

[1]) Le Mahabharata, traduit par Fauche, Paris, 1863, T. I, стр. 535, 574; T. II, стр. 189 и т. д.—Harivansa, traduit par Langlois, Paris, 1834, T. I, стр. 200, 206.

[2]) Longpérier, Description des médailles du cabinet de M. de Magnoncour, Paris, 1840, Табл. II, N° 649, 665.

[3]) Hehn, Culturpflanzen, стр. 233.

[4]) Renan, Mission de Phénicie, Табл. XXIX.

[5]) Hehn, Culturpflanzen, стр. 233.

[6]) Layard, Monuments of Nineveh, T. II, Табл. 69, № 45.—Longpérier, Notice, цилиндры №№ 540 и 544.

IV.

Растительность, изображенная въ разныхъ мѣстахъ Керченскихъ фресокъ, представляетъ очень характерныя и любопытныя подробности. За исключеніемъ двухъ только картинъ, гдѣ вовсе нѣтъ никакой растительности, и которыя, кажется, представляютъ песчаную пустыню (Табл. IX и X), всѣ остальныя картины изображаютъ почву, покрытую довольно длинной травой, повидимому степной. На иныхъ картинахъ она гуще, сочнѣе и зеленѣе, среди деревьевъ, быть можетъ даже изображающихъ лѣсъ (Табл. VIII и XI); на другихъ она сѣрѣе и бурѣе, а вмѣстѣ и тощѣе (Табл. V и VII); наконецъ, на одной картинѣ (Табл. VI) виднѣется поверхъ почвы едва нѣсколько травинокъ.

Деревья—трехъ разныхъ породъ. На лѣвой половинѣ катакомбы представлены (Табл. V и VI) деревья со стволами почти прямыми, а выходящія изъ ствола на-право и на-лѣво, очень симметрично, вѣтки, въ видѣ правильныхъ дугъ, кончаются зелеными небольшими кругами, конечно изображающими листву. На правой же половинѣ катакомбы представлена совершенно другая порода: деревья имѣютъ стволы кривые и неправильные, изъ которыхъ выходятъ тоже и вѣтки, очень кривыя и неправильныя; онѣ кончаются довольно большими овалами зеленаго цвѣта, конечно изображающими крупныя партіи листвы. По символизму всего вообще древняго искусства, каждая изъ єтихъ зеленыхъ массъ носитъ форму того листа, какой росъ на этомъ деревѣ. На однихъ изъ числа этихъ деревьевъ листъ имѣетъ форму опахала, съ фестонами по внѣшнему контуру, и съ жилками, идущими къ стеблю (Табл. XI, деревья направо и налѣво). На другихъ листъ имѣетъ точно такой же общій контуръ, но внутри дѣлится уже не на доли, подобныя долямъ листа вѣерной пальмы, а на нѣсколько рядовъ фестоновъ (Табл. XI, среднее дерево). Деревья этого втораго рода изображены и на задней стѣнѣ средней лежанки: на правой сторонѣ съ вѣерными листьями, а на лѣвой—съ фестонными листьями. Такимъ образомъ, въ общемъ итогѣ мы замѣчаемъ на лѣвой сторонѣ преобладаніе породы деревьевъ съ прямыми стволами, на правой—съ кривыми. Всѣ эти деревья вообще на столько фантастичны, что гг. профессоры ботаники, къ которымъ я обращался за поясненіями, не могли объяснить мнѣ, къ какой породѣ, даже приблизительно, можно отнести ихъ. Но если въ живой природѣ мы не находимъ для нихъ объясненія, если изъ указаній ботаники мы не можемъ узнать—должно ли считать эти деревья за мѣстныя Пантикапейскія деревья, или они нарисованы въ Керченской катакомбѣ въ подражаніе искусству другихъ странъ, гдѣ подобныя деревья дѣйствительно существовали, то, по крайней мѣрѣ, изъ нѣкоторыхъ памятниковъ древности мы узнаемъ—у какихъ народовъ бывали изображаемы на художественныхъ произведеніяхъ такія же произведенія растительнаго царства.

Деревья перваго рода, состоящія изъ очень прямаго ствола и симметрично выходящихъ изъ него вѣтвей, правильными дугами, съ небольшими кругами на концѣ, встрѣчаются на предметахъ ассирійскаго искусства: во-первыхъ, на бронзовыхъ блюдахъ [1]), во-вторыхъ, на цилиндрахъ [2]). Какое тутъ надо разумѣть дерево—опредѣлить невозможно, но ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ принимать его за пальму, которая и на ассирійскихъ барельефахъ, и на цилиндрахъ и проч., всегда выражена очень явственно.

Деревья второго рода, т.-е. состоящія изъ неправильныхъ стволовъ и вѣтвей, кончающихся большими овалами, изображающими листву, мы встрѣчаемъ на работахъ персидскаго стиля—эпохи, по всей вѣроятности близкой къ сассанидской. Золотая плоская фляжка, найденная въ Венгріи и хранящаяся теперь въ Вѣнскомъ музеѣ, покрыта рельефными изображеніями миѳологическаго характера: они до сихъ поръ не объяснены, но, по орнаментистикѣ и фигурамъ, имѣютъ всего болѣе сходства съ персидскимъ искусствомъ [3]). Узкое же горлышко этой фляжки представляетъ аистовъ, ловящихъ лягушекъ, среди деревьевъ, очень похожихъ на тѣ наши деревья, гдѣ овальныя массы листьевъ дѣлятся на нѣсколько долей жилками, идущими отъ контура къ стеблю. Сверхъ того, подобныя же деревья, съ овальною массою зеленой листвы на кривыхъ стволахъ, мы видимъ также на рисункахъ позднѣйшихъ персидскихъ и турецкихъ рукописей XV-го и XVI-го вѣка [4])—вотъ какъ неизмѣнно и твердо сохранялись, даже до новѣйшихъ почти временъ, преданія стараго персидскаго искусства!

---

[1]) Layard, Monuments of Nineveh, T. II, Табл. 58, рисун. A. Деревья о семи вѣтвяхъ находятся здѣсь на полосѣ у внѣшняго края, и награвированы въ перемежку съ изображеніями оленей, такъ что среди одной пары деревьевъ всегда является олень, идущій влѣво, а среди слѣдующей пары деревьевъ представленъ какой-то сосудъ или религіозный знакъ, съ перьями или ручкой на концѣ, въ египетскомъ стилѣ.

[2]) Тамъ-же, Табл. 69, № 36 (дерево о 16-ти вѣтвяхъ, по сторонамъ два крылатыхъ фантастическихъ животныхъ).—Lajard, Recherches sur le culte de Vénus, Табл. I, № 16 (дерево о 12-ти вѣтвяхъ, вблизи его—сидящее божество и жрецъ).

[3]) Arneth, Monumente des k. k. Münz- und Antiken-Cabinettes, Табл. G VII, №№ 32, 32.

[4]) Для примѣра могу указать, изъ числа богатой коллекціи восточныхъ рукописей Императорской С.-Петербургской Публичной библіотеки, на великолѣпные „Шахъ-Намэ“ 1584 года (персидская рукопись) и „Искандеръ-Намэ“ 1561 года (турецкая рукопись); полнѣйшая зависимость турецкаго искусства отъ персидскаго извѣстна.

V.

На рисункахъ нашихъ фресокъ, представители царства животныхъ гораздо многочисленнѣе и разнообразнѣе представителей растительнаго царства. Разсмотрѣніе же ихъ въ подробности даетъ намъ нѣсколько фактовъ, важныхъ для дальнѣйшихъ нашихъ выводовъ и соображеній.

Но раньше всего, мы должны исключить нѣсколько фигуръ, на первый взглядъ, правда, очень похожихъ на животныхъ, но, въ сущности, не имѣющихъ съ ними ничего общаго. На потолкѣ катакомбы (Табл. XIII), на ея лѣвой стѣнѣ (Табл. V) и на задней стѣнѣ средней лежанки (Табл. VIII) мы видимъ какія-то кольчатыя длинныя фигуры, то вытянутыя прямо, то извивающіяся, которыя сначала кажутся всякому зрителю—червяками, быть можетъ сколопендрами, а маленькія цвѣтныя пятнышки, которыми иногда усѣяны эти фигуры, еще усиливаютъ сходство. Но червяками, или вообще животными, невозможно признавать эти фигуры: во-первыхъ, потому, что на обоихъ концахъ почти всегда нарисованы какія-то длинныя нити, идущія отъ одного или двухъ бантиковъ того же цвѣта, что̀ указываетъ на завязываніе предмета шнуркомъ или тесемкой; во-вторыхъ, на обоихъ концахъ загадочныхъ этихъ предметовъ часто видны зеленые листики, выходящіе изнутри, и такіе же листики являются иногда на срединѣ протяженія, какъ будто они тутъ прорвались сквозь какую-то оболочку (Табл. XIII). Такимъ образомъ, мы принуждены исключить эти фигуры изъ числа животныхъ, и разсмотримъ ихъ особо, ниже.

Желая получить точное и положительное свѣдѣніе о томъ: не представляютъ ли животныя, изображенныя на нашихъ фрескахъ, чертъ сходства съ извѣстными породами стараго или новаго времени, я обращался съ просьбою о разъясненіи этого вопроса, къ почетному члену нашей Академіи Наукъ, А. Ѳ. фонъ-Миддендорфу, и онъ, съ готовностью всякаго истиннаго ученаго помочь чужому труду, пожертвовалъ нѣсколько своего времени на подробное разсмотрѣніе зоологическихъ образчиковъ, встрѣчающихся на Керченскихъ нашихъ фрескахъ. Тѣ соображенія, которыя этотъ знаменитый зоологъ сообщилъ мнѣ, конечно, послужатъ драгоцѣннымъ вкладомъ въ настоящій трудъ мой.

Птицы встрѣчаются, на нашихъ фрескахъ, въ четырехъ мѣстахъ: на задней стѣнѣ средней лежанки представленъ павлинъ (Табл. VIII), а на лѣвой стѣнѣ у этой же лежанки, на поперечной ея стѣнѣ, съ лѣвой стороны, и на потолкѣ (Табл. VI, VII и XIII) нарисовано нѣсколько маленькихъ птичекъ.

Что̀ касается павлина, то А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ находитъ, что о немъ нельзя сказать ничего опредѣлительнаго, такъ какъ онъ изображенъ въ краскахъ совершенно условныхъ, и неизвѣстныхъ ни у одной породы павлиновъ: голова, тѣло и ноги—синія; клювъ, хохолокъ на головѣ и лапы—желтые; крыло и хвостъ—розовые, первое съ синими черточками, обозначающими дѣленіе перьевъ, хвостъ съ синими очками.

Этого павлина, съ розовыми крыльями и хвостомъ, я сравню съ тѣми розовыми павлинами, которыхъ мы видимъ на шелковой матеріи, вѣроятно сицилійско-арабской, XII-го или XIII-го вѣка, сохраняемой теперь въ ризницѣ Ахенскаго собора. Вся голова съ клювомъ и хохолкомъ, а также лапы у нихъ—желтыя (золотыя), какъ и у нашего Керченскаго павлина[1]).

Мелкія птички, представленныя на Табл. VI и VII нашего атласа, принадлежатъ къ семейству пташекъ; по всей вѣроятности, это одинъ изъ многочисленныхъ видовъ saxicola,—перья ихъ окрашены такъ называемымъ „степнымъ цвѣтомъ". Птицы же, изображенныя на Табл. XIII, неопредѣлимы [2]).

Со своей стороны, сравнивая этихъ птицъ съ изображенными на памятникахъ искусства, я нахожу, что птички, однѣ съ круглой головкой и скорѣе короткимъ хвостомъ, другія съ продолговатой головкой и длиннымъ хвостомъ, какъ въ нашемъ атласѣ на Табл. VI, VII и XIII, встрѣчаются въ сассанидскомъ и персидскомъ искусствѣ [3]), и оттуда перешли потомъ въ искусство византійское [4]).

---

[1]) Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie, T. II, Табл. XIV.

[2]) Эти самыя птички, обѣихъ породъ, довольно часто бываютъ изображены и на другихъ Керченскихъ фрескахъ. Но особенное вниманіе А. Ѳ. фонъ-Миддендорфа обратили на себя двѣ птички, представленныя на фрескахъ одной катакомбы, открытой на Митридатовой горѣ 12 марта 1873 г., и рисунки которой, назначенные для изданія, сохраняются теперь въ Археологической Коммиссіи. Одна изъ нихъ, по замѣчанію А. Ѳ. фонъ-Миддендорфа, всего ближе подходитъ къ „каменной курицѣ" (Tetrao [Megaloperdix] Nigellii), живущей въ предгоріяхъ Алатау, Дзюнгаріи и вообще на окраинахъ Средне-Азіятской возвышенности, къ Югу и Западу отъ Дзюнгаріи. Характерично у нашей птички верхнее очертаніе головы и темени: они окрашены темною полосою, что̀ подходитъ только къ „каменной курицѣ"; кромѣ того, темный ошейникъ и полосы на нижней части верхняго контура шеи сходятся также съ природными чертами хорошо вылинявшаго самца „каменной курицы". Другая птица, летящая на встрѣчу предыдущей, на фрескѣ, открытой въ 1873 году, указываетъ, по словамъ А. Ѳ. фонъ-Миддендорфа (если только очертаніе и окраска клюва вѣрны) также на птицу, столько-же горную, какъ предыдущая,—именно на „fregilus graculus". Только удивителенъ, прибавляетъ А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ, цвѣтъ сѣро-аспидный, между тѣмъ, какъ въ природѣ эта птица черная.

[3]) Recueil de dessins pour l'art et l'industrie gravés par E. Collinot et A. de Beaumont, Paris, 1859 (f° maximum), Табл. 136: «Animaux de la Perse Sassanide, Byzantins, Arméniens, Persans et Arabes», ряды 4-й и 5-й; Табл. 4:—стеклянная персидская бутыль сассанидской эпохи—птички въ медальонахъ; Табл. 159, № 14: сассанидская птица.

[4]) Silvestre, Paléographie universelle, Paris, 1840

Медвѣдь, изображенный на задней стѣнкѣ средней лежанки (Табл. VIII), нарисованъ довольно отчетливо; особливо хорошо выражены заднія лапы стопоходящаго, замѣчаетъ А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ.

Къ этому я прибавлю, что медвѣдь этой фрески имѣетъ сильное сходство, по очертаніямъ, съ медвѣдемъ, представленнымъ на барельефѣ въ Тенгъ-и-Саулекъ (въ персидской провинціи Шуштеръ, древней Сузіанѣ), гдѣ изображенъ сассанидскій царь верхомъ, охотящійся на медвѣдя [1]).

Кабанъ, замѣчаетъ далѣе академикъ Миддендорфъ (Табл. VIII), по головѣ и короткому рылу, имѣетъ много сходства съ улучшенными породами нашего времени, справедливо производимыми отъ „индѣйской свиньи“; впрочемъ очертанія слишкомъ неудовлетворительны.

Со своей стороны, я обращу вниманіе на то, что кабанъ нашей фрески представляетъ сильное сходство съ кабанами, изображаемыми на сассанидскихъ памятникахъ, такъ, наприм.,—съ тѣми, что мы видимъ на двухъ серебряныхъ блюдахъ, принадлежащихъ Императорскому С.-Петербургскому Эрмитажу и Луврскому музею: оба блюда представляютъ сассанидскаго царя, верхомъ, на охотѣ [2]), и изображенные здѣсь кабаны отличаются именно тѣми рѣзкими особенностями формы головы и рыла, которыя обратили на себя вниманіе А. Ѳ. фонъ-Миддендорфа. Подобной формы мы не встрѣчаемъ ни на одной изъ безчисленныхъ греческихъ росписныхъ вазъ, римскихъ барельефовъ и греческихъ и римскихъ монетъ и рѣзныхъ камней, гдѣ представлены кабаны [3]). Такимъ образомъ, кабанъ нашей фрески имѣлъ прототипомъ никакъ не греческія и не римскія изображенія.

Олень, двѣ пантеры и левъ нашихъ фресокъ (Табл. XI, V, VII) напоминаютъ своими совершенно условными формами (далекими отъ римскихъ и греческихъ)—подобныхъ же животныхъ сассанидскихъ художественныхъ произведеній; такъ, олень фрески похожъ на ланей, награвированныхъ на фризѣ, близь горлышка, одной сассанидской стеклянной бутыли [1]); пантеры и левъ—на пантеръ и львовъ созданій сассанидскихъ (этотъ послѣдній даже съ поднятою какъ у насъ лапою, небольшою головою и разинутою пастью); наконецъ, на пантеръ и львовъ нѣкоторыхъ болѣе позднихъ персидскихъ изображеній [3]).

Наконецъ, собака, представленная на нашей фрескѣ (Табл. XI), чернаго цвѣта и совершенно условной формы, не имѣетъ въ дѣйствительности прототиповъ, легко опредѣлимыхъ, но за то имѣетъ ихъ въ сассанидскомъ и персидскомъ искуствѣ, гдѣ можно найти не мало образцовъ собакъ съ такими-же условными формами—чрезмѣрною вытянутостью, тонкостью тѣла и особливо живота и ногъ, превосходящею всякую естественную возможность, выгнутымъ очертаніемъ спины, стоячими какъ огромное остріе ушами и проч. [4]).

Наконецъ, всего больше, и притомъ самыхъ интересныхъ и важныхъ фактовъ въ естественно-историческомъ отношеніи, представляютъ кони, изображенные на двухъ фрескахъ нашей катакомбы. Ихъ то особенно тщательно и изслѣдовалъ А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ, котораго крупныя заслуги по части иппологіи давно уже оцѣнены ученымъ міромъ.

На Керченскихъ фрескахъ можно легко отличить двѣ совершенно разнородныя конскія породы—одну менѣе, другую болѣе благородную. Обѣ онѣ состоятъ въ родствѣ съ конскими породами, извѣстными намъ изъ памятниковъ древняго искусства.

Разсматривая художественные памятники древнихъ народовъ, можно замѣтить тамъ три главныхъ конскихъ породы: *степную*, такъ-называемую *полуупряжную* и *верховую*. Изъ числа этихъ трехъ породъ, двѣ первыя представлены одновременно и съ величайшею, несомнѣнною точностью, на Никопольской серебряной вазѣ, а потому съ нея всего удобнѣе начать обзоръ.

Эта ваза найдена, вмѣстѣ со многими другими предметами, въ Чертомлыцкомъ курганѣ (Екатеринославской губерніи), гдѣ былъ погребенъ неизвѣстный скиѳскій царь, и, судя по всѣмъ признакамъ, выполнена была греческими художниками IV-го вѣка до Р. Хр., т.-е. относится къ лучшей порѣ греческаго искусства: этимъ-то объясняется изумительное совершенство работы и необыкновенная точность и правда въ передачѣ формъ дѣйствительности. Нашъ славный археологъ, академикъ Л. Э. Стефани, напечатавшій превосходное изслѣдованіе объ этомъ капитальнѣйшемъ созданіи древняго искусства, замѣчаетъ, что „моделировка конскихъ формъ на вазѣ если не пре-

Т. II: греческая рукопись X-го вѣка (Fragments des Comment. et prières bibliques), буквы А. Ф.—Исторія русскаго орнамента, Москва, 1870, Табл. V, рис. *a*; VI: рис. *b*: греческ. рукописи X—XI-го вѣка; Табл. XVII: греческ. рукописи XII-го вѣка; Табл. XIV, XIX—XXI: византійско-русскія рукописи XI-го и XII-го вѣка. Я могъ-бы, сверхъ того, привести нѣсколько другихъ примѣровъ изъ превосходной коллекціи византійскихъ рукописей Императорской С.-Петербургской Публичной библіотеки.

[1]) Flandin et Coste, Voyage en Perse, T. IV, Табл. 225.

[2]) Отчетъ Археологич. Комм. за 1867 годъ, Атласъ, Табл. III, рис. 1.—Monumenti pubbl. dall' Inst. di Corr. Archeol., T. III, 1843, Табл. 51.

[3]) Необыкновенно полное перечисленіе греческихъ и римскихъ охотничьихъ сценъ съ кабанами читатель найдетъ въ статьѣ академика Л. Э. Стефани объ изображеніяхъ охоты въ классическомъ искусствѣ. (Отчетъ Археологической Комм. за 1867 годъ, стр. 60—76, 95—108, 120—128).

[1]) Collinot et Beaumont, Recueil, Табл. 4.

[2]) Тамъ-же, Табл. 136, ряды 2, 3 и 4-й; Табл. 205, украшенія на мечети въ Испагани.—Cahier et Martin, Mélanges d'archeol., T. II, Табл. XVI: шелковая матерія съ рисунками, вѣроятно XI-го вѣка, находящаяся въ Регенсбургскомъ соборѣ, персидско-арабской работы.

[3]) Collinot et Beaumont, Recueil de dessins, Табл. 136, 1-й рядъ; Табл. 196—197:—собаки, изображенныя на фризѣ стекляннаго сосуда съ эмалью, XI-го вѣка, найденнаго въ Дамаскѣ у одного брадобрѣя.

восходитъ все до сихъ поръ извѣстное въ этомъ родѣ, то по крайней мѣрѣ принадлежитъ къ наивысочайшимъ произведеніямъ древняго классическаго искусства. Кони этой вазы представляютъ ту же смѣлость линій и контуровъ, какія отличаютъ Парѳенонскихъ коней. Но они превосходятъ ихъ тѣмъ, что во всѣхъ подробностяхъ своихъ доказываютъ самое правдивое воспроизведеніе природы, возможное лишь въ эпоху послѣ Фидія, и вмѣстѣ заключаютъ въ себѣ то благородство въ созданіи массъ, которое не существовало уже болѣе послѣ IV-го вѣка по Р. Хр.“ [1]).

Со своей стороны, А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ, взглянувъ на Никопольскую вазу глазами знатока лошади, находитъ, что художественная отдѣлка ея столь совершенна, что нельзя сомнѣваться въ истинности признаковъ, дающихъ твердые выводы. Здѣсь, говоритъ онъ, представлены двѣ конскія породы: лошадь табунщика, и лошадь табуна. Конь табунщика—конь степной осѣдланный, тогда какъ прочія лошади, составляющія табунъ, не осѣдланы и пасутся на волѣ. У степной лошади отлично-выражены: передняя ея часть, шея оленья, здѣсь довольно жирная; голова скуластая, грубая, толстая, большая; контуръ отвислаго крестца („степнаго“) выраженъ отлично. Этотъ конь всего болѣе походитъ на степныхъ калмыцкихъ лошадей настоящаго времени. Съ нимъ можно сравнить коней степнаго типа, какіе мы встрѣчаемъ на литыхъ изъ золота массивныхъ пластинкахъ, найденныхъ на югѣ Россіи и хранимыхъ въ „Скиѳской залѣ“ Эрмитажа, съ человѣческими фигурами, носящими нѣкоторые признаки монгольскаго типа. Эти небольшіе барельефы (о которыхъ будетъ еще говорено ниже) отлиты очень грубо, но сохраняютъ характеръ неуклюжей, чрезмѣрно большой головы и возвышеннаго переда, при сильно спущенномъ крестцѣ [2]).

Конь табуна на Никопольской вазѣ представляетъ, говоритъ А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ, лошадь „полуупряжнаго“ склада, длинную въ крестцѣ; профиль ея весьма прямая. Этотъ конь выше предыдущаго на ногахъ, несмотря на длину тѣла; голова облагороженная, шея удлиненная и круглая; хвостъ, грива и щетки весьма развиты и указываютъ на лошадь низменныхъ и тучныхъ мѣстностей. Это уже не первобытный степной конь.

Этотъ типъ состоитъ въ родствѣ съ тѣмъ типомъ ассирійскаго коня, времени второй ассирійской династіи, который мы видимъ на барельефахъ Хорсабадскаго дворца [3]), такъ что можно предполагать и происхожденіе породы, изображенной на Никопольской вазѣ, отъ этой ассирійской породы. Ассирійскій конь представляетъ, съ удивительнымъ постоянствомъ, все одинъ и тотъ-же типъ полу-упряжной лошади, съ значительными данными для рыси,—типъ лошади еще сплотненной, указывающій на происхожденіе изъ странъ еще болѣе низменныхъ, и удивляющій насъ необыкновенною пышностью хвоста и гривы. Заднія ноги сильно отставлены назадъ, за вертикаломъ.

Ассирійскій конь, извѣстный намъ по другимъ, уцѣлѣвшимъ до сихъ поръ, памятникамъ Ниневіи [1]), эпохи первой ассирійской династіи, принадлежитъ къ совершенно тому же типу, но, къ нашему удивленію, конечности его чрезвычайно утонены, и вмѣстѣ съ тѣмъ копыта значительно уменьшены. Кони этой породы показываютъ намъ переходъ къ архаическому греческому коню, какъ мы его знаемъ по безчисленнымъ изображеніямъ на греческихъ росписныхъ вазахъ, сначала съ желтоватымъ, а потомъ краснымъ, или чернымъ фономъ.

У этихъ греческихъ коней замѣчаются утоненныя въ высшей степени ноги, при усиленномъ задѣ, и утоненная и удлиненная, и притомъ значительно округленная, шея. Приставъ шеи къ груди у нихъ—оленій; волосъ на хвостѣ, гривѣ и челкѣ постепенно укорачивается и утоняется; подъемъ хвоста очень значительный.

Шея греческаго коня развилась, вѣроятно, подъ вліяніемъ египетскаго коня [2]), у котораго признаки слѣдующіе: приставъ шеи къ груди оленій, шея длинная съ сверхъестественною (лебединою) округленностью.

Въ противуположность полу-упряжному типу, сейчасъ разсмотрѣнному, является, говоритъ А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ, конь римскій и сассанидскій—это конь верховой, небольшаго роста, съ короткимъ туловищемъ и ногами, плотный, очень широкій, съ недлинною шеею, отлично мускулистый [3]). Онъ вѣроятно

[1]) Stephani, Le vase d'argent de Nicopol à l'Ermitage Impérial, St.-Pétersburg, 1873, стр. 2.

[2]) Одна изъ этихъ двухъ золотыхъ массивныхъ пластинокъ представлена въ нашемъ атласѣ на Табл. XVIII, рисун. 39. Онѣ подробно описаны въ изданіи: „Musée de l'Ermitage Impérial“, S.-Pétersbourg, 1863, Часть I, стр. 293—294.

[3]) Botta et Flandin, Monument de Ninive, во множествѣ мѣстъ, и въ особенности на двухъ процессіяхъ коней, ведомыхъ къ царю (Т. I, Табл. 21; Т. II, Табл. 123—129).

[1]) Layard, Monuments of Nineveh, во множествѣ мѣстъ и, преимущественно: Т. I, Табл. 10—11, 13—15, 18, 23, 26—28, 30—32 и т. д.

[2]) Prisse d'Avennes, Histoire de l'art Egyptien (изданіе въ 1874 г. еще не оконченное), тетради 16—18, 21—22, 29—30: барельефы въ Ѳивской некрополи, въ Тель-эль-Амарна и Абошекѣ.—Теперь вообще признанъ тотъ несомнѣнный фактъ, что конь сталъ извѣстенъ въ Египтѣ лишь начиная съ XVIII-й династіи, и полученъ египтянами отъ семитовъ Передней Азіи, которые, въ свою очередь, сами получили его изъ Иранскихъ странъ (Hehn, Culturpflanzen, стр. 27—32).

[3]) Самыя полныя изображенія типа римскаго коня мы можемъ указать на нѣкоторыхъ барельефахъ Траяновой колонны: здѣсь кони изображены съ чрезвычайною отчетливостью (Fröhner, La colonne Trajane reproduite en phototypographie d'après le surmoulage exécuté à Rome en 1861 et 1862, Paris, 1872—1874, Табл. X, XXIX, XXX, 72, 73, 79). Замѣтимъ, что римлянъ руководилъ уже иной духъ, чѣмъ грековъ: такъ, напр., хотя они и представляли на своихъ памятникахъ нѣкоторыя подробности чуждой національности (напр. одежды, оружія, жи-

образовался подъ вліяніемъ того типа, который въ настоящее время зовется „арабскимъ" [1]). Древнѣйшимъ его прародителемъ, намъ до сихъ поръ извѣстнымъ по памятникамъ древняго искусства, является конь, изображенный на Персеполисскихъ барельефахъ [2]) и на нѣкоторыхъ необыкновенно-рѣдкихъ Киликійскихъ монетахъ, битыхъ ранѣе IV-го вѣка до Р. Хр. [3]). Отъ этого коня, или однородныхъ съ нимъ, намъ теперь неизвѣстныхъ, римскій и сассанидскій конь получилъ сухость и благородство головы. Хотя эта лошадь, по мускулистости своей, складу и ширинѣ туловища, совпадаетъ съ рыцарскою средневѣковою лошадью, но эта послѣдняя пріобрѣла снова большую силу признаковъ, указывающихъ на происхожденіе изъ низменностей, а именно болѣе отвислый крупъ, напоминающій арденнскую породу (въ Бельгіи), настоящаго времени.

На фрескахъ нашей катакомбы, кони, какъ и всѣ остальныя фигуры, представлены очень нехудожественно, и потому, внушая мало довѣрія, говоритъ А. Ѳ. фонъ-Миддендорфъ, не допускаютъ рѣшительныхъ выводовъ. Но замѣчательна малая голова коней, представленныхъ въ нашемъ атласѣ на Табл. X, между тѣмъ какъ неразвитое искусство обыкновенно преувеличиваетъ голову. Если-бы можно было, продолжаетъ нашъ ученый иппологъ, этому признаку дать значеніе, то необходимо признать, что неразвитіе волосъ на хвостахъ и легкость склада конечностей совпадаютъ съ этимъ признакомъ головы и указываютъ на благороднаго азіятскаго полуупряжнаго коня, въ противуположность коню, изображенному въ нашемъ атласѣ на Табл. VI, у котораго голова, шея и передъ вообще указываютъ, по-видимому, на степнаго коня, болѣе сѣвернаго.

И такъ, изображенія коней на Керченской фрескѣ не могли быть заимствованы ни съ греческихъ, ни съ римскихъ оригиналовъ. Они представляютъ совершенно иные типы.

Нельзя предполагать, чтобы типы эти были фантастическіе или условные: они слишкомъ съ большимъ постоянствомъ повторяются, безъ всякаго измѣненія, на памятникахъ искусства, очень разнообразныхъ. По всему должно заключать, что здѣсь мы видимъ образчики тѣхъ двухъ конскихъ породъ, которыя дѣйствительно существовали въ Пантикапеѣ въ эпоху послѣ Р. Хр. Въ періоды раньше того, прежніе Боспорскіе художники, находившіеся тогда въ сильнѣйшей зависимости отъ искусства греческаго, воспроизводили, въ числѣ другихъ греческихъ формъ, также и формы греческаго коня. Стоитъ просмотрѣть рисунки росписныхъ вазъ, найденныхъ въ окрестностяхъ Керчи и изданныхъ, начиная съ 1859 года, Археологическою Коммиссіею въ атласахъ при ея Отчетахъ, чтобы убѣдиться, что никакой нѣтъ разницы между конями росписныхъ вазъ Керченскихъ— или греческихъ и южно-италійскихъ. На монетахъ той эпохи мы точно также встрѣчаемъ, иной разъ, конскія головы совершенно греческаго типа [1]). Совершенно другое мы видимъ въ эпохи послѣ Р. Хр. На фрескахъ, на каменныхъ барельефахъ надгробныхъ памятниковъ, на монетахъ, мы вездѣ встрѣчаемъ тогда двѣ конскія породы, уже нисколько болѣе не похожія на греческую, и носящія всѣ признаки живой дѣйствительности. Степнаго коня мы видимъ (кромѣ фресокъ описываемой теперь катакомбы, а также и нѣкоторыхъ другихъ, которыя будутъ изданы впослѣдствіи) на барельефахъ нѣкоторыхъ надгробныхъ плитъ (Табл. XVII, рис. 1), на монетахъ династіи Аспургіанъ [2]). Не смотря на очень грубую иногда работу, всѣ существеннѣйшіе признаки выражены вездѣ здѣсь очень ясно: большая неуклюжая голова, очень прямая шея, довольно жирная, сухія конечности. Облагороженнаго коня мы начинаемъ встрѣчать на Пантикапейскихъ памятникахъ еще до Р. Х., въ эпоху Спартокидовъ и первыхъ Ахеменидовъ: мы его видимъ, наприм., на одной превосходной тетрадрахмѣ города Пантикапеи [3]). А. Ѳ.

лища даковъ), но невѣрно, и придавали всему этому римскій оттѣнокъ, а чужестранныхъ коней прямо представляли подъ видомъ римскихъ коней. Такъ, на Траяновой колоннѣ они совершенно одинаково, не смотря на разницу странъ, представляли и своихъ собственныхъ коней, и коней союзной германской и мавританской конницы (Fröhner, Colonne Trajane, Табл. 67, 86, 87), и коней своихъ непріятелей даковъ, сарматовъ и гетовъ (Тамъ-же, Таблицы 62, 129, 130).—Сассанидскій конь изображенъ много разъ на барельефахъ, изсѣченныхъ въ скалѣ (Flandin et Coste, Voyage en Perse, Томъ I, Таблицы 8, 33, 43, 48, 49—53; Томъ IV, Таблицы 182—185, 191, 191-*bis*, 205), на сассанидскихъ блюдахъ (Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1867 годъ, Атласъ, Таблица III, рис. 1 и 4; Monumenti pubblicati dall' Instituto di corrispondenza archeologica, 1843, Томъ III, Табл. 51; Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1841, рисунокъ на таблицѣ при стр. 570), и на сассанидскихъ монетахъ (Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1841 года, рисунки на таблицѣ при стр. 570).

¹) У древнихъ арабовъ (измаильтянъ Библіи) не было коня—онъ у нихъ появился лишь послѣ Р. Хр., въ послѣднія времена древняго міра и въ началѣ среднихъ вѣковъ (Hehn, Culturpflanzen, стр. 30—31).

²) Flandin et Coste, Voyage en Perse, Т. II, Табл. 106, 107, 109.

³) Revue numismatique, publiée par de Witte et Longpérier. Nouvelle Série, Paris, 1860: Waddington, Etudes de numismatique Asiatique, Томъ V, Таблица XVIII, №№ 5 и 6—монеты Киликійскія. Авторъ приписываетъ обѣ монеты городу Тарсу, и говоритъ, что изображенные здѣсь конные воины—несомнѣнные персы, судя по одеждѣ и вооруженію, представленнымъ очень отчетливо.

¹) Кёне, Опис. Музея кн. Кочубея, Т. I, Табл. VI, № 22; Т. II, Табл. VIII, №№ 2, 3.

²) Тамъ-же, Т. II, стр. 233—234, 257; Табл. XI, № 28; Табл. XIV, №№ 51—52.—На заглавной виньеткѣ нашего изслѣдованія эти монеты представлены въ вѣрныхъ снимкахъ съ экземпляровъ минцъ-кабинета Императорскаго Эрмитажа: подъ буквой С—мѣдная монета Рискупорида II, а подъ буквой А—мѣдная монета Котиса II.

³) Тамъ-же, Т. I, стр. 343.—Древн. Босф. Киммер., Атласъ, Табл. LXXXV, № 6.—На заглавной виньеткѣ

Миддендорфъ замѣчаетъ, по поводу этого изображенія, что рѣщикъ явно хотѣлъ выставить на видъ и утолщенныя сочлененія, и косое положеніе бабки, и весьма длинную, загнутую въ дугу шею, и пышный волосъ гривы, при очень длинномъ хвостѣ. Лопатки изображены чрезмѣрно мускулистыя, массивныя. Лошадь стоитъ, слѣдовательно контуръ могъ удасться даже и довольно посредственному художнику: всѣ характерныя черты непремѣнно схвачены вѣрно съ натуры, ихъ слишкомъ много для того, чтобы признать ихъ случайными, или произвольными, и всѣ онѣ безъ исключенія приводятъ къ одному и тому же выводу, что здѣсь изображенъ благородный, полуупряжной конь рѣчныхъ областей Месопотаміи, Мидіи, Ассиріи, или Каппадокіи. Въ послѣдующія времена, т.-е. въ эпоху второй династіи Ахеменидовъ, эта конская порода продолжала существовать въ Пантикапеѣ, и на монетахъ этой династіи царь, когда является верхомъ, имѣетъ подъ собою благородное и красивое животное этой породы [1]). На надгробныхъ плитахъ эпохъ послѣ Р. Х. мы находимъ коней этой породы, выраженныхъ столько же отчетливо, какъ и на фрескахъ катакомбъ (Табл. XVII, рис. 2 и 3), точно также, какъ и на нѣкоторыхъ терракотовыхъ фигуркахъ, найденныхъ въ катакомбахъ [2]).

VI.

Человѣческія фигуры появляются на пяти фрескахъ Керченской катакомбы (Табл. V, VI, VII, IX, X), и представляютъ типы трехъ народностей, совершенно отличныхъ одна отъ другой по физическому типу, костюму и вооруженію.

Къ *первому*, и главному, типу я отношу пятерыхъ пѣшихъ воиновъ, изображенныхъ въ нашемъ атласѣ на Табл. VI, и четырехъ воиновъ въ панцыряхъ (двое изъ нихъ конные, и двое пѣшіе)—на Табл. X. Наконецъ къ этому же типу необходимо причислить и двухъ маленькихъ крылатыхъ геніевъ, представленныхъ на Табл. V и VII.

Къ *второму* типу я отношу трехъ воиновъ съ непокрытою головою, изображенныхъ на Табл. X.

Наконецъ, къ *третьему* типу, я отношу пѣшаго воина, изображеннаго на Табл. VI.

I. Личности перваго типа представляютъ людей хорошаго роста, пропорціонально сложенныхъ, съ очень круглымъ лицомъ, умѣреннымъ носомъ, открытымъ лбомъ и густыми каштановыми волосами на головѣ, идущими лишь нѣсколько ниже ушей и кругло подобранными на концахъ, почти на манеръ парика. У кого надѣтъ шлемъ, волосъ вовсе не видать, такъ они тщательно убраны. Но что особенно поразительно во всѣхъ личностяхъ этого типа—это полное отсутствіе усовъ и бороды. Та личность, которая повидимому здѣсь самая главная, и по всей вѣроятности изображаетъ того воина, для котораго первоначально была сдѣлана настоящая катакомба, отличается почти огромнымъ ростомъ, значительно превосходящимъ ростъ всѣхъ остальныхъ личностей этого же типа на нашихъ фрескахъ (Табл. VI, конный воинъ; Табл. IX, воинъ, идущій впереди, во главѣ отряда; Табл. X, конный воинъ на ворономъ конѣ).

Одежда личностей перваго типа состоитъ изъ короткаго кафтана, съ узкими рукавами, идущаго до колѣнъ, и плотно облегающаго туловище; въ таліи онъ подпоясанъ узенькимъ пояскомъ, котораго концы не видны. Очень можетъ быть, судя по темно-песочному цвѣту, что этотъ кафтанъ кожаный. Штаны у всѣхъ довольно узкіе и идущіе лишь до полъ-икры. У однихъ они—синіе, у другихъ—такого же цвѣта, какъ кафтаны (что заставляетъ предполагать, что послѣдніе, быть можетъ, также кожаные); въ одномъ случаѣ (Табл. VI) штаны—красно-кирпичнаго цвѣта. На ногахъ—сапоги, идущіе до полъ-икры; на всѣхъ фрескахъ они остались въ однихъ контурахъ, потому ли, что краска тутъ сошла, или живописцы, второпяхъ расписывая катакомбу, не успѣли докончить нѣкоторыя подробности. Это случилось еще и съ нѣкоторыми другими частями живописи (наприм.: шея лѣваго всадника и весь конь праваго всадника на Табл. X, ноги пѣшаго воина на Табл. VI, щиты на Табл. IX и т. д.). Единственное исключеніе составляетъ одна изъ фигуръ главнаго дѣйствующаго лица (Табл. X)—сапоги здѣсь представлены желтаго цвѣта.

Вооруженіе состоитъ, во-первыхъ, изъ панцыря и шлема. Панцырь, чешуйчатый, надѣтъ всегда поверхъ желтаго (кожанаго) кафтана и короче его; у нѣкоторыхъ онъ съ длинными рукавами, идущими до самаго запястья, но у большинства они кончаются по серединѣ между плечомъ и локтемъ. Въ таліи панцырь подпоясанъ пояскомъ или ремешкомъ. На двухъ фрескахъ, у главнаго дѣйствующаго лица наброшенъ на плечи, поверхъ панцыря, короткій плащъ—одинъ разъ пурпурный (Табл. VI), другой разъ темно-красный (Табл. X). Шлемъ имѣетъ видъ небольшой сахарной головы съ нѣсколько выгнутыми боками; онъ снабженъ наушниками, застегивающимися подъ подбородомъ; самый же шлемъ состоитъ изъ вертикальныхъ выпуклыхъ долинокъ, какъ на дынѣ.

Во-вторыхъ, вооруженіе состоитъ изъ меча, копья и щитовъ. Мечъ находится только у пѣшихъ (Таблица IX); онъ прямой, но формы ручки его не видать, такъ какъ на этой фрескѣ воины обращены къ зрителю правой стороной, и можно видѣть изъ-за тѣла только концы ноженъ. Копья двухъ сортовъ: длинныя у конныхъ, короткія у пѣшихъ,—послѣднія

нашего изслѣдованія, подъ лит. В, представлена эта монета съ отличнаго экземпляра, единственнаго, принадлежащаго минцъ-кабинету Императорскаго Эрмитажа.

[1]) Кёне, Опис. Музея кн. Кочубея, Т. II: Савроматъ III (Табл. XVI, №№ 75, 76); Рискупоридъ III (Таблица XVII, №№ 95, 96); Котисъ III (Табл. XIV, № 53); Ининтимей (Текстъ, стр. 285—286, 309—311, 319, 328).—Древности Босф. Киммерійск., Атласъ, Табл. LXXXVI, № 5.

[2]) Не смотря на всю грубость работы обращика, представляемаго въ нашемъ атласѣ на Табл. XVII, рис. 4, все-таки легко узнать главные признаки этой породы: длинную и согнутую шею, длинное туловище, тонкія конечности.

по два у каждаго; щиты—только у пѣшихъ, довольно умѣренной величины, овальные[1]).

На верховыхъ коняхъ—круглыя сѣдла, съ орнаментальными привѣсками; стремянъ нѣтъ.

Наконецъ, главное дѣйствующее лицо появляется однажды (Табл. IX) съ военнымъ значкомъ въ рукахъ, несомымъ впереди остальной военной дружины, —онъ имѣетъ форму лабарума.

Всѣ эти подробности не единичны и не случайны, онѣ принадлежатъ не исключительно только однѣмъ какимъ-нибудь отдѣльнымъ личностямъ или катакомбамъ, а всему туземному племени, жившему въ Пантикапеѣ въ первыя столѣтія послѣ Р. Хр., и погребенному въ Митридатовой горѣ. Это доказывается сравненіемъ нашихъ фресокъ съ фресками другихъ катакомбъ и съ барельефами очень многихъ Керченскихъ надгробныхъ плитъ времени послѣ Р. Хр. Изъ числа хранящихся въ Керченской залѣ Эрмитажа, я для примѣра привожу плиты, изображенныя въ атласѣ, на Табл. XVII, рис. 1—3, и XVIII, рис. 23—26. Здѣсь всѣ исчисленныя мною подробности типа, костюма и вооруженія повторены съ точностью. Всѣ же вмѣстѣ онѣ образуютъ общее, не заключающее въ себѣ, во-первыхъ, ничего ни греческаго, ни римскаго: и типъ лица, и костюмъ, и вооруженіе, столь отличны отъ классическихъ, хорошо извѣстныхъ по памятникамъ, что спеціальныхъ доказательствъ не требуется.

Далѣе, мы не замѣчаемъ здѣсь также ничего общаго и съ извѣстными намъ до сихъ поръ представленіями скиѳовъ. Эти послѣдніе всегда вообще, на памятникахъ искусства,—роста небольшаго, лицо у нихъ гораздо менѣе круглое, чѣмъ у воиновъ нашихъ фресокъ; волосы длинные, лежащіе по плечамъ, а на лбу острижены въ скобку и спускаются на глаза; борода и усы густые и длинные. Костюмъ состоитъ то изъ коротенькаго полушубка, то изъ шерстянаго кафтана,—они вырѣзаны спереди и сзади для удобства верховой ѣзды; штаны широкіе и спускающіеся до самой щиколотки, или же вдѣтые въ широкіе и низкіе сапоги; на головѣ остроконечный колпакъ (башлыкъ). Вооруженіе состоитъ изъ луковъ и стрѣлъ, рѣдко видны копья и щиты; послѣдніе всегда имѣютъ форму закругленныхъ по угламъ квадратовъ, или же удлиненныхъ ромбовъ. Сѣдла появляются изрѣдка — они продолговатой формы. Ни шлемовъ, ни панцырей, ни значковъ, нигдѣ не встрѣчается [2]).

Наконецъ, мы не открываемъ сходства между личностями нашихъ фресокъ и личностями изъ среды тѣхъ народовъ, которые были близкими сосѣдями Босфорскаго царства и извѣстны намъ по памятникамъ искусства. Такимъ образомъ нѣтъ сходства у нихъ ни съ даками, ни съ сарматами, или гетами, ни съ парѳянами. Даки—все народъ рослый, съ типомъ лица и костюмомъ очень приближающимися къ типу и костюму славянскому: лицо круглое, волосы на головѣ, усахъ и бородѣ густые, но не подобранные на головѣ на манеръ париковъ, какъ у воиновъ Керченскихъ фресокъ,—они острижены въ скобку, какъ у славянъ и скиѳовъ. Костюмъ состоитъ изъ кафтанчика, разрѣзаннаго на боку и подвязаннаго у пояса ремешкомъ или тесемочкой; штаны длинные и довольно узкіе, спускающіеся до щиколотки, на ногахъ—завязанные спереди башмаки; на плечи иногда наброшенъ плащикъ или епанча, часто съ бахрамой. Голова въ большинствѣ случаевъ простоволосая, но иногда покрытая колпачкомъ, вѣроятно, шерстянымъ. Шлемовъ и кольчугъ вовсе нѣтъ, но, въ видѣ исключеній, встрѣчаются кожаныя латы, надѣтыя поверхъ кафтана. Оружіе состоитъ изъ копій, луковъ со стрѣлами, серповъ, пращъ и щитовъ овальной формы. Мечъ видѣнъ очень рѣдко—когда встрѣчается, то виситъ на правомъ бедрѣ; сѣделъ нѣтъ никакихъ. Знамена состоятъ изъ драконовъ, съ волчьей головой, насаженныхъ на древко [1]). Сарматы или геты представляютъ еще болѣе отличій отъ Керченскихъ личностей. Ростъ и типъ лица приблизительно такіе же, какъ у даковъ, но костюмъ уже во многомъ совершенно иной. Жители городовъ и селъ носятъ, правда, какъ и даки, по большей части всегда кафтанчикъ съ разрѣзомъ на боку, подвязанный у таліи ремешкомъ или тесемкой; штаны узкіе и длинные, до самой щиколотки; на ногахъ башмаки, завязанные спереди. Но у нихъ есть часто и другой костюмъ: длинный зипунъ со сборками у тальи сзади, подпоясанный необыкновенно широкимъ кушакомъ; на головѣ высокія конусовидныя шапочки съ усѣченнымъ верхомъ, совершенно такой формы, какая и до сихъ поръ въ употребленіи у бѣлоруссовъ (она у нихъ изъ бѣлой валяной шерсти); на плечи иногда наброшенъ длинный плащъ съ большой бахрамой [2]). Военный же костюмъ чрезвычайно характеристиченъ: онъ состоитъ изъ чешуйчатой кольчуги, плотно обтягивающей тѣло и явственно обозначающей всѣ формы. Такая же точно кольчуга покрываетъ и коней сверху до низу, до самыхъ копытъ (сарматы, какъ извѣстно, были по преимуществу конники); на головѣ коническій шлемъ, съ выпуклыми боками, довольно похожій на шлемы воиновъ Керченскихъ фресокъ. Вооруженіе состоитъ изъ луковъ, серповъ и стрѣлъ, и изрѣдка мечей и кинжаловъ. Сѣделъ и значковъ военныхъ вовсе нѣтъ [3]).

Наконецъ, судя по памятникамъ художественнымъ, парѳяне имѣли слѣдующій костюмъ: поверхъ рубахи, недлинный кафтанчикъ, съ разрѣзомъ на боку и короткими рукавами, едва ниже плечъ; по-

---

[1]) На барельефахъ надгробныхъ плитъ, щитъ иногда бываетъ значительныхъ размѣровъ (Табл. XVII, рис. 2).

[2]) Stephani, Le vase de Nicopol, Табл. V, VIII.—Древн. Босфора Киммерійскаго, Атласъ, Табл. VIII, 1; XX, 6, 9; XXV, голова скиѳовъ въ верхнемъ кольцѣ этого украшенія щита; XXXIV; LXIV, 2, 3.—Отчеты Археологической Коммиссіи: за 1861 г., Атласъ, Табл. VI, 11; 1864, Атласъ, Табл. V, 1, 8.

[1]) Fröhner, Colonne Trajane, Табл. 48—50, 52—53, 55—56, 67—69, 88, 91—92, 95—96, 99, 103—104, 120, 123, 126—127, 146, и проч.; II, XXV. – Кожаныя латы: Табл. 49.—Мечъ: Табл. 124.

[2]) Тамъ же, Табл. 129, 130, 180; VIII.

[3]) Тамъ же, Табл. 55, 62, 129, 130, 182; XXXIII.

верхъ всего плащъ съ бахрамой; на головѣ иногда шапочки; на ногахъ длинные и довольно узкіе штаны до лодыжки, и башмаки, завязанные спереди; изъ оружія представлены только одни овальные и шестиугольные продолговатые щиты и луки со стрѣлами; на коняхъ, вмѣсто сѣделъ, только чепраки съ орнаментами. Лицо ихъ продолговатое, волосы на головѣ, усахъ и бородѣ густые [1]). Къ этому можно еще прибавить, что на монетахъ Арсакидовъ всѣ портреты царей отличаются длиннымъ и горбатымъ носомъ, а густые курчавые волосы на головѣ идутъ лишь до шеи [2]).

Такимъ образомъ, личности перваго типа нашихъ фресокъ различаются и въ типѣ, и во всей своей обстановкѣ, отъ личностей, принадлежащихъ народностямъ греческой, римской, скиѳской, дакской, сарматской или гетской и парѳянской. Но за то у нихъ есть сходства, только въ совершенно другомъ мірѣ. Они во многомъ схожи съ нѣкоторыми національностями, которыя мы хорошо знаемъ по памятникамъ персидскимъ, времени Ахеменидовъ и Сассанидовъ. Правда, типъ лица совсѣмъ иной у этихъ народностей: лицо продолговатее, носъ орлиный, волосы длинные и спускающіеся до плечъ [3]). Все это сильно отличается отъ описаннаго выше типа воиновъ Пантикапейскихъ фресокъ. Только волосы, похожіе на правильно прибранные парики, выраженные маленькими квадратиками (Табл. XVII, рис. 1, 2, 3), напоминаютъ прическу парѳянъ [4]) и еще болѣе какихъ-то неизвѣстныхъ азіятскихъ народовъ, жившихъ въ горныхъ и лѣсистыхъ мѣстностяхъ, на берегу рѣкъ, и покоренныхъ ассирійцами [5]). Но за то подробности костюма и вооруженія представляютъ необыкновенно много сходства съ костюмомъ и вооруженіемъ нѣкоторыхъ племенъ и народностей, встрѣчаемыхъ на указанныхъ мною художественныхъ памятникахъ. Такъ, напр., на пилястрѣ тронной залы въ Персеполисѣ [1]), въ числѣ народовъ, подвластныхъ персидскому царю и поддерживающихъ его тронъ, изображены представители народовъ, одѣтыхъ въ короткіе кафтанчики, быть можетъ, кожаные, какъ у скиѳовъ Никопольской вазы, и довольно узкіе штаны, доходящіе до полъ-икры, и обутыхъ въ невысокіе сапоги. Личности съ точно такимъ же костюмомъ мы видимъ и на барельефахъ Накшъ-и-Рустамскихъ [2]). Тексьѐ замѣчаетъ, что, вѣроятно, тутъ надо разумѣть армянъ и скиѳовъ. Онъ основывается на томъ, что жители жаркихъ мѣстностей представлены на этихъ барельефахъ въ нижней полосѣ и одѣты очень легко, тогда какъ жители сѣверныхъ провинцій носятъ одежды гораздо болѣе теплыя [3]). Много столѣтій спустя, мы встрѣчаемъ одѣтыми въ такой же костюмъ опять-таки народы, подвластные персамъ, при сассанидскихъ царяхъ: на Шапурскомъ барельефѣ, изображающемъ торжество Сапора I надъ императоромъ Валеріаномъ [4]), четыре отдѣленія направо содержатъ фигуры людей именно въ такомъ костюмѣ. Барельефы Тенгъ-и Саулекскіе (въ провинціи Шуштеръ, древней Сузіанѣ) представляютъ примѣры того же самаго [5]).

Шлемы въ видѣ сахарной головы встрѣчаются, въ Керчи, кромѣ катакомбныхъ фресокъ, также и на барельефахъ надгробныхъ плитъ (Табл. XVII, рис. 2). Мы знаемъ подобный шлемъ на сассанидскихъ памятникахъ искусства: такъ, напр., мы видимъ его на царѣ одного изъ Тенгъ-и-Саулекскихъ барельефовъ [6]). Коническіе шлемы существовали также у сарматовъ и балеарскихъ и аравійскихъ стрѣлковъ, служившихъ въ римскомъ войскѣ, и у какихъ-то неизвѣстныхъ народовъ, враговъ Пантикапейцевъ; но и тѣ, и другіе шлемы отличаются отъ Пантикапейскихъ подробностями своими. Сарматскіе шлемы коническіе, но вертикальными и горизонтальными полосами дѣлятся на квадратные участки [7]). Балеарскіе и аравійскіе шлемы коническіе, но снабжены огромными назатыльниками. Наконецъ, шлемы неизвѣстнаго народа, одно время воевавшаго съ Пантикапейцами (Табл. XVII, рис. 5: о немъ подробнѣе будетъ говорено ниже), имѣли также коническую форму, но отличались отъ Пантикапейскихъ прямыми, ничуть не

---

[1]) Bellori, Veteres arcus Augustorum, Romae, 1690: Тріумфальная арка Септимія Севера, Табл. 10—14, 21; арка Константина Великаго, Табл. 24.—Замѣтимъ однако, что на римскихъ консульскихъ монетахъ парѳяне обыкновенно представлены вовсе безъ кафтана, въ однихъ штанахъ (Cohen, Médailles consulaires, Табл. VI, *Aquillia*, №№ 7, 8, 15; Табл. X, *Caninia*, № 2; Табл. XVII, *Durmia*, № 1; Табл. XXXI, *Petronia*, №№ 5, 6).

[2]) Lindsay, A view of the history and coinage of the Parthians, Cork, 1852, Табл. 1—10.

[3]) Типы персовъ времени Ахеменидовъ на барельефахъ Персеполиса: Flandin et Coste, Voyage en Perse, T. II, Табл. 95—109; Т. III, Табл. 122—124, 135 *bis*, 136, 146—147, 152—157, 164, 167. Типы сассанидовъ на барельефахъ Накшъ-и-Рустамскихъ: тамъ же, Т. IV, Табл. 182—188, 192—192 *bis*, и на сассанидскихъ монетахъ: Collection de monnaies sassanides de J. de Bartholomaei, publiée par B. Dorn, St.-Pétersbourg, 1873, Табл. I—XXXII.

[4]) Lindsay, A view..., Табл. I, №№ 23, 24; Табл. II, №№ 38—47; Табл. III, №№ 49—64; Табл. IV, №№ 73, 74, 76, 79—83; Табл. V, №№ 2—18; Табл. VI, №№ 19—27, 32; Табл. VII, №№ 16—29; Табл. VIII, №№ 30—31, 34—35; Табл. X, №№ 4—6, 12.—Prokesch-Osten, Die Arsaciden, въ „Archäologische Zeitung" 1866, № 213, Табл. 213, №№ 5, 7—9, 14.

[5]) Layard, Monuments of Nineveh, T. I, Табл. 68, 70; T. II, Табл. 18, 19, 22—24, 30, 31, 33, 34, 38, 45, 48.

---

[1]) Flandin et Coste, Voyage en Perse, T. III, Табл. 156.—Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie. Paris, 1852, T. II, Табл. 113.

[2]) Flandin et Coste, Voyage, T. III, Табл. 164, 164 *bis*, 166.—Texier, Description de l'Arménie, T. II, Табл. 126, 128.

[3]) Texier, Description, стр. 137.

[4]) Flandin et Coste, Voyage, T. I, Табл. 49.

[5]) Тамъ же, T. IV, Табл. 225.

[6]) Тамъ же, T. IV, Табл. 225.

[7]) Fröhner, Colonne Trajane, Табл. 41, 95, 96; XXXI.

выпуклыми боками, съ острыми въ промежуткахъ ребрами, дѣлающими изъ шлема многогранникъ.

Кольчуга чешуйчатая составляетъ обыкновенное вооруженіе еще ассиріянъ, а впослѣдствіи персовъ и сассанидовъ. Примѣры, приведенные много разъ выше въ изданіяхъ Лаярда, Ботты и Фландена, Тексьѐ, и Фландена и Косты, безчисленны [1]). Форма Босфорскихъ панцырей передана очень тщательно, кромѣ фресокъ, также на нѣкоторыхъ надгробныхъ плитахъ [2]). Въ Эрмитажныхъ колекціяхъ есть много образчиковъ самихъ чешуекъ, найденныхъ въ Керченскихъ могилахъ [3]).

Копья Пантикапейскихъ воиновъ представляютъ, на фрескахъ, двѣ особенности: во-первыхъ, ременную петлю, навязанную около середины древка (*amentum* римлянъ), и во-вторыхъ, изображеніе копья изломаннымъ. Что касается ремня, то онъ, какъ извѣстно, назначался для большаго удобства и размаха при метаніи копья: въ этомъ особенно убѣждаетъ рисунокъ одной греческой вазы, архаическаго стиля, принадлежащей коллекціи Британскаго музея и объясненной извѣстнымъ французскимъ ученымъ Меримѐ [1]). У греческихъ и римскихъ писателей есть довольно извѣстій объ этой принадлежности метательнаго копья, но особенно интересенъ разсказъ Ксенофонта о томъ, какъ послѣ побѣды надъ кардухами, нынѣшними курдами, греки подбирали на землѣ ихъ необыкновенно длинныя стрѣлы и навязывали на нихъ ремни, чтобъ обратить ихъ такимъ образомъ въ метательныя копья (Отступл. десяти тысячъ, Книга IV, глава II). Изображенія этого ремня очень рѣдки на памятникахъ классическаго искусства, но употребленіе его идетъ съ Востока и существуетъ тамъ съ древнѣйшихъ временъ: такъ, наприм., мы встрѣчаемъ его уже на серебряныхъ гравированныхъ блюдахъ, найденныхъ въ Ларнакѣ, на островѣ Кипрѣ. Одно изъ нихъ, принадлежащее теперь Луврскому музею и соединяющее въ себѣ разныя черты финикійскаго и ассирійскаго искусства [2]), представляетъ на самой большой полосѣ своей, въ числѣ другихъ сюжетовъ, нѣсколько пѣшихъ и конныхъ воиновъ, вооруженныхъ копьями съ привязанными къ нимъ ремнями. Во времена, близкія къ началу нашей эры, ремень на копьяхъ продолжалъ существовать у народовъ азіятскихъ или азіятскаго происхожденія. Такъ, наприм., Титъ-Ливій разсказываетъ, какъ однажды, во время войны Сципіона противъ Антіоха Великаго, тетивы у луковъ, ремни пращъ и ремни копій разныхъ азіятовъ, принадлежавшихъ къ войску Антіоха, отсырѣли отъ худой погоды и не могли дѣйствовать (Livius, Кн. XXXVII, гл. 41, парагр. 4), а Юлій Цезарь говоритъ про копье съ ремнемъ одного галла, который долженъ былъ, посредствомъ него, перебросить письмо за стѣну осажденнаго города (Bellum Gallicum, Кн. V, гл. 48) [3]).

Другая особенность нашихъ фресокъ—это представленіе копья изломаннымъ, когда оно вонзилось въ раненаго или убитаго непріятеля. Безъ сомнѣнія, это—подробность самая простая и естественная, встрѣчавшаяся ежеминутно на практикѣ въ дѣйствительной жизни, но она была совершенно опущена древнимъ искусствомъ, по причинамъ, рѣшительно необъяснимымъ. Просматривая самымъ тщательнымъ образомъ художественные памятники древнихъ народовъ,

---

[1]) Рисунки фресокъ той катакомбы, которую Ашикъ открылъ въ 1841 году, представляютъ Пантикапейскихъ воиновъ въ точно такихъ же шлемахъ, какіе мы видимъ и на фрескахъ нашей катакомбы. Чешуйчатыя кольчуги такія же, но нѣкоторыя изъ нихъ—длинныя, идутъ почти до пятокъ и составлены изъ квадратиковъ. Длинныя кольчуги мы много разъ встрѣчаемъ на ассирійскихъ воинахъ, напр.: Layard, Monuments of Nineveh, T. I, Табл. 18, 19, 28, 29. Но самое любопытное въ этихъ фрескахъ было то, что всадники, одѣтые въ длинныя кольчуги и имѣвшіе на верху шлемовъ какія-то кисточки, были представлены сидящими на конѣ бокомъ, на лѣво (Ашикъ, Пантикапейская катакомба, Табл. IV; въ нашемъ атласѣ они скопированы на Табл. XVIII, рис. 35). Трудно дѣлать заключеніе по рисункамъ, заслуживающимъ слишкомъ мало довѣрія по своей неаккуратности и произвольности, но все-таки мнѣ кажется возможнымъ утверждать, что въ этихъ фигурахъ никакъ нельзя видѣть женщинъ, амазонокъ: во-первыхъ, амазонки всегда изображаются въ короткомъ верхнемъ платьѣ и штанахъ въ обтяжку; во-вторыхъ, онѣ всегда сидятъ на конѣ по-мужски, а не бокомъ,—исключенія необыкновенно рѣдки (напр., царица амазонокъ, Ипполита, на греческой росписной вазѣ: Gerhard, Griechische Vasenbilder, T. III, Табл. 164). За исключеніемъ амазонокъ, древнее искусство представляло женскія фигуры, сидящія на конѣ или другомъ животномъ, всегда бокомъ; такъ, напр., изображались Селена или Артемида, Афродита, Европа, Деянира, Аріадна, вакханки, нереиды и т. д.; очень полное исчисленіе ихъ читатель найдетъ въ превосходныхъ статьяхъ академика Л. Э. Стефани, напечатанныхъ въ „Отчетахъ Археологической Коммиссіи" за 1860 г. (стр. 40—48) и 1868 г. (стр. 7, 85, 124, 148). Что касается мужскихъ фигуръ бокомъ на конѣ, то мы имѣемъ, правда, нѣсколько тому примѣровъ на Киликійскихъ монетахъ городовъ Зефиріума и Келендериса (Pellerin, Recueil, T. II, Табл. LXXII, 10 и LXXIII, 13, 14; Mionnet, Description, T. VII, Табл. LXII, 2, 3; T. III, стр. 568—569), однакоже, очень можетъ быть, что эти фигуры представляютъ только анабатовъ и сцены конныхъ ристаній, подобныя тѣмъ, какія мы знаемъ по рисункамъ росписныхъ вазъ (Hamilton, Recueil, T. I, Табл. 53).

[2]) Древн. Босф. Кимм., T. I, стр. 277.

[3]) Тамъ же, Атласъ, Табл. XXVII, рис. 3—6. Это бронзовыя и желѣзныя чешуйки, иногда покрытыя золотымъ листикомъ (T. I, стр. 180—184).

[1]) Revue archéologique, 1860, рисунокъ на стр. 211. Такимъ образомъ, совершенно опровергается предположеніе римскаго археолога Минервини, будто подобный ремень служилъ для вѣшанія копья (Minervini, Illustrazione di un vaso antico di Ruvo, стр. 4).

[2]) Longpérier, Musée Napoléon III, Табл. X.

[3]) Эта принадлежность азіятскаго копья сохранилась до нашего времени на пикахъ русскихъ казаковъ и польскихъ уланъ, но уже не служитъ болѣе для метанья копья, а только для придерживанія его у локтя всадника въ вертикальномъ положеніи.

начиная отъ египетскихъ и древне-азіятскихъ и кончая римскими, я рѣшительно нигдѣ не нашелъ представленія сломаныхъ копій или стрѣлъ, вонзившихся въ убитаго или раненаго человѣка, или даже звѣря на охотѣ. Копье или стрѣла всегда изображаются цѣльными, неповрежденными. Единственное, опять-таки совершенно необъяснимое, исключеніе составляютъ художественные памятники сассанидскаго времени—здѣсь не рѣдкость сломанныя копья и стрѣлы. Такъ, наприм., мы видимъ сломанныя копья въ рукахъ у сражающихся всадниковъ на барельефахъ Накшъ-и-Рустамскихъ [1]), и стрѣлы, вонзившіяся въ раненыхъ антилопъ и оленей (axis) на серебряномъ блюдѣ, принадлежащемъ Луврскому музею и представляющемъ царя Фируза на охотѣ [2]). На Керченской фрескѣ (въ нашемъ àтласѣ) сломанныя копья представлены два раза: одинъ разъ копье ранило коня, который отъ этого падаетъ на переднія ноги и исходитъ кровью, другой разъ—непріятельскаго воина, и оба раза они снабжены ремнями для метанія.

Мечи представлены на нашихъ фрескахъ только у пѣшихъ воиновъ (Табл. IX), и, какъ я уже сказалъ выше, представляютъ мало данныхъ, потому что почти цѣликомъ скрыты за фигурами. Но за то, на очень многихъ барельефахъ Керченскихъ надгробныхъ плитъ, мы видимъ ножъ или короткій мечъ съ ручкой, оканчивающейся кольцомъ, на правомъ бедрѣ у Пантикапейскихъ всадниковъ (примѣры на Табл. XVII, рис. 2, 3; Табл. XVIII, рис. 23, 24, 26). Такіе-же ножи или короткіе мечи, съ кольцомъ или кружкомъ на концѣ рукоятки, и привѣшенные на правомъ бедрѣ, мы видимъ на Персеполисскихъ, Накшъ-и-Рустамскихъ и Накшъ-и-Реджебскихъ барельефахъ, у персовъ и у разныхъ азіятскихъ народностей, въ томъ числѣ и у тѣхъ, которыхъ костюмъ, какъ сказано выше, очень похожъ на костюмъ воиновъ Пантикапейскихъ фресокъ [3]).

Луковъ и колчановъ у этихъ послѣднихъ нѣтъ, но они есть на барельефахъ надгробныхъ плитъ. Луки, въ своихъ налучьяхъ, висятъ всегда у лѣваго бедра всадника (Табл. XVII, рис. 2; Табл. XVIII, рис. 25, 26). Это самое мы видимъ и на Персеполисскихъ барельефахъ, у разныхъ азіятскихъ воиновъ [4]). Колчаны на тѣхъ же барельефахъ надгробныхъ плитъ висятъ на правой сторонѣ, у сѣдла (Табл. XVII, рис. 3), и тоже самое мы находимъ на сассанидскихъ барельефахъ [5]).

Военный значокъ, находящійся въ рукахъ у пѣшаго воина, идущаго впереди отряда, и изображеннаго на одной изъ нашихъ фресокъ, напоминаетъ намъ сначала *labarum* римскихъ войскъ: мы видимъ, въ обоихъ случаяхъ, небольшой квадратный кусокъ матеріи (шелковой или шерстяной), привѣшенный на вершинѣ копья, подъ остріемъ. Но, вспоминая всю массу встрѣчающихся на этихъ фрескахъ подробностей не-греческаго и не-римскаго происхожденія, мы уже a priori имѣемъ право предполагать, что этотъ военный значокъ—происхожденія не римскаго, а прямо восточнаго, какъ и большинство подробностей на этихъ фрескахъ. Но еще болѣе мы утвердимся въ этой мысли, когда вспомнимъ, что и у самихъ римлянъ этотъ предметъ никакъ не римскаго, а восточнаго происхожденія. Мы его раньше всего встрѣчаемъ на римскихъ консульскихъ монетахъ времени Маркъ-Антонія, Юлія-Цезаря и Августа [1]), и здѣсь онъ всегда является знаменемъ парѳянъ, побѣжденныхъ римлянами. Значитъ, болѣе чѣмъ вѣроятно, что римляне заимствовали этотъ значокъ отъ парѳянъ, или другаго азіятскаго народа, гдѣ онъ былъ тогда въ употребленіи. При императорахъ, этотъ военный значокъ уже въ полномъ употребленіи у римскаго войска, и очень часто встрѣчается на барельефахъ Траяновой колонны [2]): здѣсь онъ иногда принадлежитъ не только римлянамъ, но, какъ я сказалъ выше, также и дакамъ [3]). Всего же болѣе знаменитости онъ получилъ у византійскихъ императоровъ со времени Константина Великаго [4]). Что касается странъ Востока, то значокъ той формы, какую мы видимъ на нашей фрескѣ, былъ тамъ въ употребленіи, по всей вѣроятности, со временъ глубокой древности. Мы его находимъ много разъ на монетахъ разныхъ персидскихъ сатраповъ, начиная уже съ IV-го или III-го вѣка до Р. Хр. [5]): здѣсь представлены цари, стоящіе съ воздѣтыми руками передъ огненнымъ алтаремъ или, скорѣе, затворенным храмомъ, по ту сторону котораго водруженъ

---

[1]) Texier, Description de l'Arménie, T. II, Табл. 131.—Flandin et Coste, Voyage en Perse, T. IV, Табл. 183 (въ нашемъ àтласѣ Табл. XVII, рис. 16).

[2]) Monumenti pubblic. dall' Instit. di Corr. Archeol., 1843, T. III, Табл. 51 (наша Табл. XVII, рис. 17 и 18).

[3]) Texier, Description de l'Arménie, T. II, Табл. 113, 114, 114 *bis*, 114 *ter*, 123, 125, 126, 139.—Flandin et Coste, Voyage en Perse, T. II, Табл. 95—97, 100; T. III, Табл. 119, 136, 151, 156, 164; T. IV, Табл. 178, 191.

[4]) Texier, Description de l'Arménie, T. II, Табл. 114 *bis*.—Flandin et Coste, Voyage, T. II, Табл. 95, 96, 109; T. III, Табл. 154.

[5]) Texier, Description de l'Arménie, T. II, Табл. 131, 132.—Flandin et Coste, Voyage, T. I, Табл. 8; T. IV, Табл. 183, 184, 225, 227.

[1]) Cohen, Médailles consulaires, Табл. VI, *Aquillia*, №№ 7, 8, 15; Табл. X, *Caninia*, № 2; Табл. XVII, *Durmia*, № 1; Табл. XXII, *Julia*, № 55; Табл. XXXI, *Petronia*, №№ 5, 6.

[2]) Fröhner, Colonne Trajane, Табл. 34, 35, 69, 74, 77 102.

[3]) Fröhner, тамъ же, Табл. 50, 92, 104.

[4]) Ducange говоритъ (Glossarium mediae et infimae latinitatis, Parisiis, 1678, T. II, стр. 189), что раньше Константина Великаго нѣтъ о немъ извѣстій у писателей, хотя въ употребленіи онъ былъ гораздо ранѣе.

[5]) De Luynes, Essai sur la numismatique des satrapies et de la Phénicie, Paris, 1846, Табл. VI.—Lévy, Beiträge zur aramäischen Münzkunde Eran's und zur Kunde der älteren Pehlewi-Schrift, въ 21-мъ томѣ „Zeitschift der deutschen morgenländischen Gesellschaft", 1867, Табл. I, №№ 1, 3—16 (на заглавной виньеткѣ настоящаго изслѣдованія, подъ букв. D, представлена монета, принадлежащая коллекціи Парижскаго минцъ-кабинета).

въ землю подобный значокъ или знамя. Въ одномъ случаѣ [1]), такое знамя стоитъ на землѣ передъ фигурою самого царя, сидящаго на тронѣ съ длиннымъ жезломъ въ рукѣ. На знаменитой Помпейской мозаикѣ, изображающей битву Александра Великаго съ Даріемъ, среди персидскаго войска видѣнъ точно такой значокъ [2]). Такимъ образомъ, надо предполагать, что древнѣйшее значеніе этого значка было религіозное или царское; впослѣдствіи, отъ царей онъ перешелъ къ ихъ войску, и, получивъ наконецъ смыслъ простаго военнаго значка, удержалъ его до первыхъ столѣтій послѣ Р. Хр. у разныхъ племенъ, соприкасавшихся съ персидскою народностью своею исторіею или кровнымъ родствомъ. Въ томъ числѣ были и жители Пантикапеи.

Убранство коней на Пантикапейскихъ фрескахъ представляетъ нѣсколько очень характерныхъ подробностей. Грива всегда стриженая, но въ ней примѣчательно не столько это, сколько тѣ пучки или узлы, связанные изъ конскихъ волосъ, которые мы видимъ на конѣ главнаго воина (Табл. VI). Точно такіе пучки или узлы находятся также на барельефахъ иныхъ Керченскихъ надгробныхъ плитъ (Табл. XVII, рис. 1). Подобнаго украшенія конской гривы мы нигдѣ не встрѣчали на памятникахъ древняго искусства, и исключеніе составляютъ лишь кони сассанидскіе и кони нѣкоторыхъ азіятскихъ варварскихъ народовъ. Въ примѣръ перваго мы приведемъ коня, изображеннаго на сассанидскомъ блюдѣ, принадлежащемъ Императорскому Эрмитажу [3]); въ примѣръ вторыхъ—степныхъ коней, представленныхъ на двухъ принадлежащихъ Эрмитажу литыхъ изъ золота барельефахъ, найденныхъ на югѣ Россіи, о которыхъ говорено уже выше (Табл. XVIII, рис. 39); въ болѣе древнее время, слѣдуетъ, быть можетъ, причислить сюда же коней, принадлежащихъ покореннымъ ассирійцами азіятамъ и приведенныхъ въ числѣ дани или подарковъ ассирійскому царю [4]). И у тѣхъ, и у другихъ коней, грива стриженая, и въ нѣсколькихъ мѣстахъ украшена завязанными узлами конскихъ волосъ, какъ у Пантикапейскихъ коней.

Конь главнаго воина въ нашихъ фрескахъ украшенъ еще кистью, висящею у него подъ мордой (Табл. VI и X). Въ этомъ Пантикапейцы слѣдовали опять-таки азіятскимъ преданіямъ: уже въ древнѣйшія времена, ассирійскіе кони носили подобныя украшенія (примѣры тому въ изданіяхъ Лаярда, Ботты и Фландена—безчисленны), и точно такія же кисти привѣшивались подъ морду у коней разныхъ азіятскихъ народовъ, изображенныхъ на памятникахъ

[1]) Lévy, Beiträge, Табл. I, № 2: монета изъ коллекціи Британскаго музея (Загл. виньетка нашего изслѣд., буква Е).

[2]) Real Museo-Borbonico, Napoli, 1824—1839, T. VIII, Табл. XXXVI.

[3]) Отчетъ Археологической Коммисссіи за 1867 годъ, Атласъ, Табл. III, рис. 1. (въ нашемъ атласѣ Табл. XVIII, рис. 33).

[4]) Layard, Monuments of Nineveh, T. I, Табл. 54: обелискъ, находящійся въ Британскомъ музеѣ.

искусствъ, и которыхъ опредѣлить теперь уже невозможно [1]). Во времена послѣ Р. Хр. мы видимъ подобныя же кисти на коняхъ именитыхъ сассанидовъ [2]). У простыхъ воиновъ Пантикапейскихъ и сассанидскихъ ихъ нѣтъ. Въ новѣйшія времена эти кисти подъ мордой у лошади сохранились до сихъ поръ у персіянъ, курдовъ, всѣхъ Кавказскихъ народовъ, китайцевъ, японцевъ, индійцевъ, турокъ, а также и у русскихъ. Первоначальное значеніе этой привѣски, теперь конечно утраченное, было религіозное или чародѣйственное—вообще всѣ навязи, носимыя на разныхъ частяхъ тѣла человѣка и животныхъ, должны были служить предохраненіемъ отъ несчастія [3]).

Не менѣе любопытно и характерно другое украшеніе коня—длинныя привѣски, идущія отъ сѣдла позади главнаго нашего всадника (Табл. VI и X—на фрескахъ; Табл. XVII, рис. 1—3, и Табл. XVIII, рис. 23—26,—на барельефахъ надгробныхъ плитъ). По всей вѣроятности, это были тесмы, ленты или ремни. Подобныхъ привѣсокъ мы не знаемъ ни на одномъ памятникѣ древняго классическаго искусства, но встрѣчаемъ ихъ очень часто на памятникахъ сассанидскихъ. Иногда ихъ здѣсь *четыре*, какъ на одной фрескѣ (Табл. VI) и на нѣсколькихъ барельефахъ (Табл. XVII, рис. 1; Табл. XVIII, рис. 24) [4]); иногда *три*, какъ на ворономъ конѣ другой фрески (Табл. X) и на коняхъ нѣсколькихъ барельефовъ (Табл. XVII, рис. 2; Табл. XVIII, рис. 23, 25, 26) [5]); иногда *два*, какъ на одномъ барельефѣ (Табл. XVII, рис. 3) [6]).

[1]) Layard, тамъ же, T. II, Табл. 19, 29, 38, 45.

[2]) Flandin et Coste, Voyage en Perse, T. I, Табл. 8.—Arneth, Monum. des Münz-und Antiken-Cabin. in Wien, Табл. G VI: одинъ изъ барельефовъ золотой фляжки, найденной въ Венгріи.—Точно такія же кисти привѣшивались у сассанидскихъ коней также и на груди, и на крупѣ (см. тотъ-же барельефъ, и серебряное блюдо, принадлежащее Эрмитажу: Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1867 годъ, Атласъ, Табл. III, рис. 1; въ нашемъ атласѣ Табл. XVIII, рис. 34).

[3]) Извѣстія о навязяхъ (наузахъ), какъ чародѣйственномъ средствѣ, и о заговорахъ, употребляемыхъ при ихъ надѣваніи, восходятъ у русскихъ до XI-го вѣка, у германцевъ до VIII-го вѣка послѣ Р. Хр. См. Архивъ историко-юридическихъ свѣдѣній о Россіи, Калачова, T. I, отд. IV, стр. 2—4, § 1, статья профессора Буслаева: „Наузы"; T. IV, отд. IV, стр. 196—197, статья Д. Шеппинга: „О древнихъ навязяхъ и наузахъ". — Hanuš, Ueber die alterthümliche Sitte der Angebinde bei Deutschen, Slaven und Litauern, Prag, 1855, отд. II: „Die Angebinde als Schutzmittel der Lebenden", стр. 21—22.—Grimm, Deutsche Mythologie, Göttingen, 1844, 2-е изд. стр. 1125—1127: „Angebinde" (законъ вестъ-готовъ).

[4]) Texier, Description de l'Arménie, T. I, Табл. 40: барельефъ, изсѣченный въ горѣ у деревни Дильменъ, въ персидской провинціи Сельмасъ.

[5]) Тамъ же, T. II, Табл. 139, 140, 148.—Flandin et Coste, Voyage, T. I, Табл. 33, 48, 52; T. IV, Табл. 191, 192 *bis* (въ нашемъ атласѣ Табл. XVIII, рис. 31).

[6]) Flandin et Coste, Voyage, T. IV, Табл. 192 *bis*.

Повидимому, большее количество привѣсокъ обозначало большую значительность всадника: по крайней мѣрѣ насъ приводитъ къ этой мысли то обстоятельство, что у простыхъ всадниковъ сассанидской кавалеріи мы видимъ на гривахъ коней всего только по одной привѣскѣ [1]), а на гривѣ коня всегда бывало точь-въ-точь столько-же привѣсокъ, какъ и усѣдла, что доказываютъ примѣры, приведенные въ примѣч. 4—6 стр. 272 (въ нашемъ атласѣ Табл. XVIII, рис. 31, 32). У простаго коннаго воина нашей фрески (Табл. X: всадникъ съ копьемъ, направо) привѣсокъ на сѣдлѣ вовсе нѣтъ. Въ заключеніе же всего сказаннаго я замѣчу, что привѣски подобнаго рода на коняхъ существовали у азіятовъ уже въ давнее время, уже до Р. Хр. Такъ, напр., мы видимъ три привѣски у сѣдла на барельефѣ, времени Ирода Великаго, въ храмѣ Ваал-Самина, въ Сіахѣ, въ Сиріи [2]), и четыре привѣски у сѣдла на терракоттовой статуйкѣ, изображающей всадника въ остроконечной шапкѣ, кафтанчикѣ и длинныхъ штанахъ, скачущаго въ сопровожденіи двухъ собакъ: эта статуйка, принадлежащая теперь Императорской Эрмитажной коллекціи, найдена на Таманскомъ полуостровѣ, въ основаніи каменной гробницы, вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими предметами и тремя монетами Эвбіота, царствовавшаго на Босфорѣ около 170 г. до Р. Хр. [3]). Наконецъ, сѣдла у скиѳскаго табунщика на Никопольской вазѣ [4]) и у степныхъ варваровъ на золотыхъ литыхъ пластинкахъ Эрмитажной коллекціи (Табл. XVIII, рис. 39) также украшены привѣсками: первое—одною, вторыя—двумя. Вообще же, сѣдла фресокъ нашей катакомбы имѣютъ ту самую круглую форму, какую мы замѣчаемъ у сассанидскихъ сѣделъ [5]).

II. Въ противуположность Пантикапейцамъ, до сихъ поръ мною разсмотрѣннымъ, являются на тѣхъ же фрескахъ люди совершенно инаго племени—ихъ враги, разумѣется, ими побѣждаемые (Табл. X). Это люди невысокаго роста, и одинъ только предводитель ихъ, скачущій на встрѣчу Пантикапейскому военачальнику, гораздо рослѣе. Лицо у нихъ круглое, широкое; волосы густые, темно-каштановаго цвѣта, и висящіе прямыми прядями до самой шеи; ни усовъ, ни бородъ нѣтъ ни у кого изъ нихъ. Одежда ихъ состоитъ изъ узкаго кафтанчика—зеленаго, желтаго или коричневаго (послѣдній, быть можетъ, кожаный), съ узкими рукавами; штаны также узкіе, желтые, зеленые или синіе, спускаются до самой щиколотки. Никакого пояса не замѣтно; на ногахъ—сапоги, заходящіе подъ штаны. У предводителя наброшенъ небольшой синій плащикъ на плечи.

Вооруженіе (обозначенное, впрочемъ, только у предводителя) состоитъ изъ прямаго меча, привѣшеннаго на лѣвомъ боку, и лука, изъ котораго онъ собирается выстрѣлить. Ни панцырей, ни шлемовъ нѣтъ [1]).

Сѣдла—круглыя, какъ у Пантикапейцевъ, и съ такими же привѣсками изъ трехъ тесемокъ, или ремней, какъ у тѣхъ же.

Для сравненія я могу представить тѣхъ варваровъ, которые изображены на нѣкоторыхъ монетахъ Рискупорида II и Котиса II [2]). Между тѣми и другими врагами Пантикапеи очень много сходства. Типъ головы, на лицѣ котораго сильно обозначенъ носъ,—и тутъ и тамъ одинаковъ; длинные волосы, развѣвающіеся по вѣтру, короткій кафтанъ, узкіе штаны, плащикъ за плечами—все это равно встрѣчается на фигурахъ скачущихъ во весь опоръ варваровъ, а также на фрескахъ и на монетахъ. Но особенно любопытными и доказательными подробностями являются: отсутствіе пояса на кафтанѣ и представленіе ногъ всадника такимъ образомъ, что нога, обращенная къ зрителю, отогнута назадъ, а находящаяся по другую сторону коня—протянута впередъ, къ переднимъ ногамъ коня.

Опредѣлить національность этихъ варваровъ—мы пока не имѣемъ средствъ, но во всякомъ случаѣ не можемъ назвать ихъ, вмѣстѣ съ г. Кёне, сарматами [3]): этому противится отсутствіе шлемовъ на головѣ, вооруженіе совершенно не похожее на то, какое мы видимъ на несомнѣнно сарматскихъ воинахъ Траяновой колонны; наконецъ, и порода лошадей совершенно иная.

Затѣмъ, сравнивая варваровъ нашей фрески (Табл. X) и варваровъ, представленныхъ на монетахъ Рискупорида II и Котиса II, съ варварами, изображенными на пластинкахъ изъ литаго золота, принадлежащихъ коллекціи Императорскаго Эрмитажа (Табл. XVIII, рис. 39), можно было бы, на первый взглядъ, подумать, что и тѣ, и другіе принадлежатъ къ одному племени (быть можетъ, монгольскому). Къ этому предположенію могли бы вести: ширина лицъ и близкое разстояніе бровей отъ глазъ. Но есть также и нѣсколько чертъ различія: волосы у варваровъ на

---

[1]) Flandin et Coste, Voyage, T. I, Табл. 49.—Texier, Description, T. II, Табл. 140.

[2]) Vogüé, Syrie centrale, Architecture civile et religieuse du I-re au VII-me siècle, Paris, 1865, Табл. II, рис. 4.

[3]) Журналъ раскопокъ на Таманскомъ полуостровѣ отъ 7-го Августа по 29-е Октября 1871 года (рукописный, въ архивѣ Археолог. Комм.); въ краткомъ извлеченіи: Отчетъ Археолог. Комм. за 1871 г., стр. XXXVI.

[4]) Отчетъ Археолог. Комм. за 1864 годъ, Атласъ, Табл. III.

[5]) Texier, Description de l'Arménie, T. II, Табл. 151.—Flandin et Coste, Voyage, T. I, Табл. 50.

---

[1]) На фрескахъ катакомбы, открытой Ашикомъ въ 1841 году, враги Пантикапейцевъ представлены верхомъ, съ чешуйчатыми латами подъ кафтанами, безъ шлемовъ, и съ копьями въ рукахъ. Повидимому, это совершенно другой народъ, чѣмъ тотъ, который на фрескахъ нашей катакомбы является врагомъ Пантикапейцевъ.

[2]) Кёне, Описаніе Музея кн. Кочубея, Т. II, Табл. XI, № 28; Табл. XIV, №№ 51, 52.—Заглавная виньетка настоящаго изслѣдованія, подъ букв. C, A, представляетъ эти монеты въ копіяхъ съ экземпляровъ изъ коллекціи Императорскаго Эрмитажа.

[3]) Кёне, тамъ же, Т. II, стр. 258.

нашихъ фрескахъ длинные, у варваровъ на золотыхъ барельефахъ остриженные, или, по крайней мѣрѣ, подобранные вокругъ лица; у варваровъ на фрескахъ нѣтъ ни усовъ, ни бороды, у варваровъ на золотыхъ пластинкахъ есть и усы, и борода. У первыхъ надѣты сапоги, у вторыхъ башмаки съ завязками. У первыхъ нѣтъ браслетовъ, у вторыхъ они есть, и надѣты у кистей рукъ. Наконецъ, наврядъ ли слѣдуетъ относить и тѣхъ, и другихъ къ монгольскому племени. Что̀ касается варваровъ на фрескахъ, этому противится форма глаза и носа: глазъ очень великъ и открытъ, а носъ сильно выдается впередъ—у предводителя, представленнаго скачущимъ и въ профиль; относительно же варваровъ на золотыхъ барельефахъ, этому противятся огромные размѣры усовъ и носа, очень явственно обозначенные,—чего не существуетъ у личностей монгольскаго племени.

Все, на чемъ можно остановиться съ нѣкоторою вѣроятностью, состоитъ лишь въ томъ, что какъ тѣ, такъ и другіе варвары—племена степныя, и къ этой мысли насъ приводитъ то, что эти варвары фресокъ представлены всегда конными, и что они являются среди полной пустыни, лишенной растительности, а варвары на золотыхъ барельефахъ представлены на привалѣ у подножія дерева, которое, по замѣчанію А. Ѳ. фонъ-Миддендорфа, всего скорѣе напоминаетъ степное дерево саксаулъ (Anabasis Amodendron).

III. Другой народъ, враждебный Пантикапейцамъ, представленъ на фрескахъ нашей катакомбы всего только разъ, въ видѣ одного воина (Табл. VI). Это человѣкъ малаго роста, широкоплечій, коренастый, съ большой головой, продолговатымъ лицомъ, длиннымъ носомъ, очень большимъ глазомъ и ухомъ, и густыми, курчавыми, темно-коричневыми волосами на головѣ, бородѣ и усахъ. Это единственный человѣкъ на всѣхъ фрескахъ нашей катакомбы, у котораго есть борода и усы. На немъ надѣто платье, судя по цвѣту, кожаное; на туловищѣ нѣчто въ родѣ куртки, плотно облегающей тѣло, и съ длинными рукавами; на ногахъ довольно узкіе штаны, кончающіеся выше колѣнъ,—вся остальная нога оставалась, повидимому, голая. Вооруженіе его состоитъ единственно изъ небольшаго ромбоидальнаго щита на лѣвой рукѣ, и широкаго длиннаго ножа въ правой; на головѣ нѣтъ ни шлема, ни иной покрышки. Такого склада тѣла и лица, костюма и вооруженія, я не могу указать ни на одномъ памятникѣ древности, кромѣ нѣсколькихъ Керченскихъ. Въ числѣ послѣднихъ можно упомянуть, напримѣръ, грубую глиняную фигурку, найденную въ земляной гробницѣ на горѣ Митридата (Табл. XVII, рис. 5): она представляетъ человѣка такого же приземистаго и коренастаго склада, съ такимъ же крупнымъ носомъ и ромбоидальнымъ щитомъ, какъ у дикаря нашей фрески (Табл. VI); сверхъ того, правая рука его тоже держала какое-то оружіе, быть можетъ, такой же ножъ, какъ этотъ дикарь. Но разница только въ томъ, что у того воина на головѣ коническій шлемъ съ вертикальными полосками, какъ у Пантикапейскихъ воиновъ. Должно предполагать, что народъ, къ которому принадлежалъ этотъ воинъ, уже съ давняго времени былъ извѣстенъ Пантикапейцамъ. Та земляная гробница, въ которой найдена настоящая терракоттовая статуэтка, принадлежитъ къ группѣ 26 земляныхъ и черепичныхъ гробницъ, открытыхъ на протяженіи горы Митридата, къ западу отъ террассы. Здѣсь, между прочими вещами, указывающими на періодъ до Р. Хр., найдено также 10 монетъ города Пантикапеи: съ головою Пана и Аполлона на одной сторонѣ, и изображеніями лука и стрѣлъ и гриффона на другой [1]); а монеты Пантикапеи, какъ извѣстно, биты всѣ при Спартокидахъ, и лишь въ видѣ исключенія при первыхъ Ахемнидахъ и при Зенонидахъ, т. е. вообще въ періодъ времени до Р. Хр. Замѣчу еще, что по всей вѣроятности воинъ нашей фрески, безъ шлема, принадлежитъ къ племени сравнительно сѣверному и горному: первое можно предполагать по тому, что одежда на немъ кажется кожаною, и притомъ она съ длинными рукавами,—чего мы не видимъ, на художественнныхъ памятникахъ, у обитателей жаркихъ странъ (такъ, напр., на всѣхъ ассирійскихъ барельефахъ, у Лаярда и Ботты, враги ассирійцевъ всегда представлены съ короткими рукавами); о горной мѣстности страны мы можемъ предполагать, судя по очень короткимъ штанамъ воина нашей фрески.

IV. Выше я уже сказалъ, что отношу двухъ геніевъ или Эротовъ, по типу лица, къ одной породѣ съ тѣми воинами, которыхъ я признаю Пантикапейцами. Дѣйствительно, стоитъ только поставить рядомъ Таблицы V-ю и VII-ю съ Таблицею IX-ю нашего атласа при Отчетѣ Коммиссіи (три воина съ открытой головой), чтобы убѣдиться въ совершенной тожественности типа: какъ тутъ, такъ и тамъ, мы замѣчаемъ одно и то же круглое лицо, темно-каштановые, густые и курчавые волосы, одни и тѣ же глаза и носъ. Къ этому можно прибавить, что даже костюмъ генія или Эрота, представленнаго на Табл. V, есть совершенно Пантикапейскій костюмъ: кафтанчикъ съ узкими рукавами и не широкіе штаны, доходящіе до полъ-икры, какъ у Пантикапейцевъ на фрескѣ Табл. IX; только кафтанчикъ у мальчика, конечно, еще короче, чѣмъ у взрослыхъ. На плечи другаго генія или Эрота (Табл. VII) наброшенъ легкій плащикъ, такой же, какъ на плеча у главнаго воина (Табл. VI и X); у обоихъ черныя распущенныя крылья. Геній или Эротъ Табл. VII несетъ въ лѣвой рукѣ, за лапки, маленькую птичку, головой книзу, а правую руку протягиваетъ къ такой же птичкѣ, кажется собираясь поймать ее. Другой, изображенный на Табл. V, держитъ обѣими руками, за бантики, тѣ длинныя кольчатыя загадочныя фигуры, похожія на червей, о которыхъ я говорилъ выше.

Находятся ли наши крылатые мальчики въ родствѣ съ греческими Эротами? Мнѣ кажется, на это слѣдуетъ отвѣчать отрицательно. Во-первыхъ, потому

[1]) Журналъ раскопокъ въ Керчи съ 9-го Февраля по 1-е Марта 1870 года (рукописный, въ архивѣ Археол. Комм.); въ краткомъ извлеченіи: Отч. Археол. Комм. за 1870 г., стр. XIX.

что у греческихъ Эротовъ никогда нѣтъ такого круглаго лица, какъ у этихъ; во-вторыхъ, потому что греческіе Эроты и геніи никогда не бываютъ представлены въ кафтанчикѣ и штанахъ; въ третьихъ, потому что, на греческихъ полихромныхъ изображеніяхъ, крылья у Эротовъ и геніевъ въ большинствѣ случаевъ—золотыя, иногда красныя съ золотомъ [1]), синія съ золотомъ [2]), или разноцвѣтныя [3]), и никогда не черныя; въ четвертыхъ, потому что греческіе геніи и Эроты никогда не держатъ въ рукахъ ни птичекъ за ноги, головою внизъ, ни кольчатыхъ длинныхъ фигуръ, подобныхъ нашимъ. Правда, иногда встрѣчаются Эроты съ птичкой въ рукѣ, на греческихъ росписныхъ вазахъ [4]), на рѣзныхъ камняхъ [5]) и въ видѣ терракоттовыхъ статуэтокъ [6]), но тутъ птичка играетъ роль подарка, подаваемаго Эротомъ женщинѣ, уговариваемой имъ къ любви [7]), и поэтому Эротъ бережно держитъ птичку въ своихъ рукахъ, а не волочитъ ее за ноги, какъ добычу, и не ловитъ ее.

Относительно кольчатой длинной фигуры, я уже объяснялъ выше (стр. 253), что она не можетъ представлять ни червяка, ни вообще какое-бы то ни было животное. Долгое время я останавливался на мысли, что подъ этою фигурою надо разумѣть навязку или ленту (тенію), какими древніе народы перевязывали, съ религіозною, чародѣйственною или предохранительною цѣлью, всевозможные предметы общественнаго и домашняго употребленія. Такими навязками бывали у грековъ повязаны похоронные храмики (гіерооны), надгробные плиты и столбы, обрядные сосуды и утварь, тирсы, копья, лиры, стѣны домовъ и т. д., наконецъ голова, руки, ноги разныхъ героическихъ или дѣйствительныхъ личностей (примѣры всему этому безчисленны на греческихъ росписныхъ вазахъ); у ассиріянъ—священное дерево, религіозные и военные значки, царскія діадемы и одежды; у персовъ — священное кольцо вокругъ божества (Михръ), и проч.; у сассанидовъ—огнепоклоннический алтарь [8]), царскія тіары, одежды, вѣнки, и т. д. Въ этомъ предположеніи меня утверждало многое: во-первыхъ, то, что на обоихъ концахъ подобныхъ навязокъ, у грековъ, почти всегда находятся, какъ и на нашихъ продолговатыхъ кольчатыхъ фигурахъ, длинные тесьмы или шнурки, конечно служившіе для завязыванія [9]); во-вторыхъ, то, что нерѣдко такія навязки, у грековъ, имѣютъ продольные края не ровные, а фестонами (Табл. XVII, рис. 10, 11),—что напоминаетъ фестонные края нашихъ кольчатыхъ фигуръ; въ третьихъ, то, что нерѣдко эти навязки, у грековъ, покрыты темными пятнышками (Табл. XVII, рис. 7 — 10),—что тоже напоминаетъ подобныя пятнышки на нашихъ кольчатыхъ фигурахъ (Табл. XIII: фигура въ правомъ верхнемъ углу); въ четвертыхъ, то, что, на фрескахъ нѣсколькихъ видѣнныхъ мною катакомбъ (въ томъ числѣ катакомбы, открытой 12-го марта 1872 г. и которая будетъ издана впослѣдствіи), подобныя фигуры развѣшены надъ дверью, точно такъ, какъ онѣ бываютъ развѣшены по стѣнамъ зданій и храмовъ на рисункахъ греческихъ росписныхъ вазъ [1]), на фрескахъ христіанскихъ катакомбъ [2]).

Но академикъ Л. Э. Стефани сообщилъ мнѣ, съ доброжелательною обязательностью ученаго, одно замѣчаніе, почерпнутое изъ его громаднаго знакомства съ памятниками древности, которое измѣнило мое мнѣніе. Онъ указалъ мнѣ на барельефъ одного римскаго саркофага [3]), гдѣ представлена, въ числѣ прочихъ фигуръ, цвѣточница, сидящая на опрокинутой пустой корзинѣ и приготовляющая похоронныя гирлянды; одинъ Эротъ приноситъ ей матеріалъ для того—корзину съ цвѣтами, а надъ цвѣточницей висятъ, на деревѣ, длинные мѣшечки, съ распущенными завязками на концахъ, и туда она собирается накладывать цвѣты; на правой сторонѣ, другой Эротъ подноситъ уже готовыя гирлянды, подобнаго-же рода, —сидящей женщинѣ. Этотъ барельефъ не оставляетъ сомнѣнія въ томъ, что подъ нашими загадочными кольчатыми фигурами надо подразумѣвать похоронныя гирлянды, наполненныя цвѣтами, и этимъ объясняются тѣ зеленые листики, которые во многихъ мѣстахъ нашихъ фигуръ выходятъ наружу изъ мѣшечка, по краямъ или по срединѣ (Табл. V, XIII). Во время пировъ своихъ, греки и римляне любили навязывать себѣ цвѣточныя гирлянды, для запаха, на шею, на

---

[1]) Древн. Босф. Кимм., Атласъ, Табл. XLIX, рис. 3.

[2]) Отчетъ Археол. Комм. за 1865 г., стр. 111; за 1870—1871 г., стр. 200.—Stackelberg, Gräber der Hellenen, Табл. XXVII, 52, 60.

[3]) Отчетъ Археол. Комм. за 1870—1871 г., стр. 201.—Biardot, Les terres-cuites grecques funéraires, Атласъ, Табл. XLVIII, XLIX.

[4]) Отчетъ Археол. Комм. за 1870—1871 г., Атласъ, Табл. VI, рис. 2.

[5]) Stackelberg, Gräber der Hellenen, Табл. LXXIV.

[6]) Отчетъ Археол. Комм. за 1867 годъ, стр. XIII.

[7]) Отчетъ Археол. Комм. за 1870—1871 г., стр. 200.

[8]) Flandin et Coste, Voyage, T. IV, Табл. 225.

[9]) Табл. XVII, рис. 6, 9, 10, 11, въ нашемъ атласѣ. Примѣры подобныхъ навязей безчисленны на греческихъ росписныхъ вазахъ. Нашъ рисунокъ № 6 взятъ съ вазы, представленной у Миллингена: Peintures des vases grecs, Rome, 1813, Табл. XVI; №№ 9 и 10 изъ „Archäologische Zeitung", 1845, Табл. XXVIII; № 11 оттуда же, за 1844 г., Табл. XIII. Очень длинные шнурки или тесемки находятся на навязкахъ похоронныхъ лекиѳовъ, представленныхъ на превосходной Саламинской вазѣ: Raul-Rochette, Peintures antiques inédites, Paris, 1836, Табл. VIII — XI. Необыкновенно длинныя навязи можно видѣть на росписныхъ вазахъ: Stackelberg, Gräber der Hellenen, Berlin, 1837, Табл. 30, 33, 35, 38.

[1]) Примѣръ въ нашемъ атласѣ: Табл. XVII, рис. 6.

[2]) Rossi, Roma sotterranea, рисунокъ на стр. 375, съ фрески кладбища святыхъ Марцеллина и Петра, Via Lavicana (въ нашемъ атласѣ Табл. XVII, рис. 14).

[3]) Gori, Inscriptiones antiquae, Florentiae, 1726, T. III, Табл. IX. Другой способъ приготовленія гирляндъ у древнихъ состоялъ въ томъ, что цвѣты нанизывались на нитки: это мы видимъ на одной Помпейской фрескѣ (Archäol. Zeitung, 1873, Табл. III, рис. 2 *a*).

грудь, на руки [1]); но, замѣчаетъ академикъ Л. Э. Стефани [2]), у однихъ грековъ, и никакъ не у римлянъ, былъ обычай увѣнчивать голову усопшихъ цвѣтами, и вовсе нѣтъ извѣстій о греческомъ или римскомъ обыкновеніи навязывать на шею своимъ усопшимъ, или класть имъ въ руки, цвѣточные вѣнки. Несомнѣнно теперь, однакоже, что гирлянды изъ цвѣтовъ, наложенныхъ въ длинные мѣшечки, принадлежали къ числу похоронныхъ предметовъ древности, и, по всей вѣроятности, надо принимать за подобные мѣшечки многія изъ тѣхъ фигуръ, которыя прежде безразлично считались навязками или лентами (теніями). Мнѣ кажется, слѣдуетъ относить къ числу послѣднихъ лишь тѣ продолговатыя фигуры, которыя —явно плоскія, и принимать за мѣшечки съ цвѣтами тѣ изъ подобныхъ фигуръ, которыхъ бока представляютъ волнистую, фестонную линію (Табл. XVII, рис. 10, 11), а тѣмъ болѣе волнистую линію съ кольчатыми по всей длинѣ члениками (Табл. V, VIII, XIII). Если внимательно разсматривать южно-италіянскія росписныя вазы, очень часто можно тутъ встрѣтить, на одномъ и томъ же рисункѣ, строго разграниченныя двѣ фигуры: плоскую и ровную по краямъ ленту или навязку, и выпуклую съ фестонными боками гирлянду, вѣроятно составленную изъ мѣшечка, наполненнаго цвѣтами [3]). Изъ чего дѣлались эти мѣшечки, теперь нельзя сказать, но вѣроятно изъ тонкой шелковой матеріи, и всегда цвѣтные. На нашихъ фрескахъ они то желтые (Табл. V, VIII, XIII), то сѣрые или черные (Табл. XIII), и изъ числа этихъ послѣднихъ иные усѣяны красными пятнышками [4]). Подобныя же гирлянды изъ мѣшечковъ, конечно наполненныхъ цвѣтами, судя по отдѣльнымъ цвѣткамъ и листикамъ, разбросаннымъ вокругъ, мы встрѣчаемъ и на фрескахъ христіянскихъ катакомбъ—здѣсь онѣ почти всегда красныя, съ синими завязками [5]). Конечно, ихъ не должно принимать (какъ это прежде дѣлалось) за простыя цвѣточныя гирлянды, такъ какъ въ этихъ послѣднихъ были-бы выражены разные цвѣта растеній и цвѣтовъ: въ распоряженіи живописцевъ этихъ фресокъ мы видимъ много разныхъ красокъ. Сомнительно, чтобъ, при расписываніи христіянскихъ катакомбъ, гирлянды изъ мѣшечковъ были копированы съ греческихъ или римскихъ образцовъ: и самая система погребенія въ катакомбахъ, и устройство ихъ, и большинство орнаментистики указываютъ на происхожденіе восточное. Притомъ же, мы находимъ подобныя гирлянды, кромѣ фресокъ Таврическаго полуострова, еще и въ другихъ очень отдаленныхъ странахъ, гдѣ на художественныхъ памятникахъ очевиденъ элементъ восточный, а именно— семитическій. Такъ, на одной изъ надгробныхъ плитъ (найденныхъ въ мѣстности Карѳагена), принадлежажащихъ теперь Копенгагенскому музею и снабженныхъ пуническими или нумидійскими надписями, мы видимъ нѣсколько орнаментовъ восточнаго стиля, а именно: на верху являются луна и звѣзда, совершенно какъ на цилиндрахъ финикійскихъ, вавилонскихъ и ассирійскихъ, и другихъ памятникахъ этихъ народовъ, а впослѣдствіи на многихъ монетахъ малоазіятскихъ; ниже, еще двѣ звѣзды, внутри которыхъ двѣ пальмовыхъ вѣтки, а подъ этими послѣдними двѣ рыбы, взвившіяся вверхъ хвостами; въ пространствѣ между луной и нижними двумя звѣздами помѣщается кольчатый вѣнокъ, и по сторонамъ его двѣ птицы [1]). Тѣ гирлянды, которыя на нашихъ фрескахъ растянуты, здѣсь уже свиты въ вѣнокъ и связаны, и такое свиваніе ихъ въ вѣнки мы видимъ также и на нѣкоторыхъ Керченскихъ фрескахъ [2]). Наконецъ, замѣчу еще, что по всей вѣроятности надо признать точно такою же гирляндою, состоящею изъ

---

¹) Stephani, Der ausruhende Herakles, St.-Petersburg, 1854, стр. 28, 35, 111, 198.

²) Тамъ же, стр. 35.

³) Millin, Tombeaux de Canosa, Табл. IV (направо теніи, налѣво гирлянды); VIII (въ рукахъ у верхней фигуры, направо,—гирлянды, у фигуръ средней и нижней—теніи); XI (налѣво тенія, на право гирлянда); XII (на столбѣ и налѣво отъ него — теніи, на право гирлянды): XIII (на средней полосѣ гирлянда, на нижней тенія).—Gerhard, Apulische Vasenbilder, Табл. I (налѣво тенія, на право гирлянда).—Archäol. Zeitung, 1844, Табл. XIII (въ нижней картинѣ: налѣво, на верху,—тенія, внизу гирлянда); 1845, Табл. XXVIII (налѣво гирлянды, на право теніи).

⁴) На южно-италійскихъ и греческихъ вазахъ, навязки и гирлянды также бываютъ то свѣтлыя (красныя), то темныя (синія). См. Dubois-Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases peints, Paris, 1817, табл LXXIII, рис. 6 (красныя).—Stackelberg, Gräber der Hellenen, Табл. 44 (красныя), 45 и 46 (синія).

⁵) Rossi, Roma sotterranea, T. II, Табл. XX, рис. 2, фреска: „Судъ римскаго императора надъ христіянами", поверхъ крипты св. Евсевія-папы и двухъ другихъ мучениковъ. Изображенія гирляндъ этой фрески на Табл. XVII, рис. 20 — 22, нашего атласа, скопированы не съ хромолитографическихъ таблицъ этого превосходнаго изданія (гдѣ подробности мнѣ казались слишкомъ мелки, и краски недовольно опредѣлительны), а съ акварели, присланной Императорской Археологической Коммисіи самимъ авторомъ, знаменитымъ изслѣдователемъ катакомбъ, римскимъ археологомъ Джованни Баттиста Росси, вслѣдствіе моего о томъ ходатайства. Нашъ рисунокъ есть вѣрнѣйшій fac-simile.

¹) Falbe, Recherches sur l'emplacement de Carthage Paris, 1833, Атласъ, Табл. V, рис. 4.—На Табл. XVIII, рис. 30, нашего атласа скопированы только вѣнокъ и птицы. Г. Фальбе, будучи оріенталистомъ-палеографомъ и нумизматомъ, не имѣлъ, повидимому, случая спеціально заниматься восточными и древне-христіянскими древностями, и потому относилъ къ числу этихъ послѣднихъ настоящую плиту, только на основаніи грубости ея работы и принадлежности пальмовыхъ вѣтвей и рыбъ—къ числу будто-бы исключительно христіянскихъ эмблемъ (Falbe, Recherches, стр. 107).

²) Ашикъ, Пантикапейская катакомба съ фресками, Табл. VII. Здѣсь, на потолкѣ катакомбы, открытой г. Ашикомъ въ 1841 году, по двумъ сторонамъ летящаго гуся представлены два вѣнка, желтаго цвѣта, точно такіе же кольчатые, какъ вѣнокъ Карѳагенскаго надгробнаго камня, и какъ гирлянда нашихъ фресокъ.

продолговатаго мѣшечка, наполненнаго цвѣтами или зеленью, тотъ предметъ, который представленъ на одномъ древне-египетскомъ надгробномъ барельефѣ [1]). Здѣсь, въ числѣ вазъ, сосудовъ, подушекъ, зеркалъ и другихъ предметовъ домашняго обихода и костюма покойнаго, мы видимъ нѣсколько ожерелій: однѣ изъ нихъ широкія и богатыя, повидимому металлическія и составленныя изъ драгоцѣнныхъ камней, другія—простыя; въ числѣ этихъ послѣднихъ находится продолговатый предметъ, съ распущенными завязками по концамъ и съ кольчатыми перевязками, совершенно какъ наши гирлянды. Если это предположеніе оказалось бы справедливо, похоронныя гирлянды, составленныя изъ мѣшечковъ съ цвѣтами, и завязывавшіяся на концахъ тесьмами или ленточками, были бы очень древняго происхожденія, такъ какъ этотъ барельефъ находится въ Өивской некрополи и принадлежитъ ко времени XI—XII-й династіи.

Изъ всего этого вмѣстѣ я вывожу, что наши загадочныя кольчатыя фигуры представляютъ гирлянды особаго рода, которыя хотя и были въ употребленіи у грековъ и римлянъ, но заимствованы Пантикапейцами не отъ этихъ послѣднихъ, а, какъ и большинство остальныхъ потребностей жизни и искусства, въ извѣстный періодъ ихъ существованія,—съ Востока.

Что касается собственно самихъ геніевъ, или Эротовъ, представленныхъ въ нашемъ атласѣ на Табл. V и VII, то ихъ совершенно круглыя лица напоминаютъ такія же на нѣкоторыхъ сассанидскихъ скульптурахъ, напр.: у двухъ геніевъ, изображенныхъ на Такъ-и-Бостанскихъ барельефахъ, надъ фигурою коннаго сассанидскаго воина въ чешуйчатомъ панцырѣ [2]). Костюмъ же генія, представленнаго въ нашемъ атласѣ на Табл. V, прямо указываетъ на преданія иранскаго искусства: на рисункахъ персидскихъ рукописей, даже болѣе позднихъ эпохъ, геніи или ангелы обыкновенно изображены въ такомъ же костюмѣ, какъ геній нашей фрески—въ кафтанѣ и штанахъ [1]).

[1]) Lepsius, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien, f° maximum, T. IV, Табл. 147 b.

[2]) Flandin et Coste, Voyage, T. I, Табл. 7. Вся архивектура этого памятника съ ея орнаментистикой, изображенный подъ аркой внизу воинъ, три фигуры наверху, характерный костюмъ ихъ — носятъ самый рѣшительный сассанидскій характеръ, и потому нельзя, мнѣ кажется, признавать никакого греческаго или римскаго вліянія въ двухъ геніяхъ по сторонамъ арки, съ ихъ круглыми лицами, особенной прической, перевязками на груди и чашами въ рукѣ. На монетахъ парөянскихъ царей, подобные геніи появляются со временемъ Арсака XV (Lindsay, History and coinage of the Parthians, Табл. III, №№ 60—61), т.-е. около времени нашей эры. Дѣло другое маленькіе нагіе геніи, порхающіе надъ фигурой побѣдоноснаго Сапора въ Шапурскихъ барельефахъ (Texier, Description de l'Arménie, T. II, Табл. 146, 147; Flandin et Coste, Voyage, T. I, Табл. 49, 53): и по ихъ стилю, и по работѣ барельефовъ нельзя не согласиться съ Тексьѐ (Тамъ же, стр. 232), и съ Фланденомъ (Текстъ, стр. 61), что эти барельефы работаны греческими или римскими скульпторами, вѣроятно плѣнниками Сапора.

VII.

Я подробно разсмотрѣлъ всѣ части нашихъ фресокъ, каждую отдѣльно. Мнѣ остается теперь свести ихъ вмѣстѣ въ одно цѣлое, въ одну общую картину.

Нельзя сомнѣваться въ томъ, что наша катакомба была сооружена для погребенія тамъ Пантикапейскаго воина, и притомъ не простаго воина, а какого-то военачальника. Это доказывается многими подробностями фресокъ, которыми покрыты стѣны катакомбы, и которыя представляютъ разныя событія изъ его жизни. Огромный ростъ, отличающій его на всѣхъ картинахъ, плащикъ за плечами, особенныя украшенія коня, когда онъ является верхомъ, военный значокъ въ рукахъ, когда онъ является пѣшій, впереди отряда—все это отличія, которыхъ нѣтъ у простыхъ воиновъ, сопровождающихъ его въ битвѣ. Надо предполагать, что онъ былъ положенъ на лежанкѣ (продѣланной для его гроба въ задней стѣнѣ) головой на Востокъ, какъ множество другихъ Пантикапейцевъ, похороненныхъ въ катакомбахъ. По крайней мѣрѣ, послѣ разрушенія гроба и остова грабителями, уже въ давнее время, мы можемъ заключать объ этомъ направленіи, судя по расположенію фресокъ въ нишѣ.

Должно быть, въ головахъ у него находилась фреска, изображающая льва съ поднятой лапой, и Эрота или маленькаго генія, съ птичками въ рукахъ (Табл. VII). Кажется, фигуру льва можно принять здѣсь за символъ военной силы и мощи: на Востокѣ имя „левъ" вообще всегда было (какъ еще и теперь продолжаетъ быть) въ большомъ употребленіи у царей, героевъ и многихъ историческихъ личностей. Но еще скорѣе левъ можетъ указывать на звѣриную охоту, которою любилъ заниматься покойный, точно также, какъ геній, или Эротъ, идущій позади льва, являетси, быть можетъ, символомъ

[1]) Въ числѣ многихъ другихъ, достаточно указать на персидскія редакціи извѣстной Космографіи Казвини: „Чудеса твореній и существующихъ предметовъ", прекрасные экземпляры которой находятся во всѣхъ большихъ оріентальныхъ коллекціяхъ (см. Möller, Catalogus librorum tam manuscriptorum quam impressorum, qui in bibliotheca Gothana asservantur, Gothae, 1825, стр. 59 — 60; Dorn, Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibl. Impér. de St.-Pétersbourg, St.-Pétersbourg, 1852, стр. 259). Въ числѣ великолѣпныхъ персидскихъ манускриптовъ этой послѣдней библіотеки, есть два, содержащіе въ себѣ эту космографію, и тамъ главы объ „ангелахъ" и „планетахъ" содержатъ много рисунковъ, изображающихъ ангеловъ въ кафтанахъ и штанахъ.—На одномъ рисункѣ превосходной уйгурской рукописи Парижской Публичной библіотекѣ, изданномъ у Сильвестра, мы также видимъ ангела или генія въ этомъ самомъ костюмѣ (Silvestre, Paléographie universelle, T. I, Miradj de Mahomet et vies des saints musulmans).

охоты на птицъ. Я тѣмъ болѣе наклоненъ держаться этого объясненія, что слѣдующая фреска, расположенная вдоль тѣла покойнаго, представляетъ паркъ, наполненный звѣрями (Табл. VIII): среди деревьевъ разныхъ породъ мы видимъ здѣсь павлина, кабана и медвѣдя. Затѣмъ, вѣроятно въ ногахъ покойнаго, представленъ былъ выходъ его, съ дружиной, на военные подвиги (Табл. IX). Надъ головою покойнаго было изображено небо съ небесными свѣтилами (Табл. XV).

Далѣе, представлены два его подвига на двухъ симметричныхъ фрескахъ, написанныхъ по обѣ стороны лежанки. На лѣвой фрескѣ, нашъ Пантикапейскій воинъ скачетъ влѣво, среди обширной степи, гдѣ едва замѣтна трава, а по краямъ виднѣются только одно тоненькое деревцо и степныя птички; здѣсь онъ поражаетъ копьемъ пѣшаго врага, дикаря, вооруженнаго лишь ножомъ и щитомъ (Табл. VI). На правой фрескѣ, нашъ воинъ является опять верхомъ, и скачетъ вправо, среди песчаной, совершенно голой пустыни, лишенной всякаго рода растительности; при помощи предводительствуемыхъ имъ Пантикапейскихъ воиновъ, онъ съ двухъ сторонъ нападаетъ ва враговъ, конныхъ степныхъ дикарей: самъ съ двумя пѣшими воинами онъ напалъ на нихъ спереди, а третій, конный, посланный въ обходъ, нападаетъ съ тылу, и результатомъ является то, что два врага, упавшіе съ коней, лежатъ уже на землѣ, раненые или убитые, а третій, повидимому ихъ предводитель, тоже вѣроятно не устоитъ противъ многочисленнаго непріятеля.

На продольныхъ стѣнахъ катакомбы представлены опять парки со звѣрями, среди деревьевъ и густой травы. На лѣвой стѣнѣ, двѣ пантеры, совершенно одинакія по очертаніямъ и позѣ, симметрично стоятъ по обѣ стороны маленькой остроугольной ниши; надъ ними порхаетъ въ воздухѣ маленькій геній или Эротъ, съ цвѣтсчной гирляндой въ рукѣ. На правой стѣнѣ, олень и собака точно также симметрично стоятъ по обѣ стороны дерева. На потолкѣ — небо, небесныя свѣтила, птички и похоронныя гирлянды.

Къ какому времени принадлежитъ наша катакомба? Положительнаго отвѣта дать на это нельзя, потому что она найдена ограбленною, и внутри ея стѣнъ не осталось никакихъ предметовъ, ни надписей, могущихъ служить указаніемъ. Но сравненіе ея съ другими катакомбами, а также съ нѣкоторыми Керченскими надгробными плитами, приводитъ насъ къ выводамъ, очень удовлетворительнымъ.

Многія изъ катакомбъ, открытыхъ до сихъ поръ, найдены были нетронутыми, и въ числѣ предметовъ, тамъ сохранившихся въ теченіе долгихъ столѣтій, самое бо̀льшее значеніе, для опредѣленій хронологическихъ, играютъ тѣ изъ многочисленныхъ монетъ, которыя оказались неокисленными.

Въ одной изъ катакомбъ, открытыхъ въ 1866 году, найдена монета одного изъ Савроматовъ [1]); въ катакомбахъ, открытыхъ въ 1867 году, найдены монеты Рискупорида VII и Θоθорса, Савромата и императора Θеодосія или Аркадія [1]); въ одной катакомбѣ, открытой въ 1869 году, найдено золотое головное украшеніе, на которомъ оттиснута монета императора Филиппа I [2]); въ трехъ катакомбахъ, открытыхъ въ 1872 году, найдено около 10 Босфорскихъ монетъ I-го и II-го столѣтія по Р. Хр. [3]). Всѣ эти монеты указываютъ на періодъ времени между I-мъ и IV-мъ вѣкомъ по Р. Хр. (I-ый вѣкъ представленъ самыми послѣдними своими годами).

Въ видѣ довольно рѣдкихъ исключеній, встрѣчаются въ катакомбахъ также монеты города Пантикапеи [4]); но такъ какъ эти монеты были также биты и при Зенонидахъ, то катакомбы, гдѣ онѣ найдены, легко могутъ относиться и къ I-му вѣку по Р. Хр., или, по крайней мѣрѣ, ко времени не задолго до начала нашей эры.

Съ этими хронологическими указаніями совершенно совпадаютъ тѣ, что̀ намъ даютъ Керченскія надгробныя плиты. Мы видѣли уже выше, что очень многія подробности типа и склада воиновъ, изображенныхъ на барельефахъ этихъ плитъ, совершенно одинаковы съ подобными же подробностями на нашихъ фрескахъ [5]). Тоже самое надо сказать про подробности ихъ одеждъ и вооруженія, а наконецъ и про породу коней. Безъ сомнѣнія, это сходство было еще сильнѣе, когда барельефы плитъ сохраняли еще тѣ разноцвѣтныя краски, которыми они были первоначально раскрашены—до сихъ поръ еще уцѣлѣли въ иныхъ мѣстахъ слѣды красокъ на нихъ [6]). Но подъ барельефами иныхъ плитъ подобнаго рода мы видимъ греческія надписи, не только съ именемъ похороненнаго подъ этою плитою, но даже съ обозначеніемъ года, когда покойный Пантикапеецъ умеръ. Такъ, наприм., изъ надписи одной плиты, находящейся теперь въ Императорскомъ Эрмитажѣ (см. въ нашемъ атласѣ Табл. XVII, рис. 1), мы узнаемъ, что памятникъ этотъ поставленъ въ память Мемнона, сына Аминія, въ 426 году Босфорской эры, т.-е. въ 130-мъ году по Р. Хр. [7]). А мы уже видѣли выше, что именно этотъ барельефъ представляетъ особенно много сходства съ

[1]) Журналъ раскопокъ съ 21-го по 27-е Февраля 1866 г. (рукописный).—Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1866 г., стр. VI.

[1]) Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1867 г., стр. VIII, X, XII.

[2]) Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1869 г., стр. XV.

[3]) Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1872 г., стр. XIX.

[4]) Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1866 г., стр. XI. — Журналы (рукописные) раскопокъ на продолженіи горы Митридата, съ 9-го Апрѣля по 14-е Мая 1867 г. и съ 15-го по 28-е Мая.

[5]) Къ числу особенностей нашихъ фресокъ надо отнести то, что представленные тутъ Пантикапейскіе воины нарисованы тѣломъ въ профиль, а лицомъ прямо обращены къ зрителю: то-же самое мы всегда видимъ и на барельефахъ надгробныхъ плитъ.

[6]) Древн. Босф. Киммер., Т. II, надпись XLV: слѣды красной и синей краски на барельефѣ.

[7]) Тамъ-же, Т. II, надпись № XXVII.

иными нашими фресками, именно съ тою, что̀ представлена въ нашемъ а̀тласѣ на Табл. VI: военачальникъ съ круглымъ лицомъ, съ плащикомъ за плечами, типъ коня, узлы изъ конскаго волоса на его гривѣ, привѣски у сѣдла и особенность ихъ числа — все это одинаково на барельефѣ плиты и на фрескѣ. Другіе барельефы, правда, не носятъ указанія года, но до того сходны съ этимъ барельефомъ по работѣ и всѣмъ подробностямъ изображенія, что невозможно было-бы не относить ихъ къ одной эпохѣ. А въ то же время, эти самые барельефы имѣютъ чрезвычайно много общаго съ другими картинами нашихъ фресо́къ. Такъ, наприм., барельефъ надгробной плиты, Табл. XVII, рис. 2, нашего а̀тласа—очень во многомъ схожъ съ лѣвою частью фрески Табл. X: какъ тамъ, такъ и здѣсь, впереди является военачальникъ, съ очень круглымъ лицомъ, въ плащикѣ, верхомъ на конѣ благородной азіятской расы; тотчасъ позади него идетъ воинъ въ шлемѣ, имѣющемъ форму маленькой сахарной головы съ выгнутыми боками, въ панцырѣ, рукава котораго кончаются выше локтя, и съ овальнымъ щитомъ на лѣвой рукѣ. Точно также и барельефъ, изображенный въ нашемъ а̀тласѣ на Табл. XVIII, рис. 26, представляетъ, позади предводителя, простаго воина, въ короткомъ кафтанчикѣ и длинныхъ штанахъ, безъ шлема и панцыря, съ копьемъ въ рукѣ: все вмѣстѣ составляетъ такую фигуру воина, какихъ мы видимъ нѣсколько на фрескѣ Табл. IX. Воинъ барельефа даже поднимаетъ одну свою руку къ груди (жестъ, конечно, имѣвшій въ то время особое значеніе, но теперь уже намъ совершенно непонятный), точь въ точь такъ, какъ идущій, позади всѣхъ, воинъ на приведенной уже фрескѣ Табл. X. Все это вмѣстѣ приводитъ къ заключенію, что фрески нашей катакомбы принадлежатъ къ одному времени и художественному стилю съ барельефами многихъ Керченскихъ надгробныхъ плитъ, и что какъ тѣ, такъ и другія относятся всего скорѣе къ періоду времени между началомъ II-го и концомъ IV-мъ столѣтіемъ по Р. Хр.

Какой-же тутъ представленъ народъ?

Несомнѣнно тутъ изображены жители Пантикапеи: это мы знаемъ изъ множества надписей, уцѣлѣвшихъ подъ барельефами надгробныхъ плитъ. Это было то самое племя, первоначально азіятское, которое жило въ этой мѣстности уже со временъ очень отдаленныхъ. Послѣ прибытія сюда, въ VI-мъ вѣкѣ до Р. Хр., іонійскихъ грековъ (изъ Милета), и основанія ими, на берегахъ Чернаго моря, греческихъ колоній, въ томъ числѣ и Пантикапеи, племя это подверглось, въ теченіе цѣлыхъ пяти столѣтій, сильному грецизированію, хотя все-таки далеко не утратило при этомъ всѣхъ чертъ своей національности. Объ этомъ можно заключать изъ того, что рядомъ съ такъ-называемыми варварскими собственными именами (въ сущности иранскаго корня), встрѣчаемыми во множествѣ на надгробныхъ и всякаго рода историческихъ надписяхъ, рядомъ съ божествами, тоже иранскими и прямо указывающими на поклоненіе небеснымъ свѣтиламъ, рядомъ съ предметами жизни и искусства, имѣющими характеръ древне-иранскій, вообще рядомъ со всѣмъ тѣмъ, что̀ свидѣтельствуетъ о присутствіи сильныхъ и глубокихъ элементовъ азіятскихъ, —рядомъ со всѣмъ этимъ является цѣлая масса фактовъ, говорящихъ о самомъ могучемъ преобладаніи въ Пантикапеѣ, въ теченіе указаннаго періода, вліянія греческаго и культуры греческой. Такими фактами я признаю: постоянное употребленіе греческаго языка на надписяхъ (ихъ много теперь извѣстно, начиная съ IV-го вѣка до Р. Хр.); многочисленныя греческія собственныя имена, приводимыя часто въ этихъ надписяхъ; многочисленныя упоминанія греческихъ божествъ, встрѣчаемыя тутъ же; греческую архитектуру надгробныхъ построекъ и вполнѣ греческій стиль громаднаго количества самыхъ разнообразныхъ предметовъ, найденныхъ въ могилахъ того періода. Все это—явленія, которыя не могли не существовать среди греческой колоніи, основавшейся въ чужой землѣ и пустившей тамъ глубокіе корни. Впослѣдствіи, около временъ Р. Хр., какой-то переворотъ совершается вдругъ въ этихъ мѣстностяхъ. Прежнее вліяніе замѣняется другимъ, и весь строй жизни измѣняется. Правда, греческій языкъ продолжаетъ быть въ употребленіи, но греческіе элементы всѣ вообще блѣднѣютъ, въ иныхъ случаяхъ почти совершенно исчезаютъ, и уступаютъ мѣсто инымъ элементамъ, иранскимъ или вообще азіятскимъ. Эти элементы, которые слѣдуетъ считать собственно національными элементами въ Пантикапеѣ, долго были почти скрыты, словно огонь тлѣвшій подъ углями, но вдругъ начинаютъ теперь пробиваться наружу, получаютъ огромную, преобладающую силу, и, наконецъ, завладѣваютъ всѣми главнѣйшими проявленіями жизни. Какъ ни великолѣпна, какъ ни чудесна была въ своемъ высокомъ развитіи греческая цивилизація, но она была въ этихъ мѣстностяхъ чужда для всѣхъ, кто не принадлежалъ къ числу греческихъ колонистовъ (т. е. для массы кореннаго народонаселенія), а потому, при первомъ появленіи благопріятныхъ обстоятельствъ, національные элементы выдвинулись, наконецъ, снова впередъ, и вытѣснили большинство того, что̀ принадлежало къ кругу греческой жизни, быта и искусства. Доказательствами тому служатъ: во-первыхъ, громадное количество собственныхъ именъ азіятскаго (преимущественно иранскаго) склада — они столь многочисленны на надгробныхъ и иныхъ надписяхъ первыхъ четырехъ столѣтій послѣ Р. Хр., какъ никогда прежде, въ эпоху греческаго преобладанія [1]); далѣе, формы и подробности такой архитектуры, подземной и надземной, которая состоитъ въ ближайшемъ родствѣ съ архитектурою азіятскою вообще, и мало-азіятскою въ особенности; потомъ, формы орнаментистики, свидѣтельствующей о томъ же самомъ, и притомъ указывающей на преобладаніе культа небесныхъ свѣтилъ; затѣмъ, костюмъ и вооруженіе, тожественные съ костюмомъ и вооруженіемъ разныхъ

[1]) Въ числѣ именъ этого рода, мы часто встрѣчаемъ имена: Тигранъ, Хофарнъ, Фанесъ, Радамсей, Мастарнъ, Ардаракъ, Маза, Аріаратъ, Бостагонъ, Мастара, Фарнакъ, Фарнакіонъ, Хондинъ, Хотруній, Хондра, Сабакъ, Маіосара, Гарпалъ, Орофернъ, Цоба и т. д.

иранскихъ племенъ; наконецъ, отсутствіе бытовыхъ предметовъ, носящихъ характернѣйшіе признаки греческаго вкуса, стиля и работы.

Я уже выше указывалъ на полное отсутствіе греческихъ росписныхъ вазъ въ Керченскихъ катакомбахъ, относящихся къ періоду послѣ Р. Хр. Къ этому можно прибавить здѣсь, что такъ какъ земляныя гробницы (или могилы) составляютъ простѣйшую форму погребанія у всѣхъ вообще народовъ, то въ окрестностяхъ Пантикапеи онѣ постоянно служили для погребанія бѣднѣйшихъ жителей, не имѣвшихъ конечно средствъ тратиться на катакомбу. Но тѣ изъ земляныхъ гробницъ, которыя принадлежатъ собственно мѣстному племени, всегда отличаются отсутствіемъ предметовъ греческихъ, и въ особенности росписныхъ вазъ. Въ той могилѣ, гдѣ найдены будутъ монеты періода послѣ Р. Хр., никогда не ищите ни золотыхъ и серебряныхъ предметовъ греческой работы, ни греческихъ росписныхъ вазъ, ни греческихъ статуэтокъ: вы здѣсь, точно также, какъ въ катакомбахъ, хотя бы и богатыхъ, можете встрѣтить только мелкіе золотые листочки отъ вѣнчиковъ, серьги, браслеты и запястья изъ золотой, серебряной или мѣдной проволоки, самыя грубыя глиняныя статуэтки, сосуды безъ барельефныхъ украшеній, и тѣмъ менѣе живописи, стеклянные мелкіе сосуды и стклянки, и наконецъ оружіе. Все, что̀ носитъ слѣды высокой греческой цивилизаціи и искусства,—ищите того въ могилахъ греческихъ колонистовъ, т. е. въ каменныхъ склепахъ съ коническими или пирамидальными ступеньчатыми сводами, въ каменныхъ гробницахъ; наконецъ, въ тѣхъ изъ числа земляныхъ гробницъ, гдѣ встрѣчаются монеты древнихъ архонтовъ, или самого города Пантикапеи, т. е. въ тѣхъ, которыя относятся къ періоду времени отъ IV-го и до I-го вѣка до Р. Хр. Объ огромной разницѣ между прежнимъ и новымъ строемъ Пантикапейской жизни можно достаточно судить даже по однимъ монетамъ. Въ теченіе этого послѣдняго періода, т. е. въ періодъ времени отъ IV-го и до перваго вѣка до Р. Хр., Пантикапейскія монеты носятъ всѣ признаки греческаго стиля, вкуса и искусства, и служатъ блестящими представителями эллинизма. Такъ точно, монеты, начиная отъ времени, близкаго къ началу нашей эры и въ теченіе первыхъ четырехъ столѣтій послѣ Р. Хр., не смотря на слабые остатки чего-то греческаго, носятъ всѣ признаки стиля, вкуса и искусства азіятскаго. Вмѣсто головъ Пана, Аполлона, или Паллады, теперь является изображеніе Астарты, великой азіятской богини; вмѣсто благородныхъ львовъ и быковъ—степные грубые кони; вмѣсто греческихъ изящныхъ профилей—конные воины въ чешуйчатыхъ панцыряхъ, и съ волосами, носящимися по вѣтру; вмѣсто роговъ изобилія—варварскіе щиты, копья и топоры; вмѣсто гермъ—священныя изображенія луны и звѣздъ. Все это очевидные представители *азіятчины*.

Но что же произвело такой радикальный переворотъ? Что̀ заставило исчезнуть прежній Пантикапейскій міръ, что̀ помогло водворенію новаго? Мнѣ кажется, событіемъ, условившимъ коренную перемѣну во всемъ, должно считать завоеваніе Босфорскаго царства Митридатомъ Великимъ. Этотъ Понтійскій царь явился защитникомъ и возстановителемъ древней Азіи; онъ явился владыкой, который смѣло и талантливо возсталъ противъ матеріальныхъ и интеллектуальныхъ захватовъ Европы, олицетворенныхъ въ преобладаніи Греціи и Рима, и казавшихся Митридату беззаконными и нестерпимыми. Его идея соотвѣтствовала взгляду всей почти Азіи, и оттого-то большинство азіятскихъ странъ, лежавшихъ въ границахъ его дѣятельности и считавшихъ себя изнасилованными глубоко антипатичною и чуждою имъ Европою, быстро примыкали къ нему, и въ одно мгновеніе ока становились злѣйшими врагами римлянъ: всѣ эти народы надѣялись не столько на возстановленіе своей самостоятельности, сколько на возрожденіе своей азіятской національности. Къ числу такихъ народовъ принадлежали и Босфоряне: они одни изъ первыхъ стали въ ряды Митридатовыхъ войскъ, и, хотя подвластные ему, хотя не свободные, но озлобленно бились противъ римлянъ, какъ противъ враговъ общей отчизны. Римляне одолѣли, но азіятское вліяніе въ Босфорѣ осталось, и въ теченіе четырехъ столѣтій господствовало тутъ во всѣхъ проявленіяхъ общественной и частной жизни, до самаго нашествія дикихъ азіятскихъ ордъ во время Великаго переселенія народовъ и уничтоженія Босфорскаго царства.

Монеты многихъ Понтійскихъ городовъ, часто находимыя въ катакомбахъ и земляныхъ гробницахъ первыхъ четырехъ столѣтій послѣ Р. Хр. [1]); упоминаніе, на надгробныхъ плитахъ, что такой-то или такой-то, похороненный здѣсь, или его родственники, происходятъ изъ разныхъ Понтійскихъ мѣстностей [2]); наконецъ, особенно частое употребленіе собственнаго имени „Фарнакъ" въ надписяхъ тѣхъ же надгробныхъ плитъ [3])—сильно свидѣтельствуютъ объ особенныхъ, постоянныхъ и близкихъ сношеніяхъ, въ теченіе этого періода, Пантикапеи съ Малой Азіей, и особенно съ Понтомъ.

Въ своемъ изслѣдованіи, я имѣлъ постоянно въ виду только разсмотрѣніе предметовъ и подробностей, представляемыхъ фресками той катакомбы, которая была открыта въ 1872 году. Всѣ картины ея были исключительно военныя, потому что относились къ жизни и подвигамъ какого-то неизвѣстнаго Пантикапейскаго военачальника, сама же катакомба найдена раззоренною, лишенною всякихъ бытовыхъ предметовъ; а потому, предложенныя мною объясненія должны были болѣе касаться военной обстановки Пантикапейской жизни. Но разсмотрѣніе фресокъ другихъ

---

[1]) Отчеты Археологической Коммиссіи за годы: 1866, стр. VIII (Амизъ и Синопъ); 1867, стр. IX и XII (Амизъ). Сверхъ того, я укажу монеты, происходящія изъ другихъ Мало-азіятскихъ городовъ, наприм. изъ Кесареи (Отчетъ Археологической Коммиссіи за 1870 г., стр. XIX и XXI).

[2]) Древн. Босф. Киммерійск., Т. II, надпись № XXVII: Северъ, родомъ изъ Тіона.

[3]) Тамъ же, надписи: №№ XXXVIII, LIII; Отчеты Археологической Коммиссіи за годы: 1859, стр. 138; 1860, стр. 101; 1861, стр. 166; 1864, стр. 242.

Керченскихъ катакомбъ, гдѣ изображается домашняя жизнь, и сравненіе ихъ съ барельефами Пантикапейскихъ надгробныхъ плитъ, съ Пантикапейскими монетами и разнообразными предметами, находимыми въ катакомбахъ и земляныхъ гробницахъ, времени послѣ Р. Хр., должны повести къ очень подробному знакомству съ архитектурой, орнаментистикой, костюмомъ, мебелью, и всей вообще домашней и бытовой обстановкой Пантикапейцевъ,—наконецъ, также и съ ихъ религіей. Такое изученіе укажетъ, въ чемъ состояли коренные національные элементы Босфорскаго народонаселенія, и чѣмъ они отличались отъ греческихъ и римскихъ.

На Табл. XVI нашего атласа представлены, въ уменьшенномъ видѣ, точные снимки съ неизвѣстныхъ знаковъ или письменъ, нацарапанныхъ какимъ-то остріемъ на известковой толщѣ стѣны нашей катакомбы, на правой сторонѣ входа въ нее (Табл. I, буква *l*). Они оказались подъ отлупившейся случайно штукатуркой. Точно такіе же знаки существовали на лѣвой сторонѣ, но кажется ихъ было менѣе, и отъ нихъ уцѣлѣли едва замѣтные слѣды. Сверхъ того, подобные же знаки или письмена мы видимъ, во-первыхъ, на плитѣ изъ известняка, найденной въ 1871 году, на Керченскомъ форштатѣ [1]), а потомъ на двухъ львахъ, высѣченныхъ изъ известковаго камня и найденныхъ въ мѣстности Ольвіи [2]). Одну сторону одного изъ этихъ львовъ мы представили въ атласѣ на Табл. XVII, рис. 19. Эти письмена и тексты жителей Босфорскаго царства еще никѣмъ до сихъ поръ не разобраны.
(*„Отчетъ Имп. Археол. Ком." за 1872 г., Спб. 1875. 4°, с. 237—328, съ атласомъ*).

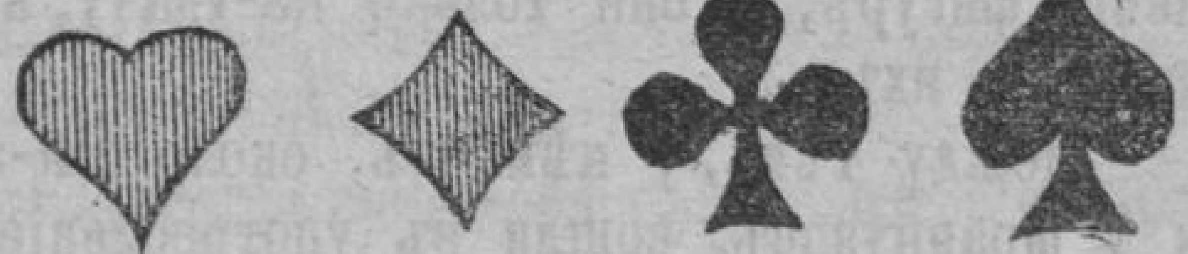
Русскія названія карточныхъ мастей [3]).

Прошу позволенія представить вниманію Отдѣленія русскаго языка и словесности мои соображенія о происхожденіи четырехъ русскихъ терминовъ, не вошедшихъ ни въ одинъ изъ нашихъ объяснительныхъ словарей, въ надеждѣ, что если мои доводы будутъ признаны справедливыми, то означенныя четыре слова найдутъ себѣ мѣсто въ матеріалахъ для дополненія Русскаго Словаря.

Настоящія мои замѣтки имѣютъ цѣлью указать: откуда идутъ наши названія карточныхъ мастей: *черви, бубны, жлуди и вины*. Отвѣтъ на вопросъ о происхожденіи ихъ наврядъ-ли кто можетъ дать, а между тѣмъ всѣ матеріалы для подобнаго отвѣта теперь на лицо.

Приглашенный, въ 1873 году, предсѣдателемъ Археологической Коммиссіи, графомъ Серг. Григ. Строгановымъ, принять на себя изданіе и объясненіе фресокъ, найденныхъ въ 1872 году въ нѣкоторыхъ Керченскихъ катакомбахъ, я нашелъ необходимымъ заняться, между прочимъ, изслѣдованіемъ о значеніи фигуръ карточныхъ *мастей* и происхожденіи ихъ. Это было необходимо, по моему мнѣнію, для разъясненія одного очень характернаго орнамента: огромными массами разсѣяннаго по фону Керченскихъ фресокъ.

Я не стану излагать здѣсь результатовъ моихъ изысканій о картахъ, потому что они не идутъ къ предмету настоящей замѣтки, и притомъ интересующіеся вопросомъ о происхожденіи карточныхъ мастей могутъ найти подробности о немъ въ моей статьѣ о Керченскихъ фрескахъ, имѣющей выйти въ свѣтъ въ слѣдующемъ іюнѣ мѣсяцѣ, въ *„Отчетѣ Археологической Коммиссіи"* за 1872 годъ. Но я считаю необходимымъ привести здѣсь, въ самомъ краткомъ обзорѣ, нѣсколько существеннѣйшихъ фактовъ.

Тѣ фигуры, которыя нынче обозначаютъ карточныя масти:  не изобрѣтены нарочно для картъ, въ Европѣ, въ концѣ среднихъ вѣковъ, но принадлежатъ къ восточной орнаментистикѣ, и были въ употребленіи на Востокѣ съ глубокой древности. Онѣ имѣли тамъ значеніе *религіозное*. Въ Византіи онѣ получены, по всей вѣроятности (какъ и многія подробности искусства и орнаментистики), отъ персовъ, и въ X, XI и XII вѣкахъ онѣ принадлежали къ числу любимѣйшихъ византійскихъ узоровъ.

Такъ, напримѣръ, и до сихъ поръ уцѣлѣло не мало образчиковъ византійскихъ матерій (для одеждъ, царскихъ и иныхъ), гдѣ *всѣ четыре фигуры* встрѣ-

---

[1]) Записки Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, Т. IX, статья П. Бурачкова: „О памятникахъ съ руническими надписями, находящихся на Югѣ Россіи", и при ней Табл. XIV, рис. 1. Плита имѣетъ 1 арш. 2 вершка длины, $7^1/_2$ вершковъ ширины и 3 вершка толщины.

[2]) Размѣры этихъ львовъ слѣдующіе: $2^1/_2$ арш. длины, у головы 1 арш. 10 вершк. вышины, у туловища 10 вершк. (тамъ же, Т. III, стр. 247, и Табл. VI, рис. I, II). Но рисунки эти очень невѣрны; львовъ изслѣдовалъ вновь, въ послѣднее время, А. И. Савельевъ, дозволившій мнѣ помѣстить въ моемъ атласѣ точный снимокъ. Рисунокъ другого льва изданъ имъ самимъ въ журналѣ „Древняя и Новая Россія", 1875, № 4, Табл. при стр. 374. Оригиналы принадлежатъ П. А. Кочубею.

[3]) Читано въ засѣданіи Отдѣленія Русскаго языка и словесности Императорской С.-Петербургской Академіи наукъ, въ маѣ 1875 года.

чаются вмѣстѣ, окрашенныя разными цвѣтами. Въ Европу фигуры эти принесены, повидимому, послѣ крестовыхъ походовъ, и заимствованы или изъ Византіи, или прямо отъ арабовъ и персовъ.

Самые древніе примѣры присутствія этихъ фигуръ на картахъ, въ Европѣ, не восходятъ (сколько до сихъ поръ извѣстно) за предѣлы XIV вѣка, и встрѣчаются у французовъ, которые, создавъ въ эту эпоху *новыя карты* (взамѣнъ прежнихъ итальянскихъ, неуклюжихъ и затруднительныхъ „*tarocchi*“), нарисовали на своемъ новомъ изобрѣтеніи четыре общераспространеннѣйшихъ и общеупотребительнѣйшихъ восточныхъ орнамента, которые на Востокѣ вовсе не служили, впрочемъ, никогда ни для какихъ игръ.

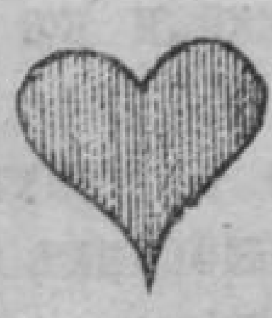
Почти вся Европа мало-по-малу приняла новое французское изобрѣтеніе, и скоро итальянскія карты были вытѣснены изъ употребленія.

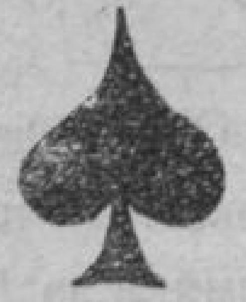
Но при этомъ произошелъ вотъ какой странный фактъ. Французы придали новымъ своимъ мастямъ такія названія:

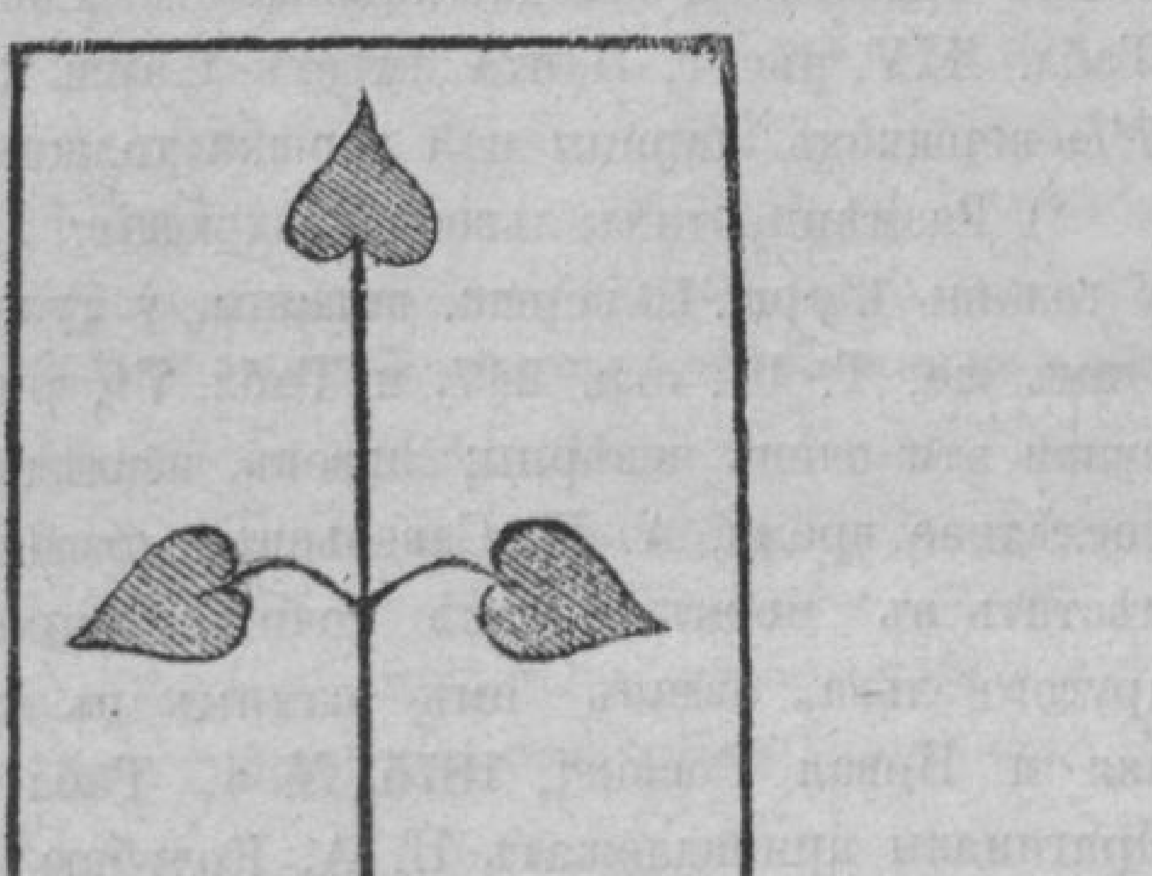
coeur, *carreau*, *pique*, *trèfle*,

которыя ничего не объясняли, кромѣ внѣшняго очертанія этихъ фигуръ, да и то совершенно произвольно. Теперь оказывается, что для французовъ было уже совершенно утрачено первоначальное значеніе фигуръ, и они только на-удачу, кое-какъ, обозначили ихъ.

Между тѣмъ, у нѣмцевъ, около той-же эпохи, чтò и у французовъ, вошли въ употребленіе новыя карты и новыя масти, полученныя, быть можетъ, изъ одного источника съ французами, а можетъ быть и изъ другаго. Какъ бы то ни было, но эти масти носили уже другія названія, и прямо указывали на настоящее происхожденіе этихъ фигуръ. У нѣмцевъ *черви* и *пики* имѣли то-же очертаніе, чтò и у французовъ, но назывались уже иначе, а именно:

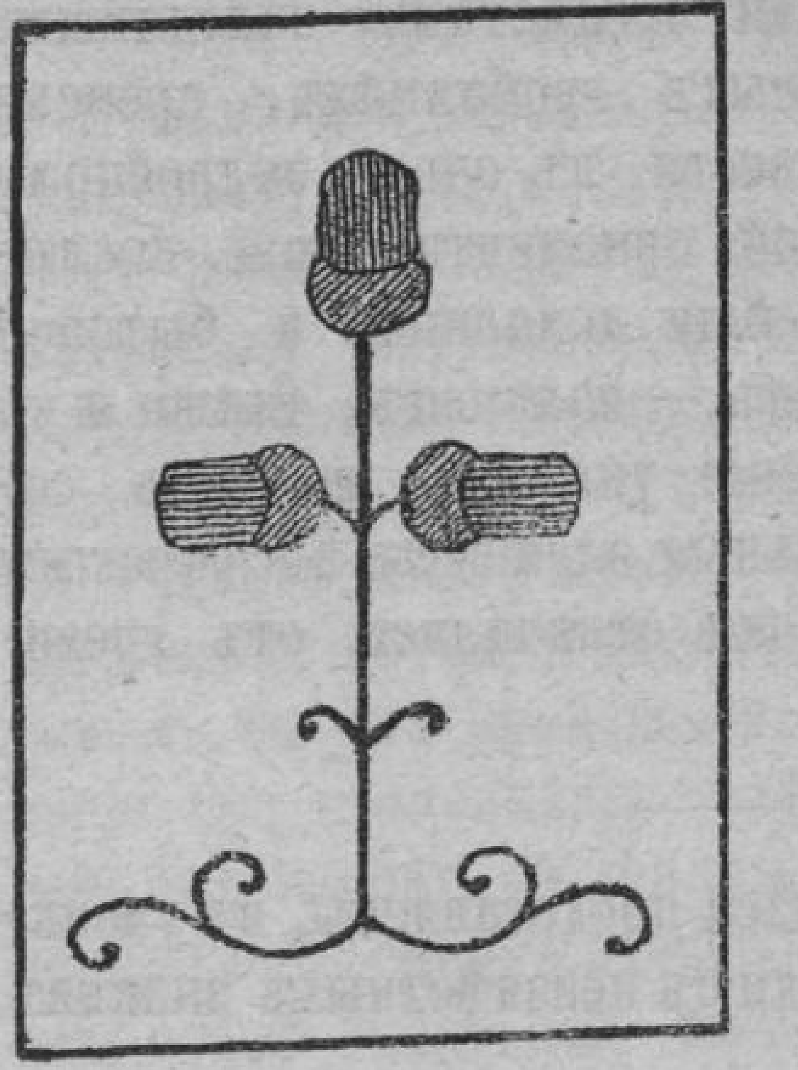
Черви:  =*Roth* (т.-е. красный).

Пики:  =*Grün* (т.-е. зеленый).

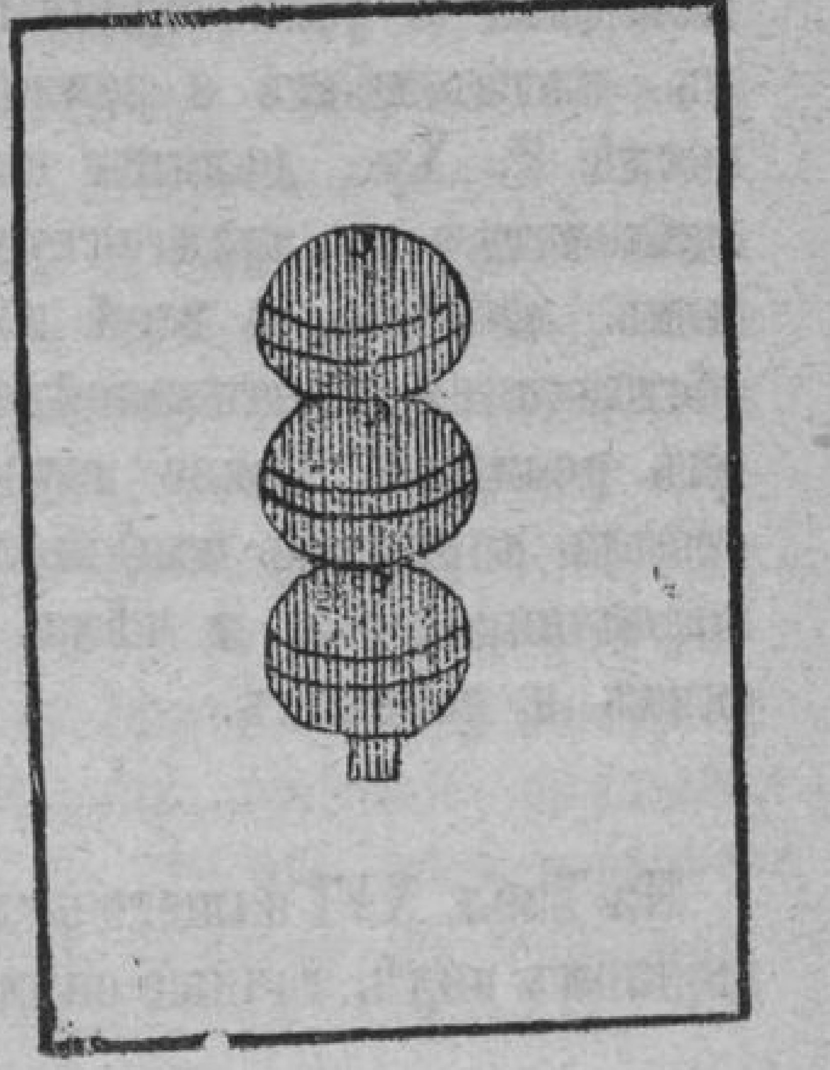


Тройка пикъ у нѣмцевъ XIV—XV в.

Сверхъ того, *пики* обыкновенно представлялись въ видѣ „зеленыхъ“ листиковъ на кустѣ.

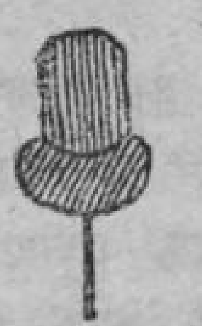


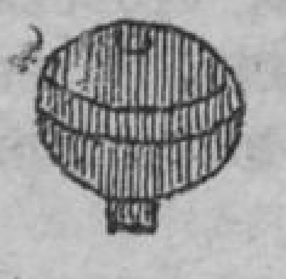
Тройка трефъ у нѣмцевъ XIV—XV в.



Тройка бубенъ у нѣмцевъ XIV—XV в.

Что касается до *трефовъ* и *бубенъ*, то они имѣли у нѣмцевъ уже совершенно другую форму и совершенно другое названіе.

Трефы имѣли видъ желудя  и назывались *Eicheln* (= желуди).

Бубны имѣли видъ бубенчика  и назывались *Schellen* (= бубенчики).

Эта своеобразная форма мастей и ихъ названій сохранилась у нѣмцевъ даже до XVII вѣка, какъ мы это узнаемъ изъ сочиненія Брейткопфа, представляющаго даже рисунки нѣмецкихъ игральныхъ картъ этого времени, уцѣлѣвшіе до сихъ поръ [1]).

Русскія названія мастей ясно происходятъ отъ нѣмецкихъ:

Черви = это переводъ нѣмецкаго названія масти *Roth*.
Бубны или *звонки* = это переводъ нѣмецкаго названія масти *Schellen*.
Вини = это переводъ нѣмецкаго названія *Grün* (т.-е. зеленый листъ винограда).
Жлуди = это переводъ нѣмецкаго названія *Eicheln*.

Такимъ образомъ, ясно, что наши карты получены отъ нѣмцевъ непосредственно, а, можетъ быть, и посредственно, черезъ Польшу (слово „жлуди“ не указываетъ-ли, можетъ быть, на польское вліяніе?).

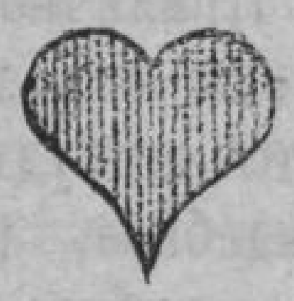
Въ заключеніе, я прибавлю слѣдующія еще соображенія:

1) Судя по фигурамъ *короля*, *дамы* и *валета*, и даже по названіямъ ихъ, рисунки нашихъ картъ не что иное, какъ повтореніе французскихъ картъ времени Людовика XIII, какъ въ этомъ можетъ убѣдиться всякій, взглянувъ на игру картъ этого времени въ очень рѣдкомъ изданіи: „*Jeux de cartes*

[1]) *Breitkopf*, Versuch über den Ursprung der Schreibekunst. Leipzig, 1801, 4°. II Theil.

tarots et de cartes numérales, publiés par la Société des bibliophiles français. Paris, 1844".

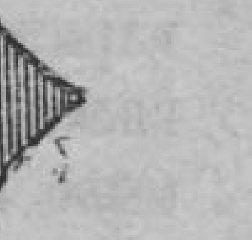
2) Наше названіе „вины" имѣетъ особенно важное значеніе: оно не только доказываетъ намъ то, чего не могутъ уже болѣе доказать ни нѣмецкія карты, ни ихъ названія, а именно: что подъ зеленымъ листкомъ нѣмецкихъ *пикъ* (Grün) надо разумѣть виноградный листъ, а не какой-нибудь другой, —но еще то, что, по всей вѣроятности, надо принимать за виноградные листы всѣ тѣ изображенія: финикійскаго, еврейскаго, греческаго, персидскаго и другихъ искусствъ, которыя были прототипами нынѣшнихъ „*пикъ*", и обыкновенно принимались изслѣдователями за листья хмеля.

3) Фигура масти „червей"  по всей вѣроятности первоначально изображала фигуру изъ *растительнаго царства*, и именно *розу*, а никакъ не *сердце*, какъ можно было-бы думать, судя по французскому названію „coeur". Оно не только не точно, но даже совершенно произвольно, точно также, какъ и названіе „piques". Объ этомъ я подробно говорю въ моемъ изслѣдованіи о Керченскихъ катакомбныхъ фрескахъ.

4) Что касается до названія *бубенъ*—у нѣмцевъ „*Schellen*", то я обращаюсь къ гг. филологамъ съ вопросомъ: дѣйствительно-ли нѣмецкое слово „*Schelle*" (бубенчики), вмѣстѣ со словомъ „*Schilling*" (монета), происходятъ отъ одного и того-же корня: „*Schallen*" (=блестѣть и звенѣть), какъ я нахожу это въ большомъ словарѣ Зандерса [1]).

Если-бы это словопроизводство было справедливо, мы имѣли бы право предполагать, что „*бубенчики*" (Schellen) нѣмецкихъ картъ вовсе не происходятъ отъ тѣхъ бубенчиковъ, которыми въ средніе вѣка украшали костюмы многихъ знатныхъ лицъ (какъ это старались доказать многіе авторы, писавшіе о происхожденіи картъ), а являются только видоизмѣненною фигурою тѣхъ самыхъ кружковъ, которые обозначали масть „*бубны*" на старинныхъ итальянскихъ картахъ („*Trappola*"), и назывались:

у итальянцевъ = *denari* (монеты),
у испанцевъ = *oros* (золотые),
у англичанъ = *diamonds* (алмазы).

Это было-бы очень существенно, потому что, судя по византійскимъ и персидскимъ орнаментамъ отъ IV-го до XI-го и XII-го вѣка, фигура  (т.-е. наши „бубны") всегда обозначала на матеріяхъ и другихъ предметахъ—драгоцѣнные камни. Слѣдовательно, итальянскія, испанскія и англійскія названія даютъ, быть можетъ, прямое указаніе на первоначальное происхожденіе и этой масти.

5) Въ словарѣ Даля я нахожу, что есть еще и другія русскія названія мастей, а именно:

бубны = *боти* (сибирск.)
вины (или пики) = *лопаты*, *клуши*
желуди (или трефы) = *кресты*.

Но, послѣ всего вышеприведеннаго, эти названія должны быть признаны поздними и столь же неосновательными, какъ французскія, потому что заимствованы только отъ общаго внѣшняго контура, безъ всякаго отношенія къ самой сущности изображенныхъ предметовъ.

(*„Записки Имп. Акад. Наукъ", 1876, т. 26, кн. II, стр. 74—79*).

По поводу постройки синагоги въ С.-Петербургѣ.

I.

По свѣдѣніямъ „Русскаго календаря" на 1872 г., въ Петербургѣ существуетъ цѣлыхъ шесть еврейскихъ молитвенныхъ домовъ, т.-е. больше, чѣмъ единовѣрческихъ церквей (ихъ только 5), и лишь вдвое меньше противъ лютеранскихъ (13). Цифра—очень многознаменательная, и прямо доказывающая какъ значительность еврейскаго элемента, присутствующаго въ нашей столицѣ, такъ и сильныя религіозныя потребности еврейскаго общества. Ясно, что гдѣ существуетъ надобность въ 6-ти молитвенныхъ домахъ, тамъ пора уже подумать объ отдѣльномъ храмѣ, который собиралъ бы на свои торжества, въ обширныхъ и достойно украшенныхъ пространствахъ, всю массу находящихся здѣсь вѣрующихъ. Измѣнившійся къ лучшему духъ вѣка, примѣръ остальной Европы, свѣтлый взглядъ нынѣшней власти, не оставляютъ ни единой минуты сомнѣнія въ томъ, что никто не запретитъ ныньче нашимъ евреямъ поклоняться Верховному ихъ Владыкѣ со всею торжественностью, со всѣмъ велелѣпіемъ, какого требуетъ отъ нихъ то же самое глубокое внутреннее чувство, которое постоянно вело насъ, европейцевъ, къ созданію церквей и катедралей. Уже какъ-то стыдно, подъ бокомъ у Европы, заставлять кого бы то ни было скрываться, въ часъ молитвы и благоговѣнія, по далекимъ и скрытымъ угламъ. Средневѣковые предразсудки и тупыя ненависти съ каждымъ днемъ становятся все немыслимѣе и у насъ.

---

[1]) *Sanders*, Wörterbuch der deutschen Sprache. Leipzig, 1860, III Th.

Поэтому-то, когда здѣшняя еврейская община, проникнутая мыслью о возможности и современности построенія большаго еврейскаго храма въ Петербургѣ, стала ходатайствовать о разрѣшеніи, для того нужномъ, разрѣшеніе это было тотчасъ же дано, безъ всякаго затрудненія, и русская печать сочувственно поспѣшила, отъ мала до велика, тотчасъ же помѣстить на свои столбцы и разнести повсюду вѣсть о томъ, что дозволено строить синагогу, и что въ средѣ еврейскаго общества формируется значительный капиталъ, нужный на постройку.

Но съ тѣхъ перъ прошло года два-три. Что же значитъ, что до сихъ поръ ничего еще не осуществилось и что даже не приступлено ни къ какимъ предварительнымъ работамъ? Раза два въ газетахъ появилось, правда, извѣстіе, что, дескать, для синагоги было избрано комитетомъ постройки такое-то или такое-то мѣсто, но выборъ—не могъ быть утвержденъ по нѣкоторымъ причинамъ. Не знаемъ, въ какой мѣрѣ могутъ быть законны и вѣски эти причины, послѣ того какъ самый вопросъ разрѣшенъ уже высшею властью положительно. Но какъ не жалѣть, что какія бы то ни было причины все-таки существуютъ въ настоящемъ случаѣ? Вѣдь если хорошенько посмотрѣть на дѣло, то это ни что иное, какъ только проволочка — при томъ самая ненужная—проволочка того, что рано или поздно совершится. Синагога въ Петербургѣ должна быть построена, и будетъ построена, потому что наши евреи получили уже на то право. Не лучше ли въ такомъ случаѣ употребить всѣ усилія на то, чтобъ подобное предпріятіе совершилось какъ можно скорѣе?

Посмотримъ, какія могутъ быть причины, мѣшающія до сихъ поръ осуществленію такого намѣренія, которое для одной стороны—еврейской—составляетъ насущную потребность, а для другой—нашей, русской—будетъ истинно народною честью, славою, потому что еще разъ докажетъ, что мы все болѣе и болѣе поканчиваемъ съ прежними, позорившими насъ предразсудками, печальнымъ наслѣдіемъ вѣковъ мрака и совиной слѣпоты, и не хотимъ уступать остальной Европѣ въ свѣтлости и ширинѣ воззрѣнія. Какія могутъ быть эти причины?

На наши глаза, самыхъ главныхъ двѣ.

Первая—это необходимость, въ которую обыкновенно бываютъ поставлены у насъ еврейскія синагоги, помѣщаться на довольно далекомъ разстояніи отъ христіанскихъ церквей, особенно православныхъ; другая—потребность очень значительныхъ средствъ.

Первое обстоятельство дѣйствительно очень затруднительно. Понятно, что послѣдователи каждой религіи желаютъ, прежде всего, воздвигнуть храмъ для своего богослуженія на мѣстѣ хорошемъ, приличномъ, не въ захолустьи какомъ-нибудь, и, вовторыхъ, въ такомъ мѣстѣ, которое было бы по возможности центральнѣе и, значитъ, удобнѣе для собраній. Но есть ли какая-нибудь возможность справиться со всѣми этими условіями за-разъ, когда въ русской столицѣ—что очень понятно—всѣ наилучшія для богослужебныхъ храмовъ мѣста давнымъ-давно заняты русскими и иностранными церквами, и когда нѣтъ здѣсь такой улицы, гдѣ бы не стояло церкви общественной или домовой? Что тогда дѣлать, куда дѣваться? Неужели идти строиться за городъ? Но это представляетъ опять громадное неудобство, потому что строить синагогу за городомъ—значило бы требовать, чтобъ всѣ классы еврейскаго нашего населенія отправлялись постоянно за городъ—пѣшкомъ, такъ какъ, по предписанію ихъ закона, они въ день субботній не могутъ ѣхать. Съ другой стороны, хорошо ли, прилично ли, чтобъ изъ всѣхъ націй земли, одни евреи принуждены были идти строить свой богослужебный храмъ за городомъ, тогда какъ къ этому никогда не были принуждены у насъ, не только ни одни изъ поклонниковъ истиннаго Бога, но даже — язычники? Прилично-ли еще и въ наше время толкать подальше отъ церквей христіанскихъ еврейскую синагогу, точно будто евреи — и въ самомъ дѣлѣ племя враждебное, гнусное, точно будто вѣрованіе ихъ — какое-нибудь вѣрованіе непотребное, омерзительное? Пора уже забыть всѣ эти старинныя пошлости, пора уже намъ и въ этомъ отношеніи быть европейцами.

Предписаніе, требующее, чтобъ синагога строилась непремѣнно на значительномъ разстояніи отъ храмовъ христіанскихъ вообще, и православныхъ въ особенности, существуетъ со времени довольно недавняго—съ 1835 года; обозначеніе количества саженъ, требуемыхъ для промежуточнаго разстоянія, явилось не ранѣе 1844 г. Но, безъ сомнѣнія, подобнаго рода требованія условливались взглядами прежняго времени и понятіями той эпохи. Съ тѣхъ поръ прошло болѣе четверти столѣтія, и совершились громадныя измѣненія въ правахъ, понятіяхъ и умственныхъ привычкахъ нашего общества; многое изъ того, что тогда было необходимо, или по крайней мѣрѣ до нѣкоторой степени умѣстно,—потеряло уже прежнюю физіономію, и можетъ казаться анахронизмомъ, не имѣющимъ болѣе ровно ничего для своей поддержки.

Такимъ образомъ, надо надѣяться, что первый изъ приведенныхъ нами мотивовъ, при всей своей неблагопріятности, не можетъ еще считаться преградою непреодолимою. Все теперь возстаетъ противъ прежняго образа мыслей: и время, и люди, и общее мало-по-малу просвѣтляющееся убѣжденіе.

Что касается до второго препятствія, то и оно, на наши глаза, не заключаетъ ничего такого, что должно было-бы еще долго задерживать выполненіе такого дѣла, которое не можетъ не осуществиться. Деньги—огромныя деньги! Да, конечно, было-бы превосходно, чтобъ наконецъ соорудился великолѣпный, громадный храмъ также и для молитвы евреевъ, и, безъ сомнѣнія, значительныя суммы соберутся для этой столь важной и достойной цѣли. Конечно и самый богатый, и самый бѣдный еврей принесетъ такую лепту, какую только можетъ—никто между ними не останется безучастенъ.

Но положимъ, что, не смотря ни на что, собранная сумма не будетъ превышать 200 или 250 тысячъ рублей. Чтожъ! Можно будетъ жалѣть, если здѣсь не скопится, какъ въ Пруссіи, полутора милліона, и если нельзя будетъ соорудить такой же ве-

ликолѣпной синагоги, какъ въ Берлинѣ; но это не значитъ еще, чтобъ дѣло было уже совершенно проиграно. Не должны-же всѣ синагоги быть непремѣнно колоссальны, полны роскоши, и заключать такія подробности орнаментистики, которыя стоили-бы десятки и сотни тысячъ. Можно создать прекрасный, даже замѣчательный храмъ—при употребленіи и мѣньшихъ средствъ. Большинство новыхъ синагогъ въ Европѣ построены на деньги довольно умѣренныя, и это, однакоже, не мѣшаетъ имъ быть архитектурными созданіями ничуть не худыми. Ліонская синагога стоила 270,000 франковъ, на брюссельскую ассигновано всего только 225,000 франковъ, несмотря на употребленіе и тамъ, и здѣсь камня и металла, и богатой орнаментистики. Отъ этихъ скромныхъ цифръ еще далеко до тѣхъ 150,000 или 200,000 руб. сер., которыми здѣшнее еврейское общество могло бы, мы думаемъ, почти навѣрное располагать для своей синагоги. Вѣдь 150 или 200,000 нашихъ рублей — равняются 600 или 800,000 франковъ. На эти деньги уже можно, кажется, сдѣлать что-нибудь порядочное. Только стоитъ не слишкомъ широко сразу задаваться, и оставить, до поры до времени, въ сторонѣ всякія излишнія затѣи. Въ Берлинѣ синагога можетъ заключать одновременно 3000 присутствующихъ (въ ней 1800 мужскихъ мѣстъ и 1200 женскихъ): пускай петербургская будетъ устроена на 500, на 800 человѣкъ. Должна же будущая синагога такого большого города, какъ Брюссель, содержать всего только 700 человѣкъ (450 мужчинъ и 250 женщинъ); ліонская синагога заключаетъ всего 320 мужскихъ мѣстъ и 235 женскихъ; гейденгеймская (въ Баваріи) и пештская—около 300 каждая; лейпцигская-же, хотя и содержатъ до 2000 мѣстъ, но стоила, сравнительно говоря, примѣчательно дешево. Отчего бы и русскимъ евреямъ не слѣдовать такимъ примѣрамъ благоразумія? Они навѣрное тоже достигнутъ удовлетворительныхъ результатовъ, пусть только отложатъ до болѣе удобнаго времени всякія излишества—церковные дома, флигеля и службы,—все, безъ чего можно обойтись на первое время, и пусть устремятъ всѣ усилія на одинъ собственно храмъ.

Не забудемъ, наконецъ, въ особенности, и того, что изъ всѣхъ синагогъ, строившихся въ Европѣ въ послѣднія 20 лѣтъ, ни одна не строилась безъ сильныхъ затрудненій денежныхъ и иныхъ. Но энергія и одушевленное рвеніе къ дорогому, общему дѣлу—постоянно вездѣ одинаково преодолѣвали всѣ препятствія.

II.

Но, положимъ, что эти два первые, существенные вопроса—избраніе мѣста и собраніе средствъ—рѣшены удовлетворительно (это не можетъ замедлить): все-таки не надо воображать себѣ, что тогда уже все сдѣлано, и что все остальное устроится само собою. Нѣтъ, здѣсь только что начинается самая важная половина дѣла.

Мы живемъ въ эпоху пробужденія національностей. Никакой народъ и никакое племя не хочетъ болѣе удовольствоваться какими-бы то ни было общими тусклыми чертами: каждому хочется отыскать и выразить, при каждомъ важномъ случаѣ, свою особенную физіономію быта, характерности и красоты. Всюду началась сильная работа изученія старыхъ историческихъ памятниковъ во всевозможныхъ родахъ, и результатами вышли разнообразныя созданія искусства, начиная отъ катедралей и саженныхъ фресокъ, и кончая дамскими серьгами и браслетами, модными переплетами и заглавными буквами, гдѣ высказалось изученіе прежнихъ національныхъ эпохъ каждаго народа и желаніе къ нимъ приблизиться. Какъ ни разбросано по Европѣ еврейское племя, но все-таки не могло и оно остаться въ сторонѣ отъ общаго движенія, не могло и оно не пожелать себѣ повсюду синагогъ въ истинно-еврейскомъ стилѣ, когда видѣло, какъ во всѣхъ краяхъ выростали церкви и соборы готическіе, романскіе, византійскіе, итальянскіе, испанскіе, англійскіе, французскіе, русскіе.

Да, но гдѣ было взять стиль еврейскій, гдѣ было его отыскать и изучить? На что могли годиться самыя пламенныя желанія, когда то, чего слѣдовало добиться, что отыскивать и выставить въ новомъ лучезарномъ блескѣ, — то-то именно вовсе и не существовало?

Всевозможные эстетики и историки искусства разсказали во всѣхъ книгахъ своихъ, что нѣтъ и не было никогда у евреевъ своего искусства,—ни архитектуры, ни скульптуры, ни живописи. Послѣднія два искусства не могли, дескать, вовсе даже и существовать, потому что самими заповѣдями запрещено воспроизводить образъ и подобіе какого-бы то ни было живого существа; первое же, архитектура, тоже никогда не представило ничего сколько-нибудь важнаго и самостоятельнаго— по общей художественной неспособности евреевъ, начиная съ глубочайшей древности. Поэтому-то они и должны были весь свой вѣкъ, для осуществленія своихъ художественныхъ потребностей, обращаться то къ тому, то къ другому сосѣднему азіятскому народу,—то къ финикіянамъ, то къ ассирійцамъ или вавилонянамъ,—за образцами, за планами, за работниками, и даже, кромѣ Азіи,—заимствовать свое искусство изъ Египта.

Но этого мало. Многіе изъ лучшихъ писателей новаго времени разсказываютъ намъ, почему собственно еврейскаго искусства не только не было, но не могло и быть. „Запрещеніе заповѣдей, говоритъ знаменитый историкъ искусства Шназе, въ своей „Geschichte der bildenden Künste“ (I, 252), никогда не принималось и не исполнялось, относительно художественныхъ образовъ, во всей его строгости. На Кивотѣ Завѣта были изображены херувимы; не будь скульпторовъ между евреями, не могъ бы быть такъ скоро изготовленъ и золотой телецъ въ пустынѣ. Въ Соломоновомъ храмѣ также стояли колоссальныя фигуры херувимовъ, и эти же херувимы были безчисленное множество разъ повторены на стѣнахъ, среди разнообразныхъ украшеній. Значитъ, не одно запрещеніе „закона“ воспрепятствовало развитію пластическаго искусства у еврейскаго народа: если бы все дѣло ограничивалось только однимъ религіознымъ

запрещеніемъ, то тутъ-же могло бы смѣло возникнуть свѣтское пластическое искусство, какъ мы это видимъ въ Персіи, гдѣ тоже было запрещено „закономъ“ воспроизведеніе лика божества... Нѣтъ, причина отсутствія искусства у евреевъ должна лежать не во внѣшнихъ условіяхъ или запретахъ, но въ самыхъ глубинахъ національнаго характера. Нельзя не видѣть главной отличительной черты его, высказывающейся во всѣхъ его проявленіяхъ, въ томъ числѣ и въ поэзіи. Именно то самое, что̀ составляетъ силу и красоту еврейской поэзіи, не давало подняться мысли, желанію обладать внѣшнимъ образомъ, и задушило бы, при самомъ началѣ, даже всякую къ тому попытку. Мы можемъ высказать въ одномъ словѣ эту особенность: еврейская фантазія слишкомъ подвижна, волнованіе ея слишкомъ горячо, слишкомъ сильно, слишкомъ смѣло для того, чтобъ допустить спокойное выполненіе пластическаго созданія... Спиритуализмъ отнималъ интересъ къ внѣшнему образу; потрясенный, озабоченный духъ не могъ дойти до того, чтобы выработать его. Спокойное отношеніе, равновѣсіе, симметрія и форма были поэтому вовсе не важны евреямъ; движеніе, ритмъ, противуположность и цѣль одни преобладали, и не давали возникнуть ничему другому...“

Въ то же время, не ограничиваясь однимъ искусствомъ, но возводя соображенія свои до самыхъ общихъ и широкихъ взглядовъ,—другіе, не менѣе Шназе знаменитые и солидные писатели новаго времени, доказывали бѣдность и однобразность творческаго духа не только у однихъ евреевъ, но и у всей семитической семьи человѣческаго рода, въ противуположность нашей, арійской. „Вообще, говоритъ Ренанъ („Histoire des langues sémitiques“, I, 11), чувства оттѣнковъ глубоко не достаетъ семитическимъ народамъ. Ихъ постиженіе цѣльно, безусловно, охватываетъ мало вещей заразъ, но охватываетъ ихъ необыкновенно сильно... Многоженство, слѣдствіе жизни первоначально кочевой, помѣшало развитію у семитовъ всего, что̀ мы называемъ обществомъ, и сформировало расу исключительно мужественную, безъ всякой гибкости и тонкости. Отсюда эта строгая осанка, этотъ серьезный и враждебный фантазіи поворотъ мысли, эта важность, препятствующая имъ когда бы то ни было разглаживать свои морщины. Семиты почти вовсе лишены способности смѣяться, и совершенно противуположная наклонность французовъ составляетъ, для алжирскихъ арабовъ,—вѣчный предметъ изумленія. Отсюда-то идетъ также полное отсутствіе пластическихъ искусствъ. Украшеніе рукописей миніатюрами, въ чемъ турки и персіяне выказали такое живое чувство краски,—антипатично арабамъ, и совершенно неизвѣстно въ земляхъ, гдѣ арабскій духъ уцѣлѣлъ въ чистотѣ, напр., въ Марокко. Музыка, субъективное по преимуществу искусство, одна извѣстна семитамъ. Живопись и скульптура всегда были поражены у нихъ религіознымъ запретомъ; ихъ наивный реализмъ не поддавался вымыслу, а послѣдній и есть существеннѣйшее условіе этихъ двухъ искусствъ. Одинъ мусульманинъ, которому показали написанную красками рыбу, спросилъ, послѣ перваго мгновенія изумленія: „А что, если эта рыба, въ день Страшнаго Суда, поднимется противъ тебя и обвинитъ тебя такъ: Ты далъ мнѣ тѣло, но не далъ души живой,—что̀ ты тогда отвѣтишь?“ Поминутно повторенныя предписанія книгъ Моисеевыхъ противъ всякаго подобія живаго существа, иконоборческое рвеніе Магомета, ясно доказываютъ наклонность этихъ народовъ принимать статую за дѣйствительное и живое существо. Самыя артистическія расы, способныя отдѣлять идею отъ символа, никогда не были подчинены такой строгости“.

Этихъ двухъ капитальныхъ примѣровъ современнаго воззрѣнія на художественныя способности семитовъ вообще, и евреевъ въ частности, будетъ, мы полагаемъ, достаточно. Эти самыя мысли, прямо взятыя изъ высокихъ авторитетовъ, или рожденныя на свѣтъ самими писателями, на основаніи старинныхъ предразсудковъ, наполняютъ теперь всѣ учебники исторіи, втискиваются каждому ученику, начиная со школьной скамьи.

Нѣтъ еврейскаго искусства, во всѣ вѣка евреи выказали свою полнѣйшую неспособность къ искусству! Вотъ что говоритъ едва ли не каждый человѣкъ въ Европѣ, съ мала и до велика, и это было дѣло рѣшенное, вполнѣ достовѣрное, не терпѣвшее никакихъ возраженій.

Но каково же было удивленіе массы, когда она мало-по-малу начала узнавать, что всѣ подобнаго рода сентенціи не имѣютъ ровно никакого основанія, и что всѣ онѣ—ни что иное, какъ грубые остатки старинныхъ невѣжественныхъ предразсудковъ и незнанія?

Съ 50-хъ годовъ наступила и для еврейскаго древняго искусства пора изслѣдованій и открытій, подобно тому, какъ она раньше наступила для невѣдомыхъ дотолѣ Египта, Индіи, Ассиріи, Малой Азіи, Финикіи. Одно за другимъ возникали изъ-подъ земляныхъ тысячелѣтнихъ насыпей цѣлыя царства, страны, народы, со всею ихъ домашнею, религіозною и общественною жизнію, съ жилищами, храмами, утварью, костюмомъ, оружіемъ. Колоссальныя статуи и —женскія кольца и булавки, цѣлыя стѣны фресокъ и —зеркала давно истлѣвшихъ красавицъ, алтари, гдѣ лилась кровь, бронзовые идолы и—чаши, кипѣвшія застольнымъ виномъ, рядомъ съ самыми мелкими колечками конской сбруи — все выдавала теперь поднятая лопатой земля, тысячи лѣтъ мирно наслоявшаяся. Пришла наконецъ пора и для народа израильскаго выступить изъ мрака къ свѣту и внести въ наше знаніе тысячи новыхъ фактовъ. Недавно еще возникла новая наука — наука еврейской художественной древности, но она уже дала богатые плоды, и музеи Парижа и Лондона украсились новымъ, неожиданнымъ отдѣломъ — еврейскимъ. Тутъ собрались и тѣснятся образцы скульптуры, металлическаго и эмальнаго искусства, рѣзьбы, монетнаго дѣла, стекла, сосудовъ, драгоцѣнныхъ вещей и украшеній. Неужели все это не созданія искусства, неужели можно еще отнимать художественный вкусъ, творческую художественную силу у того народа, который способенъ былъ создать все это?

Въ то же время прояснялся взглядъ на многое, что́ и прежде не было скрыто подъ земной корой, а стояло наружу, но всегда было обходимо, какъ что-то обыкновенное и не стоющее вниманія. Такъ называемыя гробницы „царей", „Авессалома", „Захаріи" и т. д., вообще многіе архитектурные памятники, разсѣянные по Іудеѣ, вдругъ перестали казаться ничего не значущими произведеніями поздняго римскаго искусства, и, оглянутые новымъ взглядомъ, представили поразительныя, неожиданныя подробности, которыя очевидно не могли принадлежать ни Греціи, ни Риму, а носили на челѣ всѣ черты искусства древне-азіятскаго, и притомъ искусства мѣстнаго, еврейскаго. Стали собирать снова всѣ разбросанныя по Библіи указанія на художественную дѣятельность древнихъ евреевъ—ихъ оказалось много, и важныхъ—и тогда наконецъ все, вмѣстѣ сведенное въ одно цѣлое и освѣщенное свѣжею, уже не враждебною мыслью, не оставило болѣе возможности сомнѣваться въ существованіи искусства у евреевъ. Одинъ изъ современныхъ писателей, въ особенности много сдѣлавшій для разъясненія настоящаго вопроса, Сосі (Sauclу), членъ французской Академіи, знаменитый своимъ „Путешествіемъ вокругъ Мертваго моря", разсказываетъ въ предисловіи къ своей „Исторіи еврейскаго искусства" (1858), какъ онъ поѣхалъ въ Палестину съ обычными европейскими предразсудками на счетъ несуществованія еврейскаго искусства, и какъ скоро, передъ лицомъ подлинныхъ памятниковъ и откопанныхъ остатковъ древне-еврейскаго міра, разсѣялись, какъ туманъ, всѣ его предвзятыя теоріи. „По мѣрѣ того, говоритъ онъ, какъ замѣтки и рисунки накоплялись въ моемъ портфелѣ, я, подобно ребенку, узнающему—букву за буквой—всю азбуку, наконецъ пришелъ къ полному, основанному на фактахъ убѣжденію, что не только общепринятая аксіома фальшива, но что еврейская нація возвела искусства на высокую степень совершенства. Это я постараюсь доказать достаточнымъ количествомъ данныхъ, и, конечно, читатель увидитъ съ тѣмъ же удивленіемъ, которое я первый ощутилъ, какъ великъ списокъ еврейскихъ памятниковъ, и въ особенности, какъ онъ достаточенъ для доказательства тезы, взятой мною ныньче, въ противоположность всѣмъ моимъ предшественникамъ". Сосі очень остроумно указываетъ, между прочимъ, на то, что если въ Библіи такъ часто встрѣчается запретъ дѣлать скульптурныя и иныя изображенія, то это всего лучше доказываетъ, что именно, вопреки запрещеніямъ, эта дѣятельность постоянно была въ большомъ ходу. Иначе къ чему такія постоянныя, изъ столѣтія въ столѣтія повторяющіяся запрещенія?

Въ послѣднее время, въ Лондонѣ образовалось цѣлое общество для изслѣдованія Палестины (Palestine exploration Society), и оно въ короткое время накопило цѣлую массу замѣчательнѣйшихъ фактовъ, опровергающихъ прежніе предразсудки, а его музей и изданія съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе доказываютъ богатство и разнообразіе древне-еврейской художественной дѣятельности.

И такъ, въ настоящее время существованіе еврейскаго искусства несомнѣнно. Прежній предразсудокъ палъ. Онъ отвалился какъ негодная шелуха. Евреи перестали быть выродками и уродами въ дѣлѣ художества, они перестали составлять какое-то неслыханное и невиданное исключеніе въ ряду народовъ. Никто не отнималъ способности къ искусству у дикихъ жителей Океаніи, у древнихъ наигрубѣйшихъ азіятовъ и американцевъ, у самихъ краснокожихъ,—и только одни евреи должны были считаться какимъ то невообразимымъ чудовищемъ, они, которыхъ исторія такъ полна и богата, они, которые прожили долгія столѣтія, наполненныя то дикой и свирѣпой трагедіей, то самой картинной и благоуханной поэзіей, то изувѣрствомъ и безграничнымъ деспотизмомъ, то пасторальною кротостью. Такіе разнообразные черты и элементы никогда еще, ни у одного народа не проходили безъ слѣда: всегда они давали свой отблескъ и осадокъ въ неминуемыхъ созданіяхъ искусства, и если бы даже до насъ не дошло ни одного извѣстія Библіи, ни одного дѣйствительно уцѣлѣвшаго созданія еврейскаго пластическаго творчества, — уже одна ихъ грандіозная и глубокая лирическая поэзія, одни остатки ихъ священныхъ пѣснопѣній, уцѣлѣвшіе во множествѣ религіозныхъ мелодій всего христіанства, были бы уже достаточны для того, чтобъ убѣдить насъ въ глубокой поэтичности и художественной способности всего еврейскаго племени.

Повторять прежнія нелѣпости о нехудожественности евреевъ, объ отстраненіи ихъ, какъ будто-бы самою природою, отъ общей работы всѣхъ народовъ въ дѣлѣ искусства—остается въ наше время дозволительнымъ развѣ только людямъ вовсе слѣпымъ и незнающимъ, либо одолѣваемымъ тою самою нетерпимостью, ненавистью и фанатизмомъ, которые принято было всегда приписывать самимъ евреямъ. Къ сожалѣнію, такихъ людей еще довольно, и между ними отличается одна изъ нынѣшнихъ европейскихъ знаменитостей, нѣмецкій композиторъ Рихардъ Вагнеръ. Онъ, въ своей брошюрѣ „Жидовство въ музыкѣ" (1869), повторилъ всѣ прежнія обвиненія противъ евреевъ, и съ примѣрною ненавистью прибавилъ много еще и новыхъ. Въ этомъ племени онъ видитъ отсутствіе всего благороднаго, чистаго, возвышеннаго, способнаго; даже физическій внѣшній видъ евреевъ кажется ему отвратительнымъ, отталкивающимъ и далекимъ отъ всякаго художественнаго элемента: онъ считаетъ, что во всѣхъ возможныхъ отношеніяхъ еврейское племя оказало Европѣ только самыя худыя услуги, заразило ее множествомъ самыхъ непохвальныхъ качествъ, и что тогда только она способна будетъ пойти настоящимъ ходомъ развитія и совершенствованія, когда окончательно избавится отъ ихъ гнета и повсемѣстнаго вмѣшательства.

Но этотъ современный крестовый походъ противъ еврейской національности являлся уже до того доказательствомъ фанатизма и мрака мыслей, что не нашелъ многихъ послѣдователей, а напротивъ поднялъ повсюду всеобщее негодованіе, и вызвалъ горячій отпоръ со стороны всей лучшей части нѣмецкой прессы. Слишкомъ странно было говорить о всеобщей и коренной антипатичности физическаго типа еврейскаго

народа, когда вся Европа изстари наполнена образцами красавцевъ изъ среды евреевъ; слишкомъ странно было говорить объ ихъ глубоко нравственномъ и интеллектуальномъ убожествѣ, когда цѣлые ряды великихъ людей, двигающихъ впередъ людское поколѣніе, размѣстились на всѣхъ страницахъ исторіи, принадлежа къ многоразличнѣйшимъ отраслямъ дѣятельности и исходя изъ нѣдръ еврейской семьи; слишкомъ странно было обвинять евреевъ въ однихъ только низкихъ и презрѣнныхъ качествахъ, когда лѣтописи стараго и новаго времени пересчитывали на глазахъ у всѣхъ многочисленные примѣры качествъ самыхъ высокихъ и драгоцѣнныхъ, и въ то же время доказывали, что если у современнаго еврея и есть часто много сторонъ мало симпатичныхъ и отталкивающихъ, то въ нихъ виновата сама же Европа, устроивъ для цѣлаго племени, въ теченіе мрачныхъ средневѣковыхъ временъ, положеніе невыносимое, унизительное для самихъ преслѣдователей еще болѣе, чѣмъ для преслѣдуемыхъ, и такимъ образомъ она-то развратила и искалѣчила одно изъ великолѣпнѣйшихъ и примѣчательнѣйшихъ семействъ рода человѣческаго; слишкомъ странно было говорить о пагубныхъ дарахъ, принесенныхъ евреями Европѣ, когда именно, наоборотъ, евреи должны постоянно упрекать въ этомъ старую непросвѣтленную еще истинною человѣческою мыслью Европу, и когда у нихъ въ рукахъ лежатъ тысячи доказательствъ въ пользу того, что, не будь евреевъ на свѣтѣ, будь они вычеркнуты изъ всемірной исторіи, не только древней, но и новѣйшей,—всеобщій уровень понизился бы Богъ знаетъ на сколько процентовъ, и весь міръ носилъ бы совершенно другую фазіономію. И все это при громадныхъ и многообразныхъ ихъ недостаткахъ, порокахъ и недостойномъ порабощеніи. Что-же было бы, еслибъ они, въ теченіе послѣднихъ двухъ тысячелѣтій, могли бы жить свободно, привольно, ни въ какихъ условіяхъ жизни не уступая остальнымъ націямъ?

Такимъ образомъ, жалкія клеветы и постыдные вопли Рихарда Вагнера и ему подобныхъ отсталыхъ представителей прежнихъ гнилыхъ взглядовъ, не могли болѣе имѣть ни успѣха, ни значенія, и — пали безслѣдно, сами собой.

Не разъ указывали на отсутствіе у евреевъ, въ новыя времена, сколько-нибудь выдающихся личностей по части художества. „Ну да, говорили многіе, нельзя отрицать, да никто о томъ и не споритъ, что въ теченіе среднихъ вѣковъ и послѣднихъ столѣтій, еврейское племя дало міру не мало примѣчательныхъ ученыхъ, писателей, философовъ, врачей, публицистовъ, музыкантовъ, актеровъ—но гдѣ же вы намъ укажете еврейскихъ архитекторовъ, живописцевъ, скульпторовъ?“ Но на это только можно одно отвѣчать: „И не мудрено, что нельзя указать ихъ. Общественное положеніе ихъ было всегда таково, что мѣшало имъ заниматься именно этого рода дѣятельностью. Кто между евреями стоялъ ниже по развитію, по интеллигенціи, — принужденъ былъ думать только о немедленномъ насущномъ хлѣбѣ, становился торговцемъ, промышленникомъ, спекулянтомъ, врачомъ, и, имѣя въ виду только горы золота, не боялся непосредственнаго соприкосновенія съ массой народной. Но кто стоялъ выше, кто чувствовалъ у себя въ груди бо̀льшія и возвышеннѣйшія силы, становился ученымъ, писателемъ, публицистомъ, актеромъ, музыкантомъ, и, имѣя въ виду могучее вліяніе на понятія людскія, дѣйствовалъ изъ темной глубины своего кабинета, или со сверкающей, залитой свѣтомъ, поверхности концертной залы или театральной сцены,— онъ оставался независимъ отъ толпы, не входилъ съ нею въ соприкосновеніе. Совершенно другое дѣло архитекторъ, живописецъ, скульпторъ. Въ его дѣятельности должны соединяться двѣ стороны: зависимость отъ закащика, покупателя, потребителя и — зависимость отъ собственнаго своего таланта, настроенія души. И правильное равновѣсіе обѣихъ сторонъ возможно лишь тамъ, гдѣ нѣтъ предразсудковъ и антипатій противъ личности художника, гдѣ его глубоко уважаютъ, гдѣ его считаютъ чѣмъ-то выше, а не ниже себя, считаютъ просвѣтленнымъ вожакомъ впередъ, а не наемнымъ подмастерьемъ всѣхъ своихъ прихотей. До сихъ поръ художникъ изъ евреевъ не могъ претендовать на равноправность со всякимъ инымъ художникомъ. Никто, до послѣдняго времени, не задумался бы поручить постройку католическаго собора—лютеранину, православнаго—католику, лютеранскаго — православному, но кто же бы не счелъ чѣмъ-то совершенно невозможнымъ и даже преступнымъ дать постройку своего храма — еврею? Больше того: кто, до послѣдняго времени, рѣшился бы дать еврею постройку дворца? Кто заказалъ бы ему писать Мадонну, ангела, святого? Кто далъ бы ему расписывать не только катедраль, но даже и дворецъ, аристократическія палаты? Вѣдь еще такъ недавно вся живопись и скульптура останавливались только на однихъ религіозныхъ сюжетахъ, и ничего другого знать не хотѣли. Правда, въ послѣднія два-три столѣтія дѣло стало измѣняться, и на сцену стали мало-по-малу выплывать и другіе тоже сюжеты. Но сюжеты сдѣлались иные, а привычки остались прежнія, такъ что лишь новому времени суждено устроить, наконецъ, порядокъ и справедливость тоже и въ этой отрасли человѣческой дѣятельности. Какъ же взыскивать съ евреевъ за то, въ чемъ они нисколько не были до сихъ поръ виноваты, какъ-же требовать съ нихъ того, что̀ имъ физически невозможно было дать? Вѣдь они были до сихъ поръ связаны по рукамъ и по ногамъ (не говоря уже о предписаніи собственнаго своего закона), со всѣхъ сторонъ, самими же европейцами. Теперь это перемѣнилось, и общественное мнѣніе и понятія стали повсюду другія: ну вотъ, съ настоящей минуты—не раньше—и начинайте обращаться къ нимъ съ ожиданіями, взыскивайте съ нихъ, требуйте отчета, казните ихъ, если они не выполнятъ того, что̀ должны и что̀ могутъ выполнить.

Но еврейское племя такъ талантливо, такъ многоспособно, что только вы снимаете съ этихъ людей путы, и они тотчасъ-же несутся съ неудержимой, порывистою силою, и вносятъ новые, свѣжіе, горячіе элементы въ массу европейскаго генія, знанія и творчества. Не подлежитъ сомнѣнію, что недолго при-

дется Европѣ ждать, пока въ средѣ ея появятся такіе-же могучіе силачи и запѣвалы по части архитектуры, живописи и скульптуры, какими были уже раньше—геніальные Спиноза, Гейне, Берне, Лассаль, Рашель, по философіи, поэзіи, вопросамъ соціальной жизни, актерскому искусству,—или столь сильно талантливые, какъ Мейерберъ, Мендельсонъ и цѣлая громадная толпа другихъ примѣчательныхъ дѣятелей по разнообразнѣйшимъ отраслямъ науки и прикладного знанія.

III.

Мы высказываемъ здѣсь вещи вовсе не гадательныя, не фантазіи. У насъ передъ глазами есть уже и дѣйствительные факты. То, что̀ справедливо, что̀ законно, что̀ по логикѣ исторіи должно было непремѣнно осуществиться, — то и начинаетъ уже осуществляться, и первые проблески, первые задатки блестящаго роскошнаго будущаго выразились раньше всего именно въ томъ, что̀ составляетъ задачу настоящей статьи—въ построеніи еврейской синагоги.

Какъ мы говорили уже и выше, въ послѣдніе 20—30 лѣтъ, въ Пруссіи, Австріи, Баваріи, Саксоніи, Франціи, Англіи и т. д., дѣятельность еврейскихъ обществъ энергически обратилась на построеніе синагогъ, большихъ или малыхъ, но во всякомъ случаѣ стоящихъ отдѣльнымъ самостоятельнымъ зданіемъ,—на смѣну прежнихъ синагогъ, помѣщавшихся внутри частныхъ домовъ. Архитекторами вездѣ тутъ были—чистые евреи. Такъ, напр., гейденгеймская (во Франконіи, въ Баваріи) выстроена (1854) Бюрклейномъ, лейпцигская (1855) — Симонсономъ, ліонская (1864)—Гиршемъ, берлинская (1866)—Кноблаухомъ; лондонская, кельнская, пештская и штутгардская строены также архитекторами - евреями, именъ которыхъ мы, къ сожалѣнію, не знаемъ,—и т. д. Всѣ эти художники задались прежде всего мыслью возвести религіозное зданіе въ такомъ характерѣ, который бы отличался отъ храмовъ прочихъ вѣроисповѣданій и, по возможности, приближался къ еврейскому характеру. Бюрклейнъ, исходя изъ царствовавшихъ 20 лѣтъ тому назадъ, понятій о несуществованіи еврейской архитектуры, говоритъ (Bauzeitung, 1854: „Synagoge in Heidenheim“, стр. 390): „Для лучшаго характеризованія всего зданія, я счелъ необходимымъ употребить восточные мотивы. Такъ какъ, въ самыя цвѣтущія свои времена, евреи не обладали самостоятельными художественными силами для сооруженія своего храма, то и въ позднѣйшія эпохи они наврядъ ли создали бы (хотя бы даже остались, въ отечествѣ своемъ, неразъединеннымъ народомъ) самостоятельное, оригинальное искусство, но навѣрное заимствовали бы архитектуру отъ сосѣдей, наиболѣе сходныхъ съ ними по климату, конечно съ надлежащими измѣненіями,—другими словами, они строили бы въ восточномъ родѣ. Эти причины оправдываютъ восточныя подробности въ нашемъ зданіи, такъ какъ всѣ другіе стили (особенно романскій и готическій) мало годятся въ настоящемъ случаѣ: они слишкомъ напоминаютъ христіанскую церковь. Впрочемъ я никакъ не думаю, чтобъ оріентальный стиль вообще, въ полномъ своемъ примѣненіи, годился для синагоги: я утверждаю только, что надобно искать настоящаго способа выраженія для синагоги въ употребленіи и переработкѣ восточныхъ мотивовъ“.

Симонсонъ говоритъ („Der neue Tempel in Leipzig“. Berlin, 1858, f⁰): „Храмъ этотъ построенъ въ мавританскомъ стилѣ—онъ кажется мнѣ самымъ характеристическимъ. Архитекторъ долженъ строго сообразоваться съ живыми воспоминаніями о древней родинѣ и привязанностями іудейства къ Востоку, но ему при этомъ остается достаточно свободы, толькобы онъ умѣлъ съ тактомъ выбирать изъ цвѣтовъ Востока то, что̀ дѣйствительно потребно. Не слѣдуетъ ему впадать въ мертвую подражательность, но онъ долженъ разумно схватывать существующіе на-лицо мотивы, и перерабатывать ихъ въ новое гармоническое цѣлое, которое не чуждалось бы новыхъ требованій, поставленныхъ нашею современностью. Тогда онъ создастъ произведеніе, которое будетъ самостоятельно отличаться отъ всѣхъ, ему чуждыхъ, другихъ произведеній, и однако-же радушно будетъ привѣтствовано на ряду съ ними“.

Гиршъ говоритъ (Revue de l'architecture, 1865: „Temple consistorial israélite de Lyon“, стр. 219): „Первая мысль, представляющаяся воображенію, когда рѣчь идетъ о построеніи еврейскаго храма, повидимому, должна была бы вдохновляться Соломоновымъ храмомъ, какъ типомъ, заключающимъ самые основные и непоколебимые принципы для всѣхъ еврейскихъ храмовъ; но условія мѣстности, новѣйшіе успѣхи цивилизаціи, современные строительные способы, климатическія данныя, наконецъ денежныя средства—все это должно было, въ настоящемъ случаѣ, нѣсколько измѣнить первоначальную мысль. Поэтому-то, не ища въ новомъ зданіи великолѣпій, осуществившихся въ Палестинѣ, ни даже иныхъ характеристическихъ особенностей персеполисскихъ и вавилонскихъ зданій, слѣдовало, однако-же, согласить, въ одно и то же время, современныя требованія Запада—и основы вѣрованія, возникшаго на Востокѣ. Однимъ словомъ, слѣдовало соорудить зданіе, которое было бы заразъ и выраженіемъ нашей эпохи по своему стилю, расположенію и матеріальнымъ подробностямъ, а также и выраженіемъ тѣхъ преданій, которыя связаны съ этимъ зданіемъ — по своему общему расположенію и по характеру своей архитектуры. Подъ этими-то вдохновительными впечатлѣніями и созданъ еврейскій храмъ въ Ліонѣ, и ему присвоенъ стиль, напоминающій характеристическія особенности византійской архитектуры, происходящей отъ самыхъ своеобразныхъ оріентальныхъ типовъ“.

Наконецъ, въ своемъ отчетѣ о берлинской синагогѣ, извѣстный художественный историкъ Любке, говоритъ (Zeitschrift fur Bauwesen, 1866: „Die neue Synagoge in Berlin“, стр. 6): „Архитекторъ (Кноблаухъ) взялъ себѣ здѣсь за основаніе мавританско-арабскій стиль, въ томъ видѣ, какъ онъ блистательно и роскошно выразился въ Алгамбрѣ. Этотъ выборъ долженъ былъ представляться ему умѣст-

нымъ, какъ съ точки зрѣнія матеріальной, такъ и идеальной. Потому что, съ одной стороны желѣзныя колонны совершенно соотвѣтствуютъ своей тониной и стройностью размѣрамъ алгамбрской арабской архитектуры; съ другой стороны, спеціально-оріентальный характеръ формъ условленъ ритуально-богослужебнымъ назначеніемъ зданія".

И такъ, во всѣхъ этихъ примѣрахъ (и во многихъ другихъ новѣйшихъ синагогахъ, построенныхъ въ Европѣ) постоянно выражается стремленіе дать синагогѣ оріентальный характеръ, но — соображаясь со многими условіями. Какой яркій отпоръ тѣмъ людямъ, которые въ злостномъ и фанатическомъ своемъ ослѣпленіи продолжаютъ приписывать евреямъ непоколебимую косность и упрямую, неидущую ни на какія уступки преданность старымъ, однажды принятымъ, да такъ и замерзшимъ формамъ и условіямъ! И въ своемъ исканіи восточнаго, наиболѣе приличнаго синагогѣ типа, въ своихъ пробахъ, всѣ эти новѣйшіе архитекторы правы, каждый въ свою очередь.

Во многихъ отношеніяхъ, если не весь византійскій типъ и складъ архитектуры, во всей своей общности, годится для синагоги нашего времени, то по крайней мѣрѣ многіе его подробности, пріемы и орнаментистика часто могутъ наводить мысль и чувство художника на истинно еврейскую архитектуру. Первоначальные вѣка храстіанства, во всѣхъ своихъ проявленіяхъ, въ томъ числѣ и художественныхъ, сильно были пропитаны еврейскими элементами, и сколько въ древне-христіанскихъ пѣснопѣніяхъ (уцѣлѣвшихъ до нашего времени) сохранилось, и въ настоящее время открыто,—мелодій прямо и непосредственно еврейскихъ, столько же въ византійскихъ столбахъ, колоннахъ, орнаментистикѣ можно открыть, и открываютъ, — подробностей и характеристическихъ особенностей чисто еврейскихъ.

Но, быть можетъ, еще болѣе правы тѣ, которые, строя ныньче еврейскую синагогу, берутъ для этого арабско-мавританскую архитектуру, и въ ея великолѣпныхъ блестящихъ формахъ ищутъ себѣ вдохновенія или образца. Арабы — это, во-первыхъ, народъ необыкновенно близко родственный еврейскому, въ средѣ семитическаго семейства; во-вторыхъ, создавая новое свое искусство, и многое при этомъ заимствовавъ у разныхъ народовъ, особливо, у новыхъ персовъ, имѣвшихъ за плечами громадные періоды культуры и всемірно-значительнаго художественнаго развитія, арабы въ то же время не мало заимствовали и отъ евреевъ. Извѣстно, что уже и въ Аравіи нѣкоторые памятники арабской архитектуры подчинились вліяніямъ еврейскимъ; послѣ того, необыкновенно значительную роль играли евреи, переселявшіеся въ разное время, послѣ разрушенія Іерусалима Адріаномъ, во всѣ концы свѣта, и, въ томъ числѣ, въ сѣверную Африку: здѣсь они явились однимъ изъ самыхъ могучихъ, задающихъ тонъ элементовъ, и, безъ сомнѣнія, внесли значительный матеріалъ въ образованіе арабскаго и мавританскаго стиля. Но, кромѣ соображеній, даваемыхъ историческими фактами, еще сильнѣе говорятъ въ пользу высказанной здѣсь мысли— анатомическое изслѣдованіе арабской архитектуры и сравненіе ея, какъ съ персидскою и другими восточными архитектурами, такъ и съ несомнѣнными еврейскими постройками въ Испаніи. Въ собственно арабскихъ, а равно въ арабско-еврейскихъ постройкахъ, можно легко открыть элементы, чуждые другимъ оріентальнымъ стилямъ, но объясняющіеся, при сравненіи съ уцѣлѣвшими остатками древне-еврейскаго зодчества и ихъ же архитектурной скульптуры и орнаментаціи. Особенно поучительными являются двѣ полуразрушенныя синагоги въ Толедо, одна—IX-го вѣка (теперь церковь Santa Maria la Blanca), другая—XIV-го (El Transito). Въ ихъ еврейскомъ происхожденіи нельзя сомнѣваться — онѣ съ самаго построенія не переставали служить для первоначальнаго своего назначенія, а во второй изъ нихъ, на широкомъ фризѣ, идетъ даже, среди великолѣпнѣйшей орнаментистики, опоясывающей весь храмъ и содержащей тексты изъ Библіи по цвѣточному фону, — каменная надпись, называющая годъ, мѣсяцъ и число, когда, при Петрѣ-Жестокомъ, построена была эта синагога. Обѣ же синагоги представляютъ, въ общемъ, арабско-мавританскій характеръ, потому что строены въ Испаніи, и въ такое время, когда этотъ стиль, уже и такъ родственный евреямъ, былъ въ этой мѣстности единственной архитектурой въ ходу.

Такимъ образомъ, совершенно былъ правъ Любке, одобряя мысль Кноблауха, выбравшаго для берлинской синагоги именно мавританско-арабскій стиль. Вообще говоря, эта мысль столько справедлива и правильна, что нашла себѣ величайшее сочувствіе въ Европѣ, и большинство новыхъ еврейскихъ синагогъ (едва ли не всѣ даже) постоянно строятся теперь въ этомъ самомъ стилѣ.

Мы полагаемъ, что и петербургская синагога должна быть сооружена также въ арабско-мавританскомъ стилѣ.

Но, при этомъ построеніи, руководствомъ и примѣромъ должна была бы служить исторія построенія берлинской синагоги. Все здѣсь совершалось такъ разумно, правильно, солидно, что русскому еврейскому обществу ничуть не мѣшало бы сообразиться съ примѣромъ своихъ прусскихъ сосѣдей.

Архитекторъ Кноблаухъ, родомъ еврей, былъ уже довольно знаменитъ въ Берлинѣ разными своими постройками, когда рѣчь пошла о новой синагогѣ. Онъ былъ сдѣлавъ членомъ коммиссіи, назначенной изъ среды еврейскаго общества, для веденія этого дѣла. Онъ и сталъ душою его, предался весь идеѣ выстроить въ Берлинѣ значительнѣйшую, во всѣхъ отношеніяхъ, въ Европѣ синагогу, и посвятилъ этой идеѣ всѣ свои силы, всю свою энергію. Съ конца 50-хъ годовъ пошло дѣло въ ходъ, но долго тянулось (не говоря уже про деньги)—изъ-за выбора мѣста, а когда оно было пріискано и пріобрѣтено, то изъ-за утвержденія проекта. Несмотря на всеобщую симпатію и безграничное довѣріе къ его техническимъ знаніямъ и опытности, Кноблаухъ, легко могшій прямо приступить къ выполненію своего проекта, не захотѣлъ этого, и настоялъ на томъ, чтобъ былъ объявленъ конкурсъ, для котораго онъ написалъ обстоятельную программу; судьею было назначено берлинское архитектурное

общество; самъ онъ участвовалъ въ конкурсѣ наравнѣ съ остальными, неизвѣстными ему и коммиссіи конкуррентами. Но изъ всѣхъ представленныхъ программъ его программа была признана самою лучшею, и съ 1859 года началась постройка. Синагога была освящена въ сентябрѣ 1866 года, но Кноблаухъ не дожилъ нѣсколько мѣсяцевъ до этого великаго для него дня, и зданіе было докончено, по его рисункамъ, его другомъ и товарищемъ, архитекторомъ Штюлеромъ.

Противъ наружнаго фасада берлинской синагоги можно было бы многое замѣтить: это, вообще говоря, обыкновенный, частный домъ, лишь увѣнчанный арабскимъ золотымъ куполомъ и съ арабскими же минаретами по сторонамъ; восточная рѣшотка передо всѣмъ зданіемъ лишь слабо скрываетъ своими цвѣтистыми, прелестными подробностями, бѣдность и недостаточность самой архитектуры. Но внутри, берлинская синагога—одно изъ замѣчательнѣйшихъ архитектурныхъ созданій XIX-го вѣка. Это дѣйствительно первый въ мірѣ еврейскій храмъ, и производимое имъ впечатлѣніе на зрителя—поразительно. Громадная арка стоитъ въ глубинѣ храма, увѣнчанная вверху шестиугольною звѣздою (печать Давида), и раскинулась, своими широкими разноцвѣтными дугами и висящими сталактитами, надъ „Святая святыхъ", надъ чуднымъ бѣлымъ мраморнымъ кіоскомъ съ прорѣзными звѣздами на куполѣ, съ колонками, лампадами, священной завѣсой — все это создано изъ прелестныхъ восточныхъ формъ, и сіяетъ въ таинственной дали, въ глубинѣ громадной круглящейся ниши. Вдоль всего храма, направо и налѣво, идутъ галлереи для женщинъ, воздушно держащіяся на разноцвѣтныхъ мавританскихъ чугунныхъ колоннахъ; изъ среднихъ женскихъ галлерей возникаютъ и летятъ вверхъ тонкія, какъ перышки, длинныя стройныя колонки, разцвѣченныя красками, и на красивыхъ головкахъ своихъ несутъ колоссальныя арки, развертывающіяся надъ молящимися. Разноцвѣтныя окна, днемъ освѣщенныя солнцемъ, вечеромъ—скрытыми за ними огнями, наполняютъ внутренность храма таинственнымъ, темно-радужнымъ цвѣтомъ. Полукруглая стѣна позади „Святыя святыхъ" наполнена двумя рядами разноцвѣтныхъ же оконъ, —одни изъ нихъ продолговатыя, другія въ видѣ звѣздъ, и все это освѣщается, по вечерамъ, газовымъ пламенемъ, точно также, какъ и 5 громадныхъ стеклянныхъ звѣздъ, прорѣзанныхъ въ сводахъ потолка надъ внутреннимъ пространствомъ храма. Это освѣщеніе, эти восточныя формы, эти краски, эта восточная красота и прелесть—глубоко дѣйствуютъ на каждаго входящаго въ этотъ еврейскій соборъ, зажигаютъ мысль и чувство неслыханными ощущеніями, и наполняютъ горячею надеждою, что не погибъ еще совсѣмъ народъ, когда-то великій и славный, и что изъ созерцанія такого новаго созданія его немолчнаго духа выйдетъ не мало новыхъ, загорѣвшихся жаждою дѣятельности и творчества—талантовъ.

(„Еврейская Библіотека" 1872, т. II, с. 252—473).

Еврейское племя въ созданіяхъ европейскаго искусства.

Мнѣ кажется, теперь самое время взглянуть на тò: какъ европейское искусство представляетъ евреевъ въ своихъ картинахъ и статуяхъ? Прежде было бы просто невозможно объ этомъ и рѣчь заводить, старинная Европа знала одно только искусство— идеальное, а этому искусству, во многихъ отношеніяхъ еще младенческому, не-смотря на всю внѣшнюю красоту и совершенство, еще не было никакого дѣла до національнаго характера, народныхъ типовъ, мѣстностей, костюмовъ. Оно было совершенно довольно общими мѣстами самаго абстрактнаго свойства, и, обращая все вниманіе на сторону душевную, до остальныхъ рѣшительно и не дотрогивалось.

Теперь другое дѣло. Теперь проснулось чувство національности, нынѣшній зритель не хочетъ больше смотрѣть на какія-то безличныя тѣни, про которыя никогда не догадаешься, кто онѣ такія: греки ли, евреи ли, римляне, или еще кто-нибудь другой народъ, а пожалуй и просто никто; ему подай нынче не только человѣка красиваго, или характернаго, полнаго чувства или мысли, но еще человѣка, непремѣнно принадлежащаго тому или другому народу, времени и мѣсту. Нынѣшній зритель требователенъ и воспитанъ: что годилось его предшественникамъ, уже болѣе ему не годится, и, вмѣстѣ съ выраженіемъ, въ картинѣ или статуѣ, какого-нибудь драматическаго, сильно захватывающаго момента —что ему всего дороже въ искусствѣ—,онъ спрашиваетъ съ художника, чтобы тотъ показывалъ ему свои личности и сцены среди точно такихъ же условій дѣйствительной жизни, какія весь вѣкъ стоятъ и вокругъ него самого. Такимъ-то образомъ, вдругъ повсюду появились художественныя произведенія съ такимъ колоритомъ мѣстности, историчности и характерности, какихъ прежніе художники и прежняя ихъ публика даже и во снѣ не видали. Выступила наружу Европа средневѣковая и временъ Возрожденія съ ея замками и монастырями, соборами и застѣнками, бальными залами и полями сраженій, и со всѣмъ безконечнымъ разнообразіемъ ихъ люда, въ латахъ, бархатныхъ шлейфахъ или дерюгѣ; выступила наружу древность Греціи и Рима во всей ихъ скульптурной красотѣ и величіи; выступилъ также и Востокъ, сіяющій красками, утонувшій въ лѣнивой нѣгѣ, или пылающій свирѣпыми сценами варварства; выступилъ, наконецъ, и еврейскій народъ. И тутъ-то совершилось одно изъ самыхъ

удивительныхъ превращеній. Чья еще, какого народа исторія служила искусству—вѣчною, поминутною, нескончаемою темой безчисленныхъ картинъ и представленій, какъ это было съ еврейской исторіей? Чья еще лѣтопись была такъ, какъ еврейская, изрыта и изборождена на всѣхъ концахъ, такъ что ни единаго уголка не осталось, куда бы не заглянуло искусство и не вырвало себѣ оттуда богатыхъ и широкихъ мотивовъ? И что же! Вдругъ теперь увидали, что все это было напрасно, что трудъ потраченъ втунѣ, что вся громада созданнаго, быть можетъ, заключала и много всего самаго важнаго и интереснаго, красоты и всяческой художественной значительности, но ничего тутъ нѣтъ общаго съ тѣми историческими, вѣрными, истинными представленіями народной жизни, какъ ихъ наконецъ понимаетъ и требуетъ наше время.

Это сдѣлали нынѣшніе взгляды, нынѣшняя пытливая мысль, не останавливающаяся болѣе на преданіяхъ школъ, хотя бы даже и великихъ. Взглянуть на такое направленіе, взглянуть на его результаты — навѣрное будетъ и любопытно, и важно. Особливо, если вспомнить, что дѣло тутъ идетъ о попыткахъ правдиво изобразить, въ первый разъ послѣ столькихъ тысячъ лѣтъ, тотъ необыкновенный народъ, который одинъ уцѣлѣлъ, изъ глубины сѣдой древности, сквозь смѣняющіеся ряды вѣковъ, одинъ продолжаетъ стоять одинокимъ гранитнымъ утесомъ, тогда какъ грозная волна времени смыла прочь и утопила всѣхъ прежнихъ сотоварищей и сверстниковъ этого народа. Не съ одной религіозной своей стороны выдается этотъ народъ передъ массою другихъ, и горитъ яркою звѣздою сквозь туманъ столѣтій: для того, чтобы играть въ отношеніи къ народамъ стараго и новаго времени ту громадную, возвышающую и развивающую роль, какую онъ игралъ,—для того, чтобы быть въ состояніи приливать, въ ихъ слишкомъ старую или слишкомъ молодую кровь, драгоцѣнные элементы свѣта, страстной жизни, могучаго творчества и пытливаго знанія, нужно было присутствіе въ этомъ народѣ многихъ другихъ еще силъ. И въ самомъ дѣлѣ, хотя въ началѣ, пробѣгая его исторію, много видимъ мы тутъ пороковъ и преступленій, много предразсудковъ и всяческихъ заблужденій, много нравственнаго растлѣнія и упадка цѣлыхъ классовъ, лежащихъ на немъ темными, вѣковѣчными пятнами, но тутъ же въ нашей мысли складывается еще и такая могучая физіономія оригинальности и страстнаго порыва, прирожденной глубины и упорной энергіи, и, болѣе всего,—такая непобѣдимая жизненность, нестираемая никакими несчастіями, никакою трагичностью судьбы, что нельзя не уважать этого племени, а, значитъ, нельзя не устремить всего вниманія на тѣ изображенія, которыя берутъ себѣ задачей—со всею искренностью и правдою передать безконечное разнообразіе событій и характеровъ этого изумительнаго племени.

И такъ, я разсмотрю нѣсколько крупныхъ примѣровъ того отношенія, въ какое стало новое европейское искусство къ еврейскому народу и еврейской исторіи. Но, приступая къ этому, для меня столь любезному дѣлу, прежде всего остановлю вниманіе моего читателя вотъ на какомъ, самомъ важномъ, фактѣ. Европейское искусство вообще и во всѣ времена было довольно справедливо и безпристрастно къ евреямъ; въ наше же, самое послѣднее время сдѣлалось къ нимъ и еще справедливѣе и безпристрастнѣе. Пока средневѣковая литература, и въ стихахъ, и въ прозѣ, не находила довольно выраженій для того, чтобъ нарисовать въ какомъ-нибудь отвратительномъ, презрѣнномъ или карикатурномъ видѣ современныхъ ей евреевъ, и, выдумывая на нихъ какія ни попало гнусныя преступленія и невѣроятнѣйшія небылицы, съ любовью искажала каждую черту ихъ физіономіи, каждое движеніе ихъ тѣла,—средневѣковое искусство той же самой эпохи чертило евреевъ, по крайней мѣрѣ относительно ихъ внѣшности, съ такимъ же отсутствіемъ ненависти и презрѣнія, какъ если бы дѣло шло о нѣмцахъ, французахъ или англичанахъ. Взгляните хоть на картинки, гдѣ представлены евреи, мучащіе и убивающіе христіанскихъ дѣтей для исполненія какихъ-то будто бы еврейскихъ обрядовъ (извѣстно, что это безобразное обвиненіе, ровно ни на чемъ не основанное, точь въ точь столько же, какъ и всѣ процессы о колдунахъ и вѣдьмахъ, возобновлялось къ стыду Европы всего чаще, и не разъ повторено было даже и въ нашемъ столѣтіи)—чтожъ мы тутъ видимъ? Самый фактъ представленъ во всей звѣрской его наивности, но евреи все-таки тутъ люди какъ люди, и ни одному изъ нихъ, ни мущинѣ, ни женщинѣ, изъ числа ли зрителей, или даже изъ числа свирѣпыхъ палачей-фанатиковъ, не придано тѣхъ отталкивающихъ чертъ, какими обыкновенно тѣшилась тогдашняя литература. Ясно, что живописецъ и рисовальщикъ, имѣя дѣло уже не съ одними нравственными предразсудками и обычной клеветой, исходящими изъ среды мрачной, грубой толпы, а уже съ задачами пластическаго искусства, подчинялся облагораживающему его вліянію. Онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ, сравнительно лучшихъ, болѣе свѣтлыхъ людей, которые, не смотря ни на что, все-таки видѣли въ евреѣ—человѣка; они уподоблялись въ этомъ случаѣ тѣмъ папамъ (исключеніямъ изъ общаго правила), которые находили возможнымъ защищать евреевъ отъ общаго мракобѣсія и фанатизма, и начинали свои буллы въ пользу ихъ словами: „Такъ какъ евреи созданы по образу и подобію Божію“... Такое отношеніе къ еврейству было уже, со стороны средневѣковаго художества Европы, значительнымъ шагомъ впередъ. Но насколько же еще выше стоитъ современное, наше искусство! Оно не только гораздо менѣе прежняго способно глумиться надъ какими бы то ни было народными чертами и по-ребячьи карикатурить въ евреяхъ то, въ чемъ виноваты не они, а исторія и безумный гнетъ Европы,—но пошло еще далѣе: оно не хочетъ даже и притрогиваться къ сюжетамъ, продиктованнымъ слѣпотой фанатизма, варварской клеветой и безобразными обвиненіями. Такихъ картинъ вы тщетно бы искали теперь во всемъ европейскомъ искусствѣ. Насколько, значитъ, опередило оно въ этомъ отноше-

ніи современную литературу, во многихъ краяхъ Европы все еще полную ненависти, мрака и тупыхъ антипатій!

I.

Попытки изображать евреевъ и еврейскую исторію въ новыхъ формахъ и въ новомъ свѣтѣ изошли— изъ Франціи. Могло ли оно иначе и быть, если эта страна всегда была первою между всѣми—всякій разъ, когда рѣчь должна была пойти о возстановленіи нарушенныхъ правъ, объ уничтоженіи вѣковыхъ предразсудковъ, о снятіи умственныхъ оковъ? Въ дѣлѣ равноправности евреевъ, не Франція ли первая, изъ среды великой своей революціи, провозгласила эту великодушную истину въ 1789 и 1791 году, тогда какъ остальная Европа рѣшалась, раньше того, лишь на слабыя, ничтожныя поправки и улучшенія въ участи преслѣдуемаго бѣднаго племени? Не Франція ли первая созвала въ 1806 году великій еврейскій соборъ, небывалую народную думу, гдѣ разбросанный по лицу всего міра, гонимый народъ, въ первый разъ послѣ 18-ти столѣтій, снова сошелся вмѣстѣ одной общей массой въ лицѣ лучшихъ своихъ представителей, и порѣшилъ: что̀ для него ныньче возможно, если откинуть груды предразсудковъ, и какими путями онъ способенъ идти въ настоящее время, въ единеніи съ остальными народами. Ни въ одну еще эпоху своей исторіи еврейскій народъ не совершалъ такого небывалаго, неслыханнаго шага, но зато и Европа тоже еще никогда не растворяла такъ широко горячихъ объятій забытому и забитому брату. Подобныхъ тогдашнимъ—минутъ ликованія, жарко и великодушно забившихся сердецъ, стремленій направленныхъ ко всему великому, широкому и благородному, не много конечно насчитаетъ на своихъ страницахъ вся европейская исторія. И вотъ, та самая нація, которая принесла первую электрическую искру въ это истинно человѣческое дѣло, не могла остановиться на одномъ только первомъ моментѣ. Давъ современному еврейству новую жизнь, уничтоживъ наконецъ всѣ прежніе позорные шлагбаумы, Франція взглянула свѣжими глазами и на всѣ прошлые вѣка этой націи, и, въ лицѣ своихъ художниковъ, опять-таки первыхъ между всѣми по разуму и свѣтлой мысли, стала чертить себѣ картины ея старой лѣтописи въ обновленныхъ, впервые правдивыхъ формахъ.

Одинъ изъ знаменитѣйшихъ живописцевъ новой Франціи, почти весь вѣкъ свой проведшій въ путешествіяхъ (и тѣмъ не менѣе написавшій такую громадную массу картинъ во всѣхъ родахъ, что могъ бы ими населить цѣлую художественную школу), разсказалъ однажды, въ засѣданіи парижской Академіи художествъ (въ 1850 г.), всю исторію своихъ новыхъ, никѣмъ раньше его не испробованныхъ попытокъ. Небольшое прочитанное имъ разсужденіе носило заглавіе: „о родствѣ древне-еврейскаго костюма съ нынѣшнимъ арабскимъ“, и задача казалась, на первый взглядъ, довольно спеціальною и ограниченною, но шла гораздо дальше и глубже рамокъ, поставленныхъ заглавіемъ.

„Въ то время,—говоритъ авторъ,—когда я съ Библіей въ рукахъ изъѣздилъ всѣ три части свѣта, меня постоянно поражало то̀, что нравы и образъ жизни нашихъ праотцевъ уцѣлѣли до сихъ поръ. Я находилъ ихъ повсюду въ тѣхъ странахъ, гдѣ аравитяне сохранили свои старыя преданія, и также тамъ, гдѣ евреи, выгнанные Титомъ изъ ихъ отечества, распространили свои нравы. Я замѣтилъ это въ первый разъ въ Алжирѣ, когда, во время одной французской экспедиціи, противъ нѣкоторыхъ племенъ въ окрестностяхъ Боны (1836), сидѣлъ однажды у себя въ палаткѣ и читалъ разсказъ про Ревекку у колодца, какъ она несла кувшинъ на лѣвомъ плечѣ, и потомъ спустила его на спинку правой руки, для того, чтобы дать напиться Элеазару. Это движеніе казалось мнѣ довольно непонятнымъ; я поднялъ глаза и посмотрѣлъ вдаль—и что же я тутъ увидѣлъ? Молодая арабская женщина поила французскаго солдата точь въ точь такъ, какъ я сейчасъ только прочелъ, не понимая того. Съ этой минуты я почувствовалъ въ глубинѣ души желаніе прослѣдить какъ только можно далеко сходство Свящ. Писанія съ уцѣлѣвшими до сихъ поръ обычаями тѣхъ народовъ, которые постоянно живутъ подъ вліяніемъ преданій и всегда избѣгали нововведеній. Такимъ образомъ я накопилъ, въ теченіе 14 лѣтъ, множество наблюденій“. Потомъ французскій художникъ разсказывалъ, какъ онъ съ тѣхъ поръ принялся за попытки представлять сцены изъ еврейской исторіи, взятыя въ Ветхомъ Завѣтѣ, основываясь на тѣхъ данныхъ, которыя можно почерпнуть въ нравахъ, физіономіяхъ, природѣ, костюмахъ современныхъ арабовъ. Онъ разсказывалъ, какъ разные ученые напали на него за такое „арабизированіе“ Библіи, а сами, между тѣмъ, ничего не представили для опроверженія той правдивой и законной основы, которая лежала въ глубинѣ смѣлыхъ его попытокъ. Не побоявшись того, что слушателями его были въ ту минуту профессора Академіи, т. е. люди наиболѣе консервативныхъ наклонностей и отнюдь не любители храброй, дерзкой новизны, художникъ продолжалъ: „Всякій день намъ твердятъ въ школахъ, что Рафаэль, и Микель-Анджело, и разные другіе художники уже все сдѣлали, и ничего другого не остается намъ, какъ только подражать имъ. Но я долженъ высказать свой символъ вѣры: я ненавижу ту трусость, которая тащитъ насъ назадъ къ Чимабуэ. Еще одного бы недоставало—чтобы насъ заставили тоже отступиться отъ половины нынѣшней нашей палитры, все только для того, чтобъ сдѣлаться попроще... Нѣтъ, рутина не хочетъ позволять ничего новаго; рутина,— та, что̀ любитъ потягиваться на готовой постелѣ, та, что̀ заступается за посредственность, душитъ большія дѣла и даетъ ходъ маленькимъ; рутина, отталкивающая всякую новизну, только бы остаться при своихъ удобствахъ—хотя бы даже при этомъ пришлось не дозволять землѣ вертѣться кругомъ солнца... Если наука идетъ впередъ, отчего же бы и искусству тоже не идти впередъ? Тѣмъ болѣе, что то̀, что̀ я предлагаю, даже вовсе и не новость въ естественномъ порядкѣ вещей“.

Этотъ смѣлый человѣкъ, наблюдатель и изслѣдователь, даромъ что только живописецъ по ремеслу, т. е. человѣкъ занятый такимъ дѣломъ, гдѣ, по заведенному порядку, мысль и пытливость всего рѣже дѣйствуютъ, былъ никто иной, какъ—Орасъ Вернѐ. Собственно говоря, великія задачи Библіи и еврейской исторіи были совершенно чужды его таланту, реалистичному въ такой мѣрѣ, что не разъ противники упрекали его въ отчаянной прозаичности и пониманіи, въ исторіи, однихъ только мелкихъ анекдотовъ. И дѣйствительно, Орасъ Вернѐ сидѣлъ въ настоящемъ своемъ сѣдлѣ тогда лишь, когда быстро мелькающею, торопливою кистью чертилъ зуавовъ, бедуиновъ, кровавыя и безпощадныя схватки ихъ, когда воспѣвалъ эпопею французской солдатчины въ Африкѣ и Европѣ, или изображалъ ничтожнѣйшія событія отечественной или чужой исторіи; онъ всегда лишенъ былъ поэтической жилки; онъ всегда былъ поверхностенъ до крайности и легкомысленъ до невозможности. И все-таки, какъ бы то ни было, у него нельзя отнять одной значительной заслуги: онъ былъ однимъ изъ первыхъ — по времени и по энергіи — реалистовъ нашей эпохи, т. е. онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ людей, которые всего сильнѣе задумали толкнуть прочь съ пьедестала высокопарныя идеальности прежняго времени; онъ не вѣрилъ болѣе въ фальшивую помпу прежняго искусства; онъ искалъ болѣе всего народной жизни и правдивости и, послѣ того, какъ въ продолженіе уже долгаго времени вносилъ ихъ повсюду, до чего ни дотрогивался, захотѣлъ попробовать—какъ можно и сцены изъ Ветхаго Завѣта наполнить одними только живыми, настоящими людьми, со всѣми мелкими и крупными подробностями дѣйствительной жизни.

Многое можно сказать—да уже оно давно и сказано со всѣхъ сторонъ—противъ его „Ревекки у фонтана“, противъ его „Тамари и Іуды“, противъ его „Юдиѳи и Олоферна“ и другихъ подобныхъ же картинъ. Нерѣдко тутъ выглядываютъ „граціи“ французенокъ XIX вѣка, безвкусныя миньардизы и прибранныя элегантности современнаго Парижа, которыя за милліоны верстъ стоятъ отъ суровой и шершавой простоты древнихъ патріарховъ—и, однако же, не изъ однихъ этихъ современныхъ фальшей составлены его ветхозавѣтныя картины. Онѣ содержатъ что-то такое вѣрное въ общемъ, что̀ въ самомъ дѣлѣ переноситъ воображеніе на Востокъ. Посмотрите на эти бронзовыя лица и руки, на эти сверкающіе глаза, на эти страстныя, полуживотныя выраженія, на эти остроконечныя высунувшіяся впередъ бороды, на эти браслеты на ногахъ, на эти пейзажи съ пустыней и пальмами, на эти сцены во мракѣ палатки дикаго кочевника, которому красавица-энтузіастка, полная мысли спасти свой народъ убійствомъ, пришла отрубить голову,—гдѣ вы видѣли, раньше, всю эту жизненную обстановку въ библейскихъ изображеніяхъ? Которая изъ прежнихъ картинъ становила васъ, какъ эти всѣ, среди еврейской, давно замолкнувшей древности? Какія „Ревекки“ Пуссеновъ, какія „Юдиѳи“ и „Иродіады“ всевозможныхъ итальянскихъ, нѣмецкихъ и французскихъ мастеровъ (оставляя въ сторонѣ собственно живописный талантъ и исполненіе) на столько приближались къ древнему тексту? Да, велики недостатки Ораса Вернѐ, и болѣе всего отсутствіе всякой сколько-нибудь глубокой душевной жизни у его героевъ,—а это ли еще не громадный порокъ для изображеній изъ Библіи, гдѣ глубокія душевныя движенія не сходятъ со сцены, отъ первой страницы и до послѣдней,—но онъ проложилъ новую дорогу, о которой раньше его никто не подумалъ, и европейское искусство пошло потомъ по его слѣдамъ. Много было нападокъ на Вернѐ, много насмѣшекъ и презрѣнія со стороны ученыхъ и художниковъ, изъ которыхъ одни сильно упрекали Ораса Вернѐ въ недостаткѣ знанія и неполной солидности археологическихъ доказательствъ, а другіе метали въ него громы и молніи за дерзкое отступленіе отъ преданій великихъ мастеровъ, но нашлись тоже и сильные защитники, указавшіе на значительность почина Вернѐ, и даже одинъ изъ примѣчательнѣйшихъ европейскихъ ученыхъ, всю жизнь свою посвятившій изученію еврейства, Ренанъ, призналъ („Considérations sur les peuples sémitiques“: Journal asiatique, Avril-Mai 1859), что, благодаря единственно своему чувству, Орасъ Вернѐ вѣрно уразумѣлъ, ка̀къ надо представлять евреевъ.

II.

Примѣръ Ораса Вернѐ не остался напрасенъ для Европы. Правда, многія изъ картинъ, собственно назначенныхъ для церкви, часто продолжались сочиняться по прежней системѣ, такъ что даже такой искренній реалистъ, какъ французъ Деларошъ, сочинилъ свои оригинальныя и чудесныя сцены изъ жизни Богоматери все-таки безъ малѣйшаго намека на еврейскую національность; правда, цѣлыя иллюстраціи Библіи, состоящія изъ сотенъ рисунковъ, выполнялись на безличный и условный манеръ Рафаэлей и Каррачей (наприм. прославленная „Библія“ нѣмецкаго художника Шнорра, или не менѣе прославленное „Евангеліе“ нѣмецкаго художника Овербека), но все это можно назвать исключеніями изъ общаго правила. Общее же правило состояло отнынѣ въ томъ, чтобы картины еврейской исторіи представлялись непремѣнно съ чертами, физіономіей и жизненной обстановкой еврейскаго племени. Еврейство получило теперь уже полное значеніе и опредѣленный смыслъ, и надобна была рѣшимость являться человѣкомъ отсталымъ и совершенно несовременнымъ для того, чтобы выступить передъ нынѣшними зрителями съ прежней надоѣвшей неправдой и абстрактностью.

Даже такой заклятый идеалистъ, какъ Каульбахъ, расписывая своими красивыми и довольно грандіозными, но совершенно резонерскими фресками, стѣны лѣствицы въ Берлинскомъ музеѣ, долженъ былъ отступиться отъ прежней системы и искать истинно-еврейскихъ подробностей для своего „Разрушенія Іерусалима“. Вся картина, какъ и большинство сочиненій Каульбаха, холодна и суха, она адресуется ничуть не къ нашей фантазіи и художественному воображенію, а только къ школьной учености, и вы-

ходитъ чѣмъ-то въ родѣ математической выкладки изъ историческихъ фактовъ. Еврейскій первосвященникъ, закалывающій себя у Скиніи Завѣта, группа рыдающихъ надъ младенцами женщинъ, величавые старцы въ нѣмомъ оцѣпенѣніи, пока римскіе легіоны торжественной процессіей вступаютъ въ изнасилованный ими Іерусалимъ, и тутъ-же „Вѣчный Жидъ", съ отчаяніемъ въ глазахъ устремляющійся въ нескончаемое свое скитальчество, пока въ другую сторону направляется народившаяся вновь, изъ еврейской среды, группа христіанъ, полная благости и кроткаго смиренія,—все это мотивы, конечно, вѣрные, но они слишкомъ напоминаютъ курсъ и учебникъ, они ничуть не говорятъ нашей фантазіи, потому что вся забота ученаго и солидно-приготовленнаго творца ихъ видимо состояла не въ томъ, чтобы воплощать сцены, личности и событія, а только перечислять ихъ, подать ихъ всѣ разомъ, расположенныя рядкомъ въ одной и тоже громадной рамѣ. И что же? Несмотря на всю искусственность и холодъ, которыми вѣетъ отъ этой обширной композиціи, истинной представительницы нѣмецкаго доктринерства, „Разрушеніе Іерусалима" выполнено уже по требованіямъ новаго взгляда, и всюду тутъ присутствовало стараніе изобразить въ самомъ дѣлѣ еврейскіе типы. Взгляните на первосвященника: онъ достаточно, онъ вполнѣ понѣмецки театраленъ въ своемъ патетическомъ жестѣ и сильно претензливой позѣ, но все-таки это еврей, истинный еврей,—каждый тотчасъ отгадаетъ его національность, хотя-бы не было на немъ надѣто его торжественнаго храмоваго облаченія: и черты физіономіи, и глаза восточные, и борода, и волосы—все представляетъ тотъ самый своеобразный типъ, который еврейское племя пронесло неизмѣннымъ сквозь всѣ грозы и превращенія вѣковъ; красивыя женщины въ парадномъ уборѣ, опустившійся на землю старикъ на первомъ планѣ, этотъ отблескъ древнихъ патріарховъ, наконецъ сами патріархи, въ сіяніи апоѳеоза присутствующіе съ высоты небесной при грозной сценѣ отчаянія и послѣдней гибели еврейскаго народа,—все это типы уже не безразличные, не общеидеальные, а еврейскіе, сильно изученные и узнанные, въ ихъ національной особенности, въ ихъ характерной исключительности.

Взгляните еще на фигуры четырехъ евангелистовъ, нарисованныя Каульбахомъ для Евангелія громадныхъ размѣровъ, изданнаго Берлинскою королевскою типографіею для всемірной выставки 1855 года. Онѣ сильно отзываются условною, придуманною грандіозностью превознесеннаго нѣмца-художника, но, несмотря на всю ихъ искусственность и идеальность, въ нихъ сильно чувствуется именно тотъ еврейскій типъ, который тутъ необходимъ и слишкомъ долго былъ повсюду забытъ. Отъ того-то эти величавыя фигуры, полныя многодумной серьезности и характера, сильно останавливаютъ на себѣ вниманіе нынѣшняго зрителя.

III.

Но среди всѣхъ этихъ художниковъ, на нашемъ вѣку принявшихся по новому изображать еврейство и еврейскія сцены, особенно много замѣчательнаго и необыкновеннаго создалъ опять-таки французъ. Это —молодой, геніальный, неслыханно богатый по производительности Гюставъ Дорѐ, живописецъ довольно посредственный, но сочинитель—рѣшительно выходящій изъ ряду вонъ. Какъ это почти всегда бываетъ съ людьми необыкновенными, на Дорѐ постоянно сыпалось со всѣхъ сторонъ множество упрековъ, и безъ сомнѣнія многіе изъ этихъ упрековъ были справедливы. Говорили, что онъ недоучившійся художникъ, что ему не дается человѣческая фигура, и слишкомъ часто онъ, по неумѣнью владѣть формами, рисуетъ людей то невѣрно, то фантастично, то преувеличенно. Если бы на этомъ одномъ останавливались критики, съ ними можно было бы помириться. Но коль скоро намъ станутъ говорить, что Гюставъ Дорѐ ничто иное, какъ интересный и поверхностный иллюстраторъ, котораго все достоинство состоитъ лишь въ фантастическихъ выдумкахъ и пикантностяхъ, котораго картинки можно разсматривать какъ блестящія виньетки для гостиныхъ, но невозможно признавать ихъ чѣмъ-нибудь солиднымъ,—тогда мы уже перестаемъ быть согласны съ порицателями.

Что Дорѐ не доучился въ художественной школѣ —это очень вѣроятно; что онъ мало обращается къ изученію модели и живого тѣла—это также не подлежитъ сомнѣнію. Но несомнѣнно въ то же время и то̀, что если онъ не доучился, въ школьномъ смыслѣ слова, то это случилось не потому, чтобы онъ слишкомъ рано захваченъ и унесенъ былъ успѣхомъ, чтобы ему слишкомъ рано свернула голову знаменитость, а потому, что онъ тутъ повиновался только требованію своей пылкой стремительной натуры. Быть недоучившимся художникомъ—очень дурно: это случай очень печальный, и хорошо было бы, если бы онъ никогда не встрѣчался. Но въ томъ-то и бѣда, что онъ на каждомъ шагу встрѣчается. Много ли доучившихся-то на свѣтѣ? Много ли тѣхъ людей, которые терпѣливо и благоразумно продѣлали какъ разъ до самаго конца все, что̀ въ самомъ дѣлѣ полезно было бы для ихъ таланта и прочности ихъ созданія? Проэкзаменуйте исторію художества, и вы убѣдитесь, что едва-ли не каждый изъ художниковъ хромалъ то тѣмъ, то сѣмъ. Оказался онъ высокъ и совершененъ по этой части—за-то тутъ же рядомъ выглядываетъ еще нѣсколько другихъ сторонъ, которыя остались у него еле-еле тронутыми, и онъ такъ на всю жизнь и пошелъ гулять недодѣланный и неудовлетворительный. У кого рисунка не хватаетъ, у кого краски, у кого здраваго смысла, у кого жизни, у кого страсти. Всегда ли такъ будетъ—кто это знаетъ?; но, покуда, каждый изъ насъ можетъ почитать себя счастливымъ всякій разъ уже и тогда, когда тотъ или другой художникъ заключилъ въ талантѣ своемъ хотя нѣкоторыя изъ самыхъ капитальныхъ сторонъ, способенъ давать картины не съ однимъ только совершенствомъ техники, понятіе о которой слишкомъ часто зависитъ лишь отъ взгляда эпохи, а гдѣ громко говоритъ вся душа его и порывъ, гдѣ присутствуютъ вся мысль и пониманіе, къ какимъ только способна была долго развившаяся его натура.

И вотъ, такимъ именно художникомъ стоитъ передъ нами Гюставъ Дорè. Пускай у него много недочетовъ и недостатковъ въ натурѣ и знаніи, но въ глубинахъ этой самой натуры лежатъ груды сокровищъ, которыя возносятъ его высоко надъ тысячами его собратій. У него есть глубокій даръ поэзіи, у него въ головѣ кипитъ неистощимый родникъ фантазіи, струи которой не въ состояніи изсякнуть, даромъ что десятки тысячъ рисунковъ до сихъ поръ вышли уже изъ-подъ его карандаша; наконецъ, вдобавокъ ко всему, чувство картинностей природы, во всей безконечной красотѣ и характерности ихъ, такъ сильно въ немъ, какъ наврядъ ли у кого-нибудь еще. Съ такими громадными художественными силами, Дорè создалъ на своемъ вѣку еще неизмѣримо больше, чѣмъ Орасъ Вернè. Онъ постоянно являлся самою крайнею ему противуположностью, потому что на сколько тотъ былъ прозаиченъ и мелокъ, на столько этотъ былъ полонъ поэзіи и ширины; но въ одномъ онъ съ нимъ сошелся: въ потребности изображать еврейскую исторію глубоко реально, строго исторично. Для такой задачи у него были всѣ данныя, и, нарисовавъ въ теченіе какихъ-нибудь двухъ-трехъ лѣтъ нѣсколько сотъ картинокъ, служащихъ живописной иллюстраціей Библіи, онъ создалъ такое художественное произведеніе, которому, не смотря на всѣ его недостатки и недочеты, все-таки мало подобныхъ въ исторіи искусства, и которое для еврейскаго племени составляетъ, покуда, единственную и совершеннѣйшую художественную лѣтопись древней жизни.

Никогда я не могу согласиться съ тѣми, которые говорятъ, что Дорè лишенъ чувства реальности, что онъ не думаетъ и заботиться о чемъ-нибудь реальномъ, что онъ видитъ повсюду, и повсюду выражаетъ только свои фантастическіе сны, нѣчто въ родѣ какихъ-то живописныхъ féeries съ бенгальскимъ освѣщеніемъ, и что ему вовсе не слѣдъ было брать на себя такую колосальную задачу, какъ иллюстрированіе Библіи; что у него всего только и есть двѣ ноты: нота нѣжно-блѣдная, выражающая что-то въ родѣ свѣтлыхъ видѣній, какую-то блаженную дремоту, и нота—мрачная, нѣчто въ родѣ кошмара, съ глубокою ночью, съ сверкающею и брыжжущею на непроглядно темномъ фонѣ молніею; что весь міръ его—призрачный, которымъ можно любоваться издали и слегка, но никогда не надо дотрогиваться до него пытливою рукою и глазомъ, потому что тогда все: и горы, и деревья, и цѣлые пейзажи, и люди, и сцены, все разомъ разлетится, какъ цвѣтистый сонъ, какъ театральная иллюстрація, какъ созданіе, лишенное плоти и крови. Нѣтъ, никогда не соглашусь я со всѣмъ этимъ. Пусть взглянутъ на „Библію" Дорè не поверхностно, не какъ на книжку для гостиныхъ, нѣтъ, напротивъ, — со всею глубиной, и строгостью,—и на каждомъ шагу выскажется, кромѣ роскошной творческой фантазіи, еще громадное изученіе взятаго сюжета, громадное и терпѣливое приготовленіе. Одна фантазія, какъ бы могуча она ни была, одно ясновидѣніе воображенія никогда не дадутъ всѣхъ безчисленныхъ, разнообразныхъ подробностей, которыя надо узнать, отыскать, которыя должно одолѣть зрѣлымъ размышленіемъ и привычною рукй. Одни экспромптность и живописный даръ ничего еще тутъ не подѣлаютъ.

Дорè идеалистъ! Но вотъ именно въ недостаткѣ идеализма и состоитъ одинъ изъ главнѣйшихъ его недостатковъ. Будь онъ въ самомъ дѣлѣ идеалистъ, какъ говорятъ про него иные, тогда бъ у него вышли съ великимъ совершенствомъ именно всѣ идеальныя, отвлеченныя задачи Ветхаго Завѣта. Но на повѣрку выходитъ, что здѣсь онъ всего слабѣе. Представленіе Іеговы, ангеловъ, вообще существъ небесныхъ, стоящихъ выше человѣческой реальной природы, отличаются у него крайнею ординарностью. Слишкомъ ясно, что въ натурѣ Дорè не хватаетъ тѣхъ струнъ, на которыхъ тутъ нужно было-бы играть, и въ своей безпомощности и скудости онъ поскорѣе прибѣгаетъ къ пріемамъ самымъ общепринятымъ, совершенно казеннымъ. Всѣ существа, выходящія за предѣлъ обыкновенной природы, всегда изображены у Дорè по обыкновенному рецепту итальянскихъ школъ, а безъ сомнѣнія надобно было такому изобрѣтательному, такому полному воображенія художнику чувствовать себя слишкомъ больно въ тисkахъ и слишкомъ сильно не по себѣ, для того, чтобъ мѣшать въ однѣхъ и тѣхъ же картинахъ вещи, повидимому совершенно несовмѣстимыя: еврейскіе типы, физіономіи, костюмы, природу, въ самомъ дѣлѣ скопированную съ Палестины, Аравіи, Египта, и тутъ же рядомъ—идеальныя представленія, заимствованныя у художниковъ европейскихъ школъ XVI-го или XVII-го вѣка! Эта странная смѣсь даже шокируетъ, даже очень непріятно поражаетъ, и зритель успокоивается лишь замѣтивъ, что вся бѣда тутъ происходитъ отъ рѣшительной неспособности Дорè быть идеалистомъ. Вотъ именно потому же самому всегда слабы и ничтожны у него, кромѣ существъ сверхъестественныхъ, также и всѣ изображенія первыхъ людей: Адама, Еввы, Авеля, Каина. Хорошія страницы Библіи Дорè начинаются лишь съ эпохи Авраама, т.-е. съ тѣхъ картинъ, гдѣ живописецъ имѣлъ право представлять уже не общій идеальный человѣческій типъ, а типъ извѣстной національности, съ извѣстными строго опредѣленными и исключительными чертами, съ народными особенностями всякаго рода, гдѣ ему слѣдовало принять въ соображеніе цѣлую груду всякихъ крупныхъ и мелкихъ подробностей, изъ которыхъ складываются національная жизнь, бытъ, привычки, характеръ. Какая же это идеальность, какой же это идеалистъ?

Противъ Библіи Дорè можно многое замѣтить. Наприм., изъ числа хорошихъ его картинъ надо исключить вообще все Евангеліе, котораго иллюстраціи, почти безъ всякихъ исключеній, вовсе не удались этому геніальному художнику: здѣсь все какъ-то вышло слабо и безуспѣшно—почему?—трудно сказать. Во-вторыхъ, даже и въ Ветхомъ Завѣтѣ есть картины разнаго достоинства (что, конечно, немудрено, когда рѣчь идетъ о нѣсколькихъ сотняхъ композицій): всего чаще въ неудовлетворительности виноваты бываютъ привычки французскаго искусства, ко-

торому, не смотря на всю талантливость свою, Дорѐ отъ времени до времени платитъ дань. Я говорю про тѣ нѣсколько рутинные, мелодраматическіе позы, жесты и выраженія, которые чуть не каждый французъ, кажется, всасываетъ съ молокомъ матери, и которые потомъ закрѣпляются въ немъ, съ непобѣдимою силою, французскимъ театромъ и актерами, вообще всею французскою наклонностью преувеличивать и раздувать страсть, давать ей стеоретипно-крайнее направленіе. Ничто не можетъ быть обыкновеннѣе, но зато и непріятнѣе, какъ судорожно выдвинутыя впередъ или взброшенныя вверхъ руки, ломаемые пальцы, бурно растрепанные волосы, бѣшено устремленные глаза, исковерканныя физіономіи, неестественно двинутые впередъ шаги. Весь этотъ мелодраматическій арсеналъ скученъ и надоѣдливъ по своей неестественности, но большинство французовъ этого не чувствуетъ, и, поколѣніе за поколѣніемъ, повторяетъ все одну и ту же заведенную игру. Французскіе художники, даже лучшіе, поминутно страдаютъ точь въ точь такой же реторикой пластики, позъ и движеній, какъ ихъ романисты, драматурги и актеры страдаютъ реторикой голоса, рѣчи и выраженія. Кажется, Франціи еще долго не отдѣлаться отъ всего подобнаго. Значитъ, не мудрено, что и такой талантъ, какъ Дорѐ, не разъ попадалъ въ общую, давнишнюю колею.

Но если все это совершенно ясно для каждаго въ сочиненіяхъ Дорѐ, все-таки его „Библія“ наврядъ-ли стоитъ много ниже двухъ лучшихъ его созданій: „Данта“ и „Донъ-Кихота“. Въ своей „Божественной Комедіи“ (особливо „Адѣ“)—этомъ совершеннѣйшемъ изъ всѣхъ произведеній своихъ—Дорѐ начертилъ цѣлую массу сценъ, полныхъ грандіозности и поразительной красоты, столько же въ людскихъ группахъ, безконечно разнообразныхъ, какъ и въ природѣ, то дикой, то великолѣпной. „Донъ-Кихотъ“ у него наполненъ множествомъ безконечно-живописныхъ видовъ испанской горячей и сухой, полу-африканской природы, въ ея оригинальнѣйшихъ явленіяхъ, то ночью, то днемъ, и на этомъ-то чудесномъ фонѣ выступили сцены самаго живаго, самаго ѣдкаго, самаго уморительно-веселаго юмора. Но и здѣсь, какъ тамъ, на первомъ планѣ, и выше всего, стоитъ фантастичность, т. е. изображеніе такихъ сценъ и пейзажей, гдѣ главную роль играютъ не дѣйствительная природа, не дѣйствительные люди, а природа и люди воображаемые, или, по крайней мѣрѣ, совершенно исключительные; правда, всѣ они необыкновенно изящны, грандіозны или уморительно-смѣшны, даже до поразительности, но вышли единственно изъ горячаго, живописнаго воображенія автора. Подобные сюжеты заняли, конечно, много мѣста и въ „Библіи“, такъ какъ въ нихъ выражается съ особенною силою одна изъ главныхъ сторонъ таланта Дорѐ, но не въ нихъ однихъ состоитъ, на этотъ разъ, все дѣло, и къ элементу фантастичности прибавился здѣсь еще другой, не менѣе важный и значительный.

Это—элементъ еврейской жизни и національности, еще въ первый разъ схваченный съ такою любовью, и переданный съ такою поэзіей и полнотой.

Дорѐ истинный художникъ нашего времени, отъ того ему такъ и дороги національности въ ихъ своеобразной, отдѣльной жизни, отъ того-то онъ почти постоянно обращается не къ отдѣльнымъ личностямъ, а къ народнымъ массамъ, среди ихъ торжествъ или паденій, среди ихъ радостей или бѣдъ. Подобно тому, какъ оперные сочинители нашего вѣка всего чаще берутъ тѣ сцены и положенія, гдѣ дѣйствуютъ или томятся, волнуются или страдаютъ большія группы людскія,—Дорѐ прежде всего беретъ себѣ задачей такіе моменты, гдѣ должны стоять на первомъ мѣстѣ не тѣ или другіе примѣчательные индивиды, герои дѣла, мысли, чувства или энергіи, а тѣ, кому, служили во вредъ или въ пользу эти самые, великіе или малые герои дѣла, мысли, чувства или энергіи. Для Дорѐ гораздо интереснѣе показать ведомыхъ, чѣмъ ведущихъ, тѣхъ, для кого и изъ-за кого все дѣлается, а не тѣхъ, кто въ добрую или злую сторону что-то дѣлаетъ. Однимъ словомъ, *хоръ* во сто разъ важнѣе *солистовъ* для Дорѐ. Собственно говоря, онъ вообще только тогда и хорошъ, и значителенъ, когда адресуется къ хору людскому. На нынѣшній же разъ, у него подъ руками былъ не безразличный какой-то, общечеловѣческій и безнаціональный хоръ людской (какъ, наприм., это было въ его „Божественной Комедіи“), но хоръ еврейскій, а такъ какъ этотъ хоръ заключалъ въ своей исторіи бездну всего характернаго и въ высшей степени важнаго, то и страницы, ему посвященныя, вышли такими же. Дѣлая это, онъ дѣлалъ что-то новое, и хотя цѣлыя поколѣнія живописцевъ раньше его брали себѣ задачею картины изъ Библіи, но все-таки не коснулись множества самыхъ интересныхъ сюжетовъ. А они-то именно и оказались теперь нужными современному художнику.

Дорѐ пошелъ за евреями черезъ всю ихъ исторію, и въ этомъ странствіи сквозь тысячелѣтнія лѣтописи по царствамъ, степямъ и городамъ Азіи и Африки, онъ не захотѣлъ останавливаться, какъ прежніе, на однѣхъ задачахъ религіозныхъ, политическихъ или нравственныхъ. Ему надо было больше: ему надо было увидать самому, и передать своему зрителю, сцены красоты, поэзіи, значительности и въ еврейской природѣ, и въ еврейской жизни, и въ еврейскомъ народѣ. Отъ этого-то „Ветхій Завѣтъ“ его вышелъ собраніемъ такихъ картинъ, на которыхъ, не смотря на тѣ или эти недостатки, остановятся съ почтеніемъ и симпатіей глаза каждаго еврея. До сихъ поръ не было, и можетъ быть еще долго не будетъ, подобной, начерченной рѣзцомъ искусства, столь полной исторіи еврейскаго народа.

Посмотрите на безпредѣльную эту равнину, на ранней зорькѣ, покрытую безчисленными стадами овецъ и козъ, двигающихся куда-то вдаль: густыя массы ихъ, словно колеблющееся море, со сверкающими бѣлыми спинками, прорѣзаны то тамъ, то сямъ верховыми на верблюдахъ, и пѣшими, въ полосатыхъ плащахъ и съ длинными жезлами, кончающимися закорючкой. Это идутъ стада еврейскаго, покуда еще маленькаго, племени; это ихъ гонятъ хозяева ихъ—горцы, еврейскіе кочевники-пастухи, пере-

селяющіеся, по приказу великаго главы своего, патріарха Авраама, изъ Месопотаміи на новую родину, въ Ханаанъ благословенный.

Посмотрите на эти живописныя толпы восточниковъ, съ длинными копьями и щитами, съ шерстяными покрывалами на головахъ вмѣсто чалмы или шлемовъ; на эти группы людей, идущихъ въ бродъ черезъ рѣчку, которой струи тихо серебрятся подъ лучами поднимающагося изъ-за горъ солнца. Они толкуютъ другъ съ другомъ тутъ вотъ напереди, двигаютъ возжи своихъ верблюдовъ, понукая ихъ идти въ воду, а вдали, черная толпа передовыхъ, уже бредущихъ по водѣ, извивается змѣинымъ хвостомъ и исчезаетъ на пригоркахъ другаго берега, покрытаго пальмами. Эта рѣка—Іорданъ; эти толпы народа—евреи, возвращающіеся изъ Египта и вступающіе, съ Іисусомъ Навиномъ, въ землю обѣтованную.

Посмотрите на этотъ пожаръ: на краю горизонта, гдѣ-то далеко за рѣчкой, поднимается въ небо, словно громадный черный кустъ, столбъ дыма, и лишь въ корняхъ куста этого сверкаютъ огни, пожирающіе городъ; цѣлое войско усѣяло долину вокругъ города, оружіе воиновъ сіяетъ, они подвигаются къ пожару, а между тѣмъ напереди, на маленькомъ пригоркѣ, группа пѣшихъ и конныхъ людей, съ серьгами въ ушахъ, на великолѣпныхъ коняхъ въ восточномъ уборѣ, въ отчаяніи простираетъ щиты къ городу, или покрываетъ себѣ поникшую голову плащами. Эти воины—жители Гая, которыхъ Іисусъ Навинъ выманилъ ложнымъ своимъ бѣгствомъ изъ города, а потомъ разбилъ на-голову, пока они въ оцѣпенѣніи смотрѣли на гибель своего роднаго мѣста.

Посмотрите на эту толпу людей, несущихся вскачь, прямо на зрителя: обезумѣвъ отъ страха, они вскинули свои руки въ браслетахъ, они плетями и и древками копій бьютъ по бедрамъ и по головѣ разсвирѣпѣвшихъ верблюдовъ своихъ, все еще не довольно быстро скачущихъ, а на нихъ, въ столбѣ поднявшагося песка и пыли, летитъ сверху цѣлый дождь громадныхъ камней. Эта сцена—еще одна изъ побѣдъ еврейскихъ, при вступленіи ихъ въ Палестину: побѣжденные тутъ и спасающіеся бѣгствомъ—это аморреяне; летящіе на нихъ камни—это тотъ каменный дождь, которымъ Господь Вседержитель грянулъ въ разбитыхъ и бѣгущихъ враговъ своего народа.

Посмотрите на это поле, усѣянное зрѣлыми колосьями, и все облитое горячимъ южнымъ солнцемъ. Изъ средины колосьевъ поднимаются мужчины и женщины съ серпами въ рукахъ, они всѣ поворотились вглубь картины, но имъ страшно жарко, даже волы у возовъ полегли на землю, въ истомѣ протянувъ впередъ по землѣ свои слюнявыя морды; всѣмъ этимъ жнецамъ солнце нестерпимо слѣпитъ глаза, и чтобъ разсмотрѣть то, что вдали совершается, они поднимаютъ руки щиткомъ надъ глазами. А тамъ вдали, темнымъ силуэтомъ на лучезарной бляхѣ солнца, тихо двигается Ковчегъ Завѣта, везомый телицами, и осѣняемый крыльями наклонившихся золотыхъ серафимовъ. Одинокія пальмы мерцаютъ, по сторонамъ ландшафта, тонкими своими головками въ свѣтовомъ туманѣ; группы людей, разсѣянныя по полю, за полосой колосьевъ, темными массами обратились къ священной колесницѣ. Эта сцена — возвращеніе Кивота Завѣта къ израильтянамъ, послѣ 7 мѣсяцевъ пребыванія въ идолопоклонническомъ храмѣ, у филистимлянъ.

Посмотрите на этого восточнаго царя, убитаго безпредѣльнымъ отчаяніемъ. Онъ поднялъ руки съ переплетшимися пальцами, онъ ударилъ ими, высоко надъ головой, въ узорчатую стѣну своей великолѣпной палаты; голова его въ невыносимомъ горѣ отогнулась назадъ, онъ рыдаетъ, онъ громко вопіетъ. И вокругъ него кольцомъ стоятъ, на колѣняхъ, или распростерлись на землѣ, его плачущіе царедворцы и воины, съ живостью и подвижностью восточныхъ людей вошедшіе въ горе своего владыки. Этотъ царь—это Давидъ, зовущій смерть и восклицающій: „Сыне мой, сыне мой Авессаломе, кто дастъ мнѣ смерть вмѣсто тебя? О сыне мой, сыне мой Авессаломе!“

Посмотрите на этотъ лѣсъ, великолѣпный, разбросанный по горѣ. Сотни, тысячи людей разсыпались повсюду: одни рубятъ кедры столѣтніе, и свѣтлыя лезвея топоровъ сверкаютъ въ темной чащѣ; другіе натягиваютъ цѣлую паутину толстыхъ веревокъ, чтобъ сронить срубленные уже пни; наконецъ, толпы возчиковъ, босоногихъ, въ бѣлыхъ балахонахъ, съ браслетами на ногахъ и голыми до плечъ руками, гонятъ плетью длинныя вереницы коней, съ трудомъ двигающихъ впередъ повозки на громадныхъ колесахъ, куда навалены гигантскіе пни кедровые. Эта сцена—изъ временъ Соломонова царства, и тутъ передъ нами тѣ евреи, которыхъ великій царь гонялъ тысячами на Ливанъ, рубить кедры для задуманнаго имъ великолѣпнаго, невиданнаго еще храма Господу Вседержителю.

Посмотрите на эту грозную сцену, на эти утесы, мрачно нависшіе поверхъ потока, прыгающаго и крутящагося среди камней, въ глубинѣ, внизу. На тѣхъ утесахъ совершается казнь. Толпа вооруженныхъ и невооруженныхъ людей стоитъ въ молчаніи вокругъ камня, куда положилъ свою голову колѣнопреклоненный врагъ этой толпы; топоръ взмахнулся, кругомъ по близкимъ утесамъ стоятъ и сидятъ другія толпы людей, ожидая, какъ ударитъ топоръ и отскочитъ голова; съ вышины утеса летятъ, столкнутые въ пропасть, на камни, тѣла уже прежде казненныхъ. Суровый, грозный старецъ стоитъ, отдѣлившись отъ остальной толпы, и повелѣваетъ казнь. Этотъ старецъ—пророкъ Илія; зрители — это его израильскій народъ, казнимые — это лжепророки Вааловы, на горѣ Кармилѣ, у потока Кисона.

Посмотрите на эту ночь, на этотъ уголъ дома, чуть-чуть освѣщеннаго поднявшейся луной; около него бродятъ, въ пустынномъ мракѣ, голодныя собаки, заслышавъ запахъ мертваго тѣла. И вотъ, въ самомъ дѣлѣ, напереди, на маленькой площадкѣ, лежатъ разбросанные разорванные члены мертвой женщины, вотъ ея голова, все еще полная красоты, даже и мертвая, вотъ ея руки, вотъ нога. Нѣсколько человѣческихъ фигуръ, въ широкихъ восточныхъ одеж-

дахъ, стоятъ, опершись на стѣну, или около нея, и, какъ прилично вѣрнымъ слугамъ азіятскаго деспота, безъ малѣйшаго признака любопытства или удивленія, участія или отвращенія, молча глядятъ на то, что у нихъ передъ глазами. Эти люди —приближенные царедворцы царя Іиуя. Погибшая женщина — это царица Іезавель, столкнутая внизъ изъ окна за свое богопротивное идолопоклонство и разбившаяся о землю. Голодные псы сгложутъ остатки ея.

Посмотрите на эту сцену свѣтлаго торжества, озареннаго солнцемъ, на эти толпы народа, весело везущія на толстыхъ колесахъ, громадные тяжелые камни, или обтесывающія и прилаживающія ихъ; изъ тѣхъ, что не работаютъ, одни сидятъ съ поникшей головой, въ печальной задумчивости, другіе взобрались на воздвигнутые уже камни, ликуютъ, и громко кричатъ въ радостномъ восторгѣ, упавъ на колѣни и воздѣвъ руки къ небу. Эта картина—сцена изъ времени сооруженія храма израильскаго при Артаксерксѣ, когда, среди кипѣвшей работы цѣлаго поднявшагося народа, одни съ печалью вспоминали про славу великаго Соломонова храма, а другіе торжествовали и били въ ладоши, и крикъ ихъ раздавался громче остальнаго шума и покрывалъ все.

Посмотрите на эти чертоги,—одни съ египетскими сфинксами и столбами о женскихъ головахъ, все это испещренное длинными полосами іероглифныхъ, узорчатыхъ картинъ; другіе съ крылатыми четвероногими чудовищами и съ волшебною роскошью ассирійскихъ дворцовъ: среди этихъ палатъ, закруживающихъ воображеніе, среди этихъ спускающихся лѣстницъ, точно изъ „Тысячи и одной ночи", но въ дѣйствительности когда-то въ самомъ дѣлѣ существовавшихъ, среди этого лѣса чудныхъ столбовъ, среди всѣхъ чудесъ этой азіятской или африканской роскоши, являются намъ сцены исхода евреевъ изъ Египта и изъ Вавилона—сцены, гдѣ нарисовалось, какъ грозные владыки, никогда не вѣдавшіе ни страха, ни предѣловъ прихотямъ, все-таки должны были спасовать передъ этимъ бѣднымъ малолюднымъ еврейскимъ народомъ, истощеннымъ несчастіями, но твердымъ между твердыми и непоколебимымъ между непоколебимыми; какъ эти египетскіе фараоны и азіятскіе цари все-таки должны были отпустить домой эту маленькую горсточку народа, даромъ что она такъ была имъ полезна и предпріимчивостью, и трудомъ, и умѣньемъ.

Посмотрите на этихъ благочестивыхъ странниковъ-евреевъ, съ Неемiей во главѣ, опустившихся на колѣни, въ священномъ благоговѣніи и горькой печали, передъ вратами Іерусалима, заросшими одичалой травой; посмотрите на это сраженіе, гдѣ Элеазаръ, подползши подъ царскаго разсвирѣпѣвшаго слона, пронзаетъ его копьемъ въ брюхо и самъ умираетъ, задавленный этими сотнями пудовъ упавшаго на него звѣринаго мяса,—это онъ задумалъ спасать свой народъ, погубивъ вражескаго царя цѣною собственной смерти; посмотрите на этого Іуду Маккавея, подымающаго страстною рѣчью все еврейское войско, даромъ что на это войско надвигаются тучей грозныя полчища Никаноровы, даромъ что на него безпорядочной толпой бѣжитъ, тяжело топая и застилая всю равнину, взводъ боевыхъ слоновъ, словно каменныя глыбы, сдвинутыя со своихъ мѣстъ; посмотрите, наконецъ, на этого праотца Іакова, молящагося въ пустынѣ, у потока, ночью, съ воздѣтыми руками; на этого побитаго камнями, среди горнаго ущелья, Ахара грабителя; на эту красавицу Деввору, поющую побѣдную пѣснь народу; на этого Самсона, въ длинныхъ косахъ, передъ Далилой; на эту чудно-трагическую сцену левита ефремскаго, везущаго изнасилованную и мертвую жену свою и по всей дорогѣ взывающаго къ мщенію; на эту сцену красоты—прощанье, при распутіи, Ноемини съ ея снохой; на эту бѣдную Ресфу, какъ она въ голой пустынѣ, на горѣ, темною ночью, отгоняетъ прутьями коршуновъ и собакъ отъ висѣлицъ, гдѣ висятъ семь сыновей ея отъ царя Саула; на эту поэтическую и великолѣпно-живописную сцену, гдѣ, посреди пустыни, лежитъ мертвое тѣло, а надъ нимъ, на камнѣ, присѣвъ на заднихъ лапахъ, сидитъ левъ, растерзавшій это тѣло—неоильскаго пророка, не исполнившаго повелѣній Господнихъ; на пастуха Аммоса, почувствовавшаго въ сердцѣ своемъ даръ пророчества среди уединенныхъ полей, — посмотрите на безчисленныя сцены подъ кочевыми палатками и въ пустыняхъ, въ дворцахъ, въ храмѣ, на внутреннихъ дворикахъ жилищъ, подъ деревьями, на поляхъ битвъ, на площадяхъ народныхъ, посмотрите на весь этотъ рядъ оригинальныхъ, невиданныхъ картинъ, и скажите, кто раньше французскаго художника нарисовалъ такую лѣтопись еврейскаго народа, обнявшую всѣ эпохи древней его жизни?

IV.

Представленные мною до сихъ поръ примѣры новаго трактованія еврейскихъ сюжетовъ въ живописи принадлежатъ только двумъ націямъ: французской и нѣмецкой. Послѣ нихъ, и оставляя въ сторонѣ итальянцевъ, англичанъ, испанцевъ, шведовъ и голландцевъ, которые не могутъ представить ничего примѣчательнаго въ этомъ родѣ и даже въ большинствѣ случаевъ остались при старыхъ преданіяхъ и идеальномъ, т. е. еще безличномъ способѣ представленія еврейской исторіи и еврейскихъ личностей, мы должны теперь перейти къ одной націи, художники которой не только не отстали въ этомъ пунктѣ отъ французовъ и нѣмцевъ, но еще произвели много своего, совершенно самостоятельнаго и очень значительнаго. Я говорю про русскихъ.

Еврейское населеніе и еврейскій элементъ издавна играютъ въ нашемъ отечествѣ такую существенную роль, что только при совершенномъ младенчествѣ или при глубочайшей спячкѣ художественнаго инстинкта можно было бы не обратить на нихъ самаго серьезнаго вниманія. У насъ, гдѣ національныя черты еврейской внѣшности, костюма и жизни сгладились и объевропеились гораздо менѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было въ Европѣ, слѣдовало ожидать, что, при первомъ пробужденіи истинной художественной мысли,

выдвинется впередъ изученіе сильно характернаго еврейскаго элемента, и что это изученіе дастъ матеріалы для воспроизведенія какъ древнихъ, такъ и новыхъ евреевъ. Такъ и случилось. Уже съ конца 30-хъ и начала 40-хъ годовъ начинается у насъ рядъ попытокъ представлять задачи Ветхаго и Новаго Завѣта съ непремѣннымъ присутствіемъ еврейской внѣшности въ типахъ и костюмахъ; но такъ какъ, не смотря на такую внѣшность, большинство русскихъ картинъ этого рода были вначалѣ все попрежнему поверхностны и все-таки оставались, въ глубинѣ,—при прежней системѣ классической идеальности, фальши и полнаго невникакія въ исторію, то мы не будемъ ихъ и перечислять, а прямо перейдемъ къ художнику, явившемуся съ истинно значительными заслугами передъ искусствомъ. Я говорю про Александра Иванова.

Этотъ художникъ всю жизнь свою посвятилъ однимъ сюжетамъ еврейскимъ. Въ первой юности, пріѣхавъ въ Италію, какъ пенсіонеръ, онъ еще-было помышлялъ объ обыкновенныхъ классично-академическихъ сюжетахъ, но скоро оставилъ ихъ рѣшительно и навсегда, и, обратившись къ Ветхому и Новому Завѣту, послѣ того уже ни до какихъ иныхъ сюжетовъ никогда болѣе не дотрогивался. Правда, вначалѣ и тутъ онъ держался одно время рутинныхъ преданій художественнаго классицизма, чему доказательствомъ служитъ совершенно еще академическая картина его „Явленіе Христа Магдалинѣ“, но, уже начиная съ 1837 года онъ сталъ обращаться всею мыслью къ истиннымъ еврейскимъ типамъ и назначилъ имъ самое видное мѣсто въ задуманной имъ тогда большой картинѣ: „Явленіе въ міръ Мессіи“. Въ одномъ письмѣ изъ Рима, отъ 10 мая 1837 г., онъ разсказываетъ, что для того, чтобъ быть въ состояніи приняться за эту картину, которой онъ посвятилъ всѣ свои помыслы, весь талантъ, все существованіе, онъ намѣренъ сдѣлать напередъ путешествіе по Италіи и изучить старыхъ ея мастеровъ XIV—XV вѣка и, наконецъ, заѣхать въ Ливорно, „чтобъ замѣтить типы еврейскихъ благородныхъ головъ, такъ какъ въ Римѣ евреи въ стѣсненномъ положеніи, и потому всѣ достаточные живутъ въ Ливорно. Представьте (говоритъ онъ въ томъ же письмѣ), въ продолженіе наблюденія цѣлаго года я могъ замѣтить только три головы изрядныя“. Съ тѣхъ поръ, въ теченіе прожитыхъ имъ еще 20 лѣтъ, онъ не переставалъ изучать не только еврейскій типъ, но и еврейскую исторію, и еврейскія древности, и это дало блестящіе результаты для всей послѣдующей его художественной дѣятельности. Наврядъ ли можно указать европейскаго художника, который бы въ такой степени усвоилъ все сюда относящееся, который бы столько же, какъ Ивановъ, отыскивалъ и строго изучалъ всѣ новѣйшія ученыя изданія съ рисунками, касающіяся еврейства, Палестины и странъ, которыхъ исторія близко соприкасалась съ Палестиной, т. е. Ассиріи, Вавилона, Финикіи, Египта и т. д. Въ 1858 году, во время пріѣзда Иванова въ Россію, мнѣ случилось вести съ нимъ бесѣду о всѣхъ новѣйшихъ изданіяхъ этого рода, и когда онъ просилъ все еще новыхъ и новыхъ, оказалось, что онъ проглотилъ все, до тѣхъ поръ изданное и сколько-нибудь значительное. Для русскаго художника, особливо прежняго времени, все это выходитъ чѣмъ-то совершенно необыкновеннымъ. Еще никто изъ нихъ не обращался съ такою пламенною ревностью, съ такою упорною настойчивостью къ изученію своего сюжета во всѣхъ его подробностяхъ. Ничего нѣтъ удивительнаго, если Дорѐ, Каульбахъ или кто-нибудь иной изъ западно-европейскихъ художниковъ отнесется такъ къ своей задачѣ, и, раньше подробностей художественной техники, углубится со всею страстью, со всею любовью, въ изученіе и въ самое полное узнаваніе выбраннаго историческаго момента, выбраннаго народа, выбранной жизни. Но у насъ, гдѣ художники наврядъ ли что-нибудь читаютъ и знаютъ (представьте себѣ въ особенности 30-ые, 40-ые и 50-ые года?)—все подобное можетъ считаться истиннымъ чудомъ. За то, всѣ созданія Иванова, полныя слѣдовъ небывалаго у насъ изученія, выходятъ совершеннымъ исключеніемъ изъ всего того, что̀ до него было у насъ сдѣлано по части исторической живописи.

Не смотря на такое значеніе большой картины Иванова, я не стану разсматривать ее здѣсь, со всѣми ея достоинствами и несовершенствами, такъ какъ, по содержанію своему, она имѣетъ наибольшую важность лишь для исторіи христіанства. Она представляетъ одинъ изъ первыхъ и важнѣйшихъ моментовъ ея, и направляетъ всѣ свои силы на изображеніе того переворота, которымъ кончался древній міръ и начинался новый. Значитъ, картина эта не входитъ въ задачу настоящей статьи. Но при всемъ томъ, нельзя не замѣтить, что еще ни въ одной изъ всѣхъ извѣстныхъ картинъ еврейскій внѣшній типъ и еврейская внутренняя натура не были изучены и переданы съ такою глубиной и правдой, и, что всего важнѣе, съ такимъ поразительнымъ реализмомъ. Нужды нѣтъ, что письмо Иванова въ большинствѣ случаевъ жестко, сухо и каждаго отталкиваетъ небывалою непріятностью колорита, дѣлающею картину похожею на выцвѣтшіе гобеленовскіе обои; нужды нѣтъ, что въ самой концепціи, планѣ и расположеніи картины многое можно порицать, въ особенности барельефность ея; нужды нѣтъ, что многія драпировки отзываются рафаэлизмомъ и классическою искусственностью: не смотря на всѣ эти и разные другіе недостатки, картина Иванова представляетъ что-то и совершенно-необыкновенное, и истинно-великое. Пока его блестящій и вѣтреный соперникъ, Брюлловъ, вошедшій у насъ въ моду и всѣми носимый на рукахъ, писалъ свои поверхностныя иллюстраціи во французско-итальянскомъ вкусѣ, порхая съ обѣда на обѣдъ, съ попойки на попойку, съ одного великосвѣтскаго празднаго разсѣянія на другое,—Ивановъ, весь предавшійся своему дѣлу и только о немъ одномъ думавшій, ушелъ далеко отъ шума и пировъ, и приникнулъ къ одной своей задачѣ. Гдѣ такъ глубоко человѣкъ отдастся дѣлу, тамъ, каковы бы ни были несовершенства и недостатки его натуры, никогда не обойдется безъ сильныхъ и глубокихъ результатовъ

въ концѣ пути. И вотъ отъ этого-то картина Иванова, „Явленіе Мессіи", подлѣ которой онъ прожилъ цѣлыхъ 20 лѣтъ, съ устремленными на нее постоянно очами и всѣми помыслами, вышла произведеніемъ сильнымъ и живучимъ. Цѣлая масса глубокихъ душевныхъ движеній выразилась въ лицахъ и позахъ этихъ старыхъ и молодыхъ евреевъ, этихъ мужей, полныхъ думы, и юношей красавцевъ; цѣлая масса характеровъ, разнообразныхъ и сильно очерченныхъ, наполнила картину. И выше всѣхъ—этотъ Іоаннъ Креститель въ своей короткой накидкѣ изъ верблюжьей шерсти, съ обнаженными руками и ногами, съ поднимающимися въ чудномъ величіи волосами на головѣ, съ грандіознымъ вдохновеніемъ въ глазахъ—эта геніальная, величавая, горящая внутреннимъ огнемъ личность древняго еврея, исполненнаго духомъ Божіимъ, могучаго, стремительнаго, непреклоннаго и облеченнаго чертами великолѣпнѣйшей, поразительной красоты. Навѣрное, еще никогда европейское искусство не создавало подобнаго типа пророка, и всѣ, до того произведенные кистью высшихъ мастеровъ, должны преклониться передъ этимъ «Сыномъ грома», передъ этимъ глашатаемъ воли Іеговы Всевышняго. Много надо было провести лѣтъ въ тихомъ уединеніи съ самимъ собою, въ бесѣдѣ съ совершеннѣйшими созданіями искусства, среди изученія и выбора лучшихъ чертъ еврейской натуры, еврейскаго лица и еврейскаго энтузіазма, для того, чтобы создать подобное чудо искусства.

Только одну эту картину (кромѣ „Явленія Магдалинѣ") знаетъ до сихъ поръ наша публика изъ всей дѣятельности Иванова. Но она того не знаетъ, что, не смотря на многія капитальнѣйшія совершенства, тутъ заключенныя, эта картина все-таки не главное созданіе Иванова. Гораздо выше стоятъ тѣ сотни рисунковъ, большаго и малаго формата, карандашомъ, акварелью и сепіей, которыми наполнены альбомы этого художника. Они всѣ дѣланы въ послѣднія 10 лѣтъ его жизни (1849—1858), большею частію по вечерамъ, или вообще въ такое время, когда внѣшнія обстоятельства, недостатокъ денегъ и моделей, или невозможность дѣлать нужныя поѣздки для пейзажныхъ этюдовъ, не позволяли ему заниматься большой его картиной, которую онъ не переставалъ считать главною цѣлью жизни. Рисунки эти, на сюжеты Ветхаго и Новаго Завѣта, являются плодомъ глубокаго обдумыванья, глубокой мысли, зрѣлаго совершенства художественнаго, и рѣшительно должны почитаться высшимъ созданіемъ Иванова, а вмѣстѣ и однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній европейскаго искусства. Поэтому-то нельзя не сожалѣть отъ всей души, что, не смотря на всѣ сдѣланныя до сихъ поръ попытки, эти альбомы остаются все еще не изданными вполнѣ. Когда-нибудь они составятъ славу и гордость нашей школы живописи.

Все въ нихъ оригинально и ново, начиная хоть съ фигуръ ангеловъ, ничего уже не имѣющихъ общаго съ обыкновеннымъ классическимъ итальянскимъ типомъ. Нашъ художникъ подумалъ въ первый разъ то, что раньше его должны были бы подумать сотни и тысячи его предшественниковъ по искусству,—а именно: что явленія сверхъ-естественныя изъ исторіи такого древняго народа, какъ еврейскій, должны быть представляемы не такъ, какъ они нынче являются нашему воображенію, подъ вліяніемъ нашего воспитанія и школьной дрессировки, съ безчисленными ея наслоеніями и осадками, а какъ они должны были представляться прежнимъ древнимъ людямъ еврейскаго племени. Вотъ онъ и изобразилъ ихъ съ такимъ же древне-азіятскимъ (не много ассирійскимъ и финикійскимъ) характеромъ, съ какимъ древне-азіятскимъ, по возможности еврейскимъ характеромъ, явились у него и остальныя личности его сценъ. Отъ этой своеобразности, отъ этой исторической и національной вѣрности, въ соединеніи съ невиданною оригинальностью сверхъ-естественнаго элемента и, наконецъ, съ глубиною психологическаго выраженія, получилось что-то такое новое, своеобразное, что отводитъ рисункамъ Иванова на сюжеты Ветхаго и Новаго Завѣта совершенно особенное мѣсто въ ряду библейскихъ иллюстрацій, даже въ сравненіи съ рисунками Дорè. Этотъ послѣдній художникъ беретъ верхъ надъ Ивановымъ чудными видами природы: они уже и сами по себѣ живописны, рисуютъ Палестину, Египетъ или Ассирію, но сверхъ того, составляютъ всякій разъ глубоко-вѣрную, глубоко-настраивающую зрителя, для даннаго сюжета, рамку; Дорè беретъ также надъ нимъ верхъ народными массами, сильно постигнутыми въ ихъ внѣшнемъ и внутреннемъ проявленіи, и сильно, картинно и поразительно воплощенными, но за то—онъ уступаетъ Иванову во всемъ остальномъ. У него нѣтъ ни способности, ни потребы этого послѣдняго опускаться на самое дно души представленныхъ лицъ, схватывать разнообразіе характеровъ, страстей—весь душевный міръ, весь лиризмъ, которымъ дышутъ сцены Библіи.

Рисунковъ Иванова нѣтъ, покуда, передъ глазами моего читателя—поэтому было бы излишне стараться разсказывать, описывать ихъ. Это тѣмъ болѣе невозможно, что масса этихъ рисунковъ громадна. Но, отказываясь (въ настоящую, по крайней мѣрѣ, минуту) отъ такой задачи и, во всякомъ случаѣ, оставляя въ сторонѣ сюжеты изъ Новаго Завѣта, не идущіе къ назначенію теперешней моей статьи,—я укажу на одни рисунки ветхозавѣтные. Ивановъ преимущественно посвящалъ себя сценамъ Новаго Завѣта: къ ихъ кроткому благодушію, къ ихъ нѣжной красотѣ направлены были всѣ его симпатіи, но все-таки и на задачи ветхозавѣтныя у него создалось около сотни рисунковъ, и они принадлежатъ къ числу крупнѣйшихъ созданій живописи. Фигуры Саваоѳа, патріарховъ, праотцевъ, полны необычайной грандіозности и національной своеобразности, совершенно поразительной. Онѣ дышатъ силой, глубокой мощью простоты и постоянно переносятъ на древній Востокъ, въ среду его нравовъ и жизненныхъ привычекъ, въ среду его вѣрованій и представленій, и совершенно въ этомъ не похожи на тѣ ветхозавѣтныя картины, какія намъ до сихъ поръ давали прежніе художники, никогда не углублявшіеся во всю полноту своихъ задачъ.

Вотъ, среди спящаго стана кочевниковъ, глубокій

старецъ Авраамъ въ священномъ ужасѣ наклоняется, съ протянутыми впередъ руками, передъ Саваоѳомъ, который стоитъ передъ нимъ, тутъ же, всего въ двухъ шагахъ разстоянія и, среди ночи простирая въ обѣ стороны руки, говоритъ ему: „Всю эту страну, что ты видишь окрестъ, на сѣверъ и на югъ, на востокъ и на западъ, я дамъ ее тебѣ и твоему потомству“.

Вотъ Саваоѳъ, сидящій на престолѣ между крылатыхъ херувимовъ, крылатыхъ четвероногихъ, какъ ихъ представляло себѣ, вмѣстѣ съ Библіей, древне-азіятское, напримѣръ, ассирійское искусство; лучи идутъ изъ могучей головы его и наполняютъ всю сцену; онъ перстомъ пишетъ на каменной скрижали, и прямо передъ нимъ стоитъ, въ благоговѣйномъ страхѣ, еврейскій старецъ, съ поникшею внимательною головою—это Моисей, слушающій божественные глаголы на горѣ Синаѣ. Далеко, глубоко внизу—палатки израильскаго народа.

Вотъ грозный Саваоѳъ, съ лукомъ и стрѣлами въ рукахъ: онъ стоитъ на спинѣ ангела, несущаго его по воздуху, и въ гнѣвѣ своемъ мечетъ стрѣлы на землю; весь фонъ—тучи и молніи.

Вотъ еврейскій, древній земледѣлецъ: онъ оставилъ на вспахиваемой полосѣ всѣ пары воловъ своихъ и, сложивъ руки, преклоняетъ длинно-бородую, совершенно лысую могучую голову свою передъ какимъ-то пришельцемъ, стройнымъ, повелительнымъ старцемъ. Этотъ взялъ съ плечъ своихъ плащъ и набрасываетъ его на голову пахаря. Группа обоихъ встрѣтившихся великолѣпна. Это Илія, посвящающій Елисея въ пророки и набрасывающій на него, въ знакъ избранія, свой верблюжій плащъ.

Вотъ сидитъ еврейскій царь на тронѣ, и позади его, какъ заботливый совѣтникъ, наклоняется надъ ухомъ его какой-то старецъ. Вездѣ кругомъ на полу—лари, драгоцѣнности, золотыя вазы, и цѣлая толпа могучихъ воиновъ, разсѣявшись по великолѣпной палатѣ, наклонилась къ этимъ драгоцѣнностямъ, жадными руками шаритъ въ сундукахъ, выбираетъ себѣ добычу. Эта сцена представила царя Давида, въ минуту высшей его славы и могущества, подлѣ него совѣтникъ его—пророкъ Наѳанъ; люди вокругъ нихъ—это еврейскіе военноначальники и воины, получающіе награду за побѣды надъ осиленными и ограбленными врагами.

Вотъ древній пророкъ, величавый и строгій: его осѣнило божественное вдохновеніе, около него стоящіе люди со страхомъ и трепетомъ прислушиваются къ его рѣчи, а самъ онъ пишетъ подъ священные звуки храмовой музыки.

Вотъ трагическая картина голода, во время осады Іерусалима Титомъ, и главная фигура—это мать, изжарившая собственными руками собственное же дитя.

Вотъ Титъ—тотъ самый, котораго исторія прозвала „милосердымъ“: онъ здѣсь далекъ отъ своего титула, онъ не милосердный—онъ звѣрскій и холодный римлянинъ съ желѣзнымъ сердцемъ, онъ равнодушнымъ перстомъ распредѣляетъ плѣнныхъ евреевъ для народныхъ игръ римскихъ.

Вотъ величественная, полная свѣта и торжества сцена въ еврейскомъ храмѣ: на возвышеніи у жертвенника стоитъ первосвященникъ въ великолѣпномъ азіятскомъ своемъ одѣяніи, и обращается къ народу, наполнившему передній планъ; справа—толпа левитовъ, играющихъ на трубахъ и псалтыряхъ.

Таковы сцены изъ исторіи евреевъ, которыя любилъ брать Ивановъ, и которыя онъ выполнялъ, хотя часто въ однихъ только набросках, но съ удивительнымъ поэтическимъ чувствомъ, грандіозностью и красотой. Ихъ много, но, не смотря на это, большинство ихъ отличается лучшими качествами творчества, возращеннаго долгими годами постояннаго вдумыванія въ Библію, постояннаго вниканія въ еврейскую величавую лѣтопись и въ глубочайшіе тайники духа человѣческаго. Рисунки Иванова къ Библіи—одна изъ лучшихъ заслугъ русскаго искусства передъ общимъ европейскимъ, и въ тоже время—одно изъ драгоцѣннѣйшихъ созданій для каждаго мыслящаго, понимающаго и чувствующаго еврея.

V.

Другой художникъ русской школы, у котораго значительны заслуги по части изображенія еврейскаго племени,—это Антокольскій.

Этотъ художникъ, въ короткое время воспитавшій свой мужественный талантъ и овладѣвшій общею симпатіею, выдвигается на совершенно исключительное, особенно почетное мѣсто между всѣми товарищами своими по художеству: онъ является блистательнымъ опроверженіемъ вѣковаго обще-европейскаго предразсудка, сотни разъ повсюду высказаннаго, будто-бы еврейское племя неспособно къ образовательнымъ искусствамъ. Уже давнымъ-давно записано во всѣхъ эстетикахъ и исторіяхъ искусства, что, не смотря на всю свою даровитость, на всю свою многоспособность, евреи никогда не дали міру ни живописцевъ, ни скульпторовъ; что самая натура ихъ, самый характеръ и настроеніе, сложившіеся въ теченіи долгихъ вѣковъ, пріобрѣли такія свойства, которыя противятся творчеству этого рода. Никто никогда не думаетъ отнимать у евреевъ ихъ способности къ наукѣ, медицинѣ, музыкѣ, актерскому искусству, промышленности, торговлѣ, разнымъ мелкимъ ремесленнымъ производствамъ, но никто, въ тоже время, никогда не согласенъ былъ признать за еврейскимъ племенемъ точно такую же дозу талантливости въ образовательномъ искусствѣ. Страненъ, дикъ этотъ историческій фатализмъ, надѣляющій одни народы тѣми способностями, а другіе—этими, точно будто бы человѣкъ не всегда и не повсюду человѣкъ, точно будто бы натура его не одна и таже отъ верху и до низу, на всѣхъ ступеняхъ и во всѣхъ поясахъ развитія, и точно будто бы недочеты ея, моральные или творческіе,—что-нибудь иное, кромѣ слѣдовъ неблагопріятныхъ и случайныхъ обстоятельствъ, лишь временно задерживающихъ геній человѣческій въ его ростѣ и полетѣ? Но всѣ умники и резонеры, занесшіе въ свои кодексы и лѣтописи художествен-

ную неспособность евреевъ, имѣли, на общій взглядъ, полновѣсное свидѣтельство фактовъ на своей сторонѣ: эти факты говорили, что еврейское племя никогда еще не давало міру не только значительныхъ, но даже хотя бы посредственныхъ скульпторовъ и живописцевъ. Тщетно было бы доказывать имъ, что раньше нашего времени, т.-е. раньше кореннаго повсемѣстнаго возвышенія правъ евреевъ, наравнѣ съ остальными жителями Европы, мудрено было бы и ожидать проявленія творческаго дара евреевъ по части художества—какое художество мыслимо безъ свободы и человѣчески-достойнаго жизненнаго уровня? Тщетно было бы доказывать имъ, что и талантливые музыканты изъ среды евреевъ показались въ европейскомъ искусствѣ лишь очень недавно, въ самое послѣднее время,—и однакоже раньше того было бы безумно и тупо лишать все еврейское племя музыкальнаго таланта и художественнаго творчества. Все было бы напрасно, и долго бы еще продолжался прежній рутинный, всюду укоренившійся взглядъ, долго бы еще евреи были высокомѣрно отталкиваемы отъ массы остальныхъ народовъ и записаны въ неспособныхъ. Только одни факты, неопровержимые и крупные, могли разрушить старинные предразсудки.

Первымъ такимъ фактомъ, неопровержимымъ и крупнымъ, явился скульпторъ Антокольскій. Онъ выступилъ сильнымъ, могучимъ художникомъ, и, безъ сомнѣнія, слѣдомъ за нимъ потянется цѣлая вереница другихъ талантливыхъ художниковъ-евреевъ, скульпторовъ и живописцевъ, опрокидывая ложныя теоріи и внося новые элементы въ европейское искусство.

Первыя скульптурныя попытки Антокольскаго, еще ученика и юноши, брали себѣ задачей тотъ самый еврейскій міръ, среди котораго онъ родился и провелъ свое дѣтство и отрочество. „Еврей-портной, вдѣвающій нитку въ иголку“, и „еврей-скупой, считающій деньги“, были оригинальны въ высшей степени, потому что съ необыкновенной простотой и искренностью, съ необыкновеннымъ чувствомъ дѣйствительности передавали, въ видѣ маленькихъ скульптурныхъ картинокъ, сцены изъ ежедневной жизни нынѣшнихъ евреевъ, столько знакомой Антокольскому, постоянно бывшей у него передъ глазами. Тутъ было много наблюдательности, и тонкія черты характера, типа, костюма и остальной внѣшней обстановки были переданы съ замѣчательнымъ, своеобразнымъ талантомъ.

Но скоро потомъ мысль молодаго художника стала крѣпнуть; онъ почувствовалъ потребность перейти отъ случайныхъ, мелкихъ явленій ежедневной жизни къ явленіямъ болѣе глубокимъ и значительнымъ, и такимъ образомъ въ его воображеніи сложились, едва ли не одновременно, двѣ сцены: „Споръ о Талмудѣ“ и „Инквизиція“. Обѣ принадлежатъ къ числу оригинальнѣйшихъ созданій, и притомъ въ такомъ родѣ, который никѣмъ еще не былъ пробованъ въ скульптурѣ.

Къ сожалѣнію, композиція „Споръ о Талмудѣ“ никогда не была выполнена вполнѣ, и изъ нея мы имѣемъ только бюсты (небольшой величины) двухъ евреевъ, жарко спорящихъ. Лица ихъ полны горячности, фанатизма, глаза обоихъ спорщиковъ горятъ въ огнѣ, вытянутые рты произносятъ сердитыя рѣчи, всѣ мускулы на лицѣ играютъ, только что не слышишь словъ и голосовъ. Этакую ажитацію душевную, этакую жизнь, этакое воодушевленіе и стремительность, этакую наполненность своимъ предметомъ, до самой послѣдней ниточки, навѣрное не скоро найдешь въ нашихъ скульптурныхъ музеяхъ, въ любыхъ самыхъ препрославленныхъ статуяхъ. По первоначальному плану автора, спорщики должны были засѣдать въ горницѣ, за трапезнымъ столомъ. Какая жалость, что руки ихъ остались невыдѣланными, что мы не можемъ видѣть, какъ онѣ махали или метались въ воздухѣ, какъ онѣ грозили или доказывали, какъ у нихъ пальцы то сжимались, то быстро расправлялись и сверкали молніями!

Но гораздо важнѣе этой сцены—„Инквизиція“. Здѣсь Антокольскій нетолько создавалъ изъ еврейскихъ живыхъ типовъ и характеровъ замѣчательную сцену, но еще дѣлалъ смѣлый, небывалый шагъ, назначенный расширить предѣлы и рамки скульптуры. Молодому художнику съ энергическою, своеобразною мыслью показалось, что нечего скульптурѣ оставаться при прежнихъ, закрѣпленныхъ школою понятіяхъ, и что она способна пойти еще куда дальше, впередъ. Онъ захотѣлъ придать скульптурѣ разнообразіе плановъ и волшебство освѣщенія. И для этого онъ совершилъ дерзость, которой не смѣлъ не только предпринять, но даже задумать ни одинъ изъ прежнихъ скульпторовъ. Онъ придалъ разную глубину своему барельефу: здѣсь этотъ у него плосокъ, тамъ сильно выпуклъ и уходитъ далеко вглубь, и, мало того, онъ продѣлалъ въ стѣнѣ отверстіе, черезъ которое долженъ упасть, сбоку, свѣтъ на его сцену и освѣтить ее совершенно неравномѣрно: здѣсь будетъ полный свѣтъ, тамъ дальше полусвѣтъ, еще дальше темнота, наконецъ въ иныхъ мѣстахъ и полный глубокій мракъ. Эта новизна, эти смѣлые пріемы, въ соединеніи съ могучимъ талантомъ въ выполненіи дѣйствующихъ на этой оригинальной сценѣ лицъ, дали такіе новые, невиданные результаты, что приходится признать „Инквизицію“ Антокольскаго самымъ замѣчательнымъ, самымъ самобытнымъ и важнымъ для будущности искусства созданіемъ этого художника, даже въ сравненіи съ такимъ великолѣпнымъ, трагическимъ и полнымъ правды и красоты созданіемъ, какъ его „Иванъ Грозный“.

Въ этомъ, глубоко поражающемъ меня скульптурномъ произведеніи, Антокольскій представилъ подземный подвалъ, куда евреи собрались для молитвы и трапезы, для празднованія перваго вечера праздника Пасхи. Своды исписаны еврейскими изреченіями изъ Библіи. Всѣ присутствующіе сидѣли около длиннаго стола, нагруженнаго посудой, кушаньемъ, но тоже и книгами. И вдругъ шумъ, раздались шаги по узкой лѣстницѣ, идущей винтомъ сбоку; всѣ въ ужасѣ вскочили, всѣ въ переполохѣ бросились въ дверь, толкая и тѣсня другъ друга; въ общемъ смятеніи сдернута скатерть со стола, посуда и книги

летятъ на полъ, стулья опрокинуты; одинъ только старикъ, съ головой и взглядомъ древняго пророка, остался на своемъ мѣстѣ: нѣтъ для него страховъ, нѣтъ для него опасностей отъ внѣшнихъ враговъ, и, пока всѣ товарищи его бѣгутъ и прячутся въ малодушномъ ужасѣ, онъ одинъ со спокойнымъ величавымъ достоинствомъ ждетъ враговъ. А эти враги—это сытый, жирный кардиналъ, одинъ изъ вѣрныхъ слугъ инквизиціи, спускающійся по лѣстницѣ и окруженный толпой вооруженныхъ воиновъ. Нечего ему торопиться—онъ всѣхъ накроетъ, онъ всѣхъ изловитъ, и вотъ, не ускоряя шага, холодно и самодовольно идетъ въ мрачный подвалъ на радостную травлю.

Эта сцена, эти выраженія, эти народные, племенные характеры и типы, эти разнообразныя движенія душевныя, то высокія, то низкія, то великодушныя и широкія, то дрянныя и мелкія—образовали одну изъ капитальнѣйшихъ страницъ еврейской исторіи, переданную, въ совершенно новыхъ формахъ, искусствомъ, въ продолженіе столѣтій трусливымъ и отсталымъ, а теперь въ первый разъ смѣлымъ и ступающимъ на новые пути.

Еврейское племя можетъ гордиться, вмѣстѣ съ остальною Европою, такимъ художникомъ и такими произведеніями.

VI.

Мы до сихъ поръ говорили объ изображеніяхъ еврейскаго племени въ картинахъ и скульптурахъ европейскихъ художниковъ. Во всѣхъ представленныхъ здѣсь примѣрахъ, еврейскія личности служили лишь матеріаломъ для созданій художниковъ, служили на то, чтобъ ихъ изобразили живописцы и скульпторы сообразно съ требованіями ихъ мысли, фантазіи, вкуса и художественности. Изъ числа художниковъ, одни больше, другіе меньше идеализировали этотъ первоначальный, сырой матеріалъ свой.

Но, кромѣ всего этого, есть еще цѣлый рядъ произведеній, гдѣ еврейское племя и еврейскіе люди представлены безъ малѣйшей идеализаціи, безъ малѣйшаго желанія что-нибудь измѣнить или прикрасить, и, напротивъ, съ твердымъ намѣреніемъ передать типы, лица, выраженія, фигуры во всей ихъ правдѣ, во всей глубочайшей ихъ реальности. Это—портреты евреевъ XVII вѣка, написанные или награвированные Рембрандтомъ.

Рембрандтъ, этотъ геніальнѣйшій изъ художниковъ, котораго Прудонъ такъ вѣрно назвалъ „Лютеромъ живописи", прожилъ весь свой вѣкъ въ Амстердамѣ—городѣ, въ то время переполненномъ евреями, и, можно сказать, почти полуеврейскомъ. Судя по его произведеніямъ, Рембрандтъ постоянно былъ въ ближайшихъ сношеніяхъ съ ними. Еврейскіе типы ежеминутно встрѣчаются въ его картинахъ и гравюрахъ на сюжеты Ветхаго и Новаго Завѣта, и, безъ сомнѣнія, придали не мало оригинальности, характерности и совершенно особенной типичности его великимъ созданіямъ, полнымъ неслыханной въ исторіи искусства правды, жизненности и реализма, поэзіи и выразительности. Его Богъ-отецъ въ знаменитой гравюрѣ „Явленіе трехъ ангеловъ Аврааму", его Іаковъ въ гравюрѣ „Іосифъ, толкующій сны", его „Іаковъ, оплакивающій сына своего Іосифа", его „Слѣпой Товія", его „Мардохей и Амманъ", его Іосифъ аримаѳейскій въ „Положеніи Христа во гробъ", его первосвященникъ и его св. Симеонъ въ „Принесеніи Іисуса во храмъ", и т. д.—все это изумительно вѣрно переданные еврейскіе типы, скопированные съ еврейскихъ современниковъ Рембрандта. Но, кромѣ того, близость еврейскаго элемента Рембрандту, этому великому родоначальнику новаго европейскаго искусства, засвидѣтельствована еще многими другими фактами.

Онъ сдѣлалъ, въ 1655 году, т. е. въ лучшее свое время, нѣсколько гравюръ, для сочиненія, на португальскомъ языкѣ, одного ученаго еврея, Манассея-бенъ-Израэля, подъ названіемъ: „Piedra gloriosa o da la estatua de Nabucadnezar" (Преславный камень, или о статуѣ Навуходоносора). Сочиненіе это (теперь необыкновенно рѣдкое) написано для прославленія еврейскаго народа и для доказательства, на основаніи словъ пророка Даніила, что еврейскій народъ вѣченъ, что слава его во вѣки не пройдетъ, и что ему одному уготовано судьбою верховное владычество надъ всѣмъ міромъ. Потомъ еще, свою жену, какою она была въ самый день свадьбы, Рембрандтъ изобразилъ,—въ двухъ изъ числа великолѣпнѣйшихъ своихъ гравюръ,—въ еврейскомъ костюмѣ, съ распущенными волосами, съ повязкой на головѣ, и до того согласно съ еврейскою внѣшностью, что до самаго послѣдняго времени эти гравюры носили названіе „La mariée juive" (еврейская новобрачная).

Но значительнѣе всего этого—портреты разныхъ евреевъ, жившихъ въ то время въ Амстердамѣ, портреты, принадлежащіе къ числу самыхъ высшихъ созданій его кисти и гравернаго рѣзца. Тутъ встрѣчаются старики съ важною и серьезною физіономіею, съ глубокимъ взглядомъ и сильно восточными чертами, въ тюрбанахъ и мѣховыхъ шапкахъ, одѣтые въ шелкъ и бархатъ, съ морщинистыми руками, съ широкими бѣлыми бородами; зрѣлые мужи, юноши, первосвященники, раввины, мѣнялы, мѣховщики, мелкіе торговцы, женщины. Они великолѣпны, какъ всѣ совершеннѣйшіе портреты Рембрандта, они полны жизни и типической красоты. Но какъ ни высоки всѣ эти изумительныя созданія, быть можетъ всего выше и необыкновеннѣе его Евфраимъ Бонусъ, иначе называемый „Juif à la rampe" (еврей у лѣстницы).

Евфраимъ Бонусъ, родомъ изъ Португаліи, былъ одинъ изъ лучшихъ амстердамскихъ врачей. Рембрандтъ представилъ его, на портретѣ масляными красками и на гравюрѣ, сходящимъ съ лѣстницы и положившимъ руку на перила ея. У него на головѣ остроконечная шляпа съ широкими полями, онъ одѣтъ въ черное платье ван-дейковскаго покроя, съ бѣлымъ отложнымъ воротникомъ и съ широкими манжетами, за плечи закинутъ небольшой плащъ. Онъ шелъ и на секунду остановился, устремивъ глаза впередъ,—онъ думаетъ о больномъ, котораго только что оста-

вилъ, онъ думаетъ о его болѣзни; онъ соображаетъ, его мысль работаетъ и свѣтится въ чудесныхъ, глубокихъ глазахъ. Этотъ взглядъ, этотъ типъ, эта талантливость, эта дума—все это одно изъ непостижимѣйшихъ чудесъ европейскаго искусства. Тутъ апоѳеозъ великаго художника, и, съ нимъ вмѣстѣ, переданный грядущимъ вѣкамъ типъ одного изъ лучшихъ представителей великаго, даровитаго племени.

Такимъ, по внѣшности, но еще болѣе значительнымъ, еще болѣе глубокимъ, могъ бы представить Рембрандъ одного еврея, своего современника. Это—Баруха Спинозу, тоже жившаго тогда въ Голландіи, и даже недалеко отъ великаго „Лютера искусства". Точно также ходилъ и одѣвался Спиноза, какъ этотъ Евфраимъ Бонусъ, точно также былъ простъ и серьезенъ, красивъ и углубленъ въ свою думу. Но онъ еще былъ едва юноша, когда Рембрандтъ достигъ полной зрѣлости, а когда самъ достигъ своей зрѣлости и полнаго развитія—Рембрандтъ былъ бы уже глубокій старикъ и умеръ, никогда не видавши его.

Что это была бы за великолѣпная задача, этотъ геніальный еврей—для кисти и рѣзца великаго, безсмертнаго голландца. Въ передачѣ именно этого послѣдняго должны были бы остаться, на вѣчныя времена, всему потомству, черты глубочайшаго изъ мыслителей Израильскаго племени.

VII.

Выше я сказалъ уже, что не буду касаться художественныхъ произведеній на сюжеты евангельскіе. И дѣйствительно, для многихъ читателей „Еврейской Библіотеки" они не могли имѣть интереса. Содержаніе такихъ задачъ чуждо міровоззрѣнію еврея, а исполненіе собственно-художественное мало способно было завлекать его, коль скоро личности, мѣстности и событія изъ этого періода еврейской исторіи постоянно изображались, рукою европейскихъ художниковъ, въ такой формѣ, которая ни въ какомъ отношеніи не могла быть любопытна для еврея. Все еврейское являлось тутъ безъ малѣйшей еврейской окраски, безъ какихъ бы то ни было еврейскихъ типовъ, безъ всякаго еврейскаго характера, безъ всѣхъ особенностей еврейской народности. Вмѣсто того, наперекоръ здравому смыслу, тутъ вездѣ присутствовали какія-то условныя формы, наполовину заимствованныя у грековъ и римлянъ, и наполовину обязанныя происхожденіемъ собственной выдумкѣ художественныхъ школъ и ихъ разнообразныхъ знаменитостей.

Но теперь пришло другое время. Новое поколѣніе художниковъ съ удивленіемъ смотритъ на странности своихъ дѣдовъ и отцовъ и на изумительныя ихъ иллюстраціи всего историческаго, между прочимъ Библіи и Евангелія. Оно убѣждено теперь, что ни до чьей національности не должно дотрогиваться художеству иначе, какъ съ твердымъ намѣреніемъ—и умѣньемъ—представлять сцены изъ жизни извѣстнаго народа въ томъ самомъ видѣ, какой онѣ дѣйствительно когда-то носили. И вотъ поэтому-то нынѣшніе художники употребили все стараніе, чтобъ дѣйствующія лица евангельскихъ событій получили наконецъ свой настоящій типъ и характеръ, чтобъ они сдѣлались наконецъ тѣмъ, чѣмъ давно имъ пора было сдѣлаться—евреями; чтобъ мѣстность, гдѣ происходитъ дѣйствіе, была въ самомъ дѣлѣ мѣстностью еврейскою; наконецъ, чтобъ не было и помина о всемъ безличномъ, безхарактерномъ и выдуманномъ, чѣмъ только и умѣло пробавляться старинное искусство.

Значитъ, теперь совсѣмъ уже другое дѣло, теперь для еврея становятся интересны и важны художественныя произведенія на темы евангельскія. Пускай ему остается по-прежнему чуждо христіанское настроеніе, пускай для него индеферентны или далеки задачи, со стороны трактованія ихъ съ христіанской точки зрѣнія, но онъ уже не можетъ долѣе оставаться равнодушнымъ къ тѣмъ элементамъ, которые послужили для выполненія задачъ христіанскихъ. Тутъ онъ находитъ теперь *свою* исторію, *своихъ* дѣдовъ, *свою* родину, такъ долго забытую художествомъ, *свои* типы, *свои* физіономіи и личности, наконецъ, во многихъ случаяхъ, *свои* ближайшіе интересы, славы и радости. Оттого-то мнѣ и кажется, умѣстнымъ говорить нынѣ, въ „Еврейской Библіотекѣ", про новѣйшія созданія живописи и скульптуры тоже и на сюжеты евангельскіе.

Какъ и прежде, я не стану перечислять все досихъ поръ сдѣланное. Мало ли сколько тутъ можно встрѣтить незначительнаго и вовсе не важнаго, но я попробую провести передъ глазами моихъ читателей все самое характерное, все самое главное.

Однимъ изъ самыхъ первыхъ, по времени, художниковъ, рѣшившихся внести еврейскій элементъ въ изображенія евангельскія, я считаю Овербека. Но его рисунки и картины представляютъ странное явленіе. Въ нихъ старыя условности умѣстились рядомъ съ новыми пробами чего-то, въ самомъ дѣлѣ историческаго, и эти двѣ враждебныя половины никакъ не сходятся вмѣстѣ, никакъ не могутъ наладиться на одинъ общій тонъ. Выше я говорилъ о томъ, какъ французы первые попытались поновому взяться за представленіе библейскихъ сценъ. Послѣ нихъ, въ Европѣ скоро явилось много охотниковъ, даже внѣ Франціи, дать еврейскій характеръ и поворотъ изображеніямъ библейскимъ. Но все еще очень немногіе осмѣливались быть послѣдовательными, т.-е. требовать въ искусствѣ того же самого и для Евангелія, чего требовали для Библіи. Большинству казалось необходимымъ слѣдовать какимъ-то совершенно другимъ правиламъ и держаться какой-то совершенно иной логики, когда дѣло шло о Евангеліи.

Художники, а вмѣстѣ съ ними и публика, воображали, что пускай себѣ идутъ о національности какіе угодно толки, и пускай себѣ вносятъ ее даже въ картины Библіи, а все-таки самый приличный, самый достойный и самый настоящій способъ представленія евангельскихъ личностей и сценъ—тотъ, который твердо установился въ Европѣ, въ теченіе послѣднихъ 300 или 350 лѣтъ, по примѣру Италіи, давно почему-то считающейся законодательницей по

части художества. Имъ дѣла не было до того, что этотъ способъ плохъ и давно уже устарѣлъ, что онъ выражаетъ собою только младенчество понятій и неумѣнье лучше справляться съ задачей; имъ не было дѣла до того, что тутъ ничего уже нѣтъ пригоднаго для разсуждающаго ума и воспитаннаго чувства: они продолжали дѣлать свои картины и статуи по прежнимъ привычкамъ. Отъ этого, даже всѣ лучшія попытки перваго времени полны были колебаній и нерѣшительности: одной ногой люди шагали уже впередъ, другой продолжали твердо стоять за старыми перегородками и шлагбаумами. Въ этомъ отношеніи Овербекъ можетъ служить поразительнымъ примѣромъ, одинъ за всѣхъ своихъ товарищей.

Просмотрите, картинку за картинкой, весь рядъ его иллюстрацій къ Евангелію („Darstellungen aus den Evangelien"), вамъ вездѣ бросятся въ глаза изображенія Христа, апостоловъ, вообще всѣхъ личностей, требуемыхъ текстомъ, мужчинъ, женщинъ, дѣтей—совершенно на манеръ старыхъ итальянскихъ живописцевъ. Овербекъ изъ всѣхъ силъ старается превратиться то въ Рафаэля, то въ Перуджино, то въ Фра-Беато-Анджелико. Кажется, у него только и сидитъ въ головѣ одна мысль: какъ бы получше заморить свою собственную художественную физіономію, исчезнуть, уничтожиться и подойти подъ условно-изящный или ребячески-набожный тонъ фаворитныхъ его оригиналовъ. Онъ не боится быть поддѣлкой, фальшивой монетой: итальянскія мысли и выраженія стараго времени кажутся ему чѣмъ-то до того священнымъ и великимъ, что только бы на нихъ быть похожимъ хоть однимъ краемъ своихъ собственныхъ созданій,—и Овербеку уже ничего болѣе не нужно. Онъ тутъ совершенно счастливъ. Вотъ первое впечатлѣніе отъ евангельскихъ картинъ и рисунковъ художника, однажды перешедшаго даже изъ протестантовъ въ католики, оттого, что слишкомъ великъ былъ его энтузіазмъ къ старымъ художественнымъ созданіямъ и слишкомъ громадно подобострастіе къ католическо-италіянскому настроенію, продиктовавшему ихъ. Но преодолѣйте первое непріятное чувство, производимое видомъ взрослаго человѣка, хлопочущаго притвориться ребенкомъ, или, что все равно, художника нашего времени, старающагося напялить на себя узкій и ограниченный кафтанчикъ живописца XV или XVI вѣка,—и вы начнете различать у Овербека, въ его евангельскихъ сценахъ, что-то болѣе серьезное и дѣльное: черты въ самомъ дѣлѣ историческія, углубленіе въ типы и характеры прошлой дѣйствительности, выраженія. Какая пестрая смѣсь, какая непостижимая логика! Отчего надъ одной и той же картиной или рисункомъ работала тутъ всякій разъ не одна голова, а цѣлыхъ двѣ, — одна та, что̀ обсуждала и создавала одну половину, однѣ личности, а другая та, что̀ обсуждала и создавала вторую половину, остальныя присутствующія тутъ личности? Отчего Овербекъ находилъ нужнымъ представлять евреями, по физіономіи и одеждѣ, только однихъ старцевъ, первосвященниковъ, книжниковъ и фарисеевъ, и лишалъ всякаго еврейства всѣ другія дѣйствующія лица своихъ евангельскихъ сценъ—вотъ вопросъ, котораго, кажется, никто не разрѣшитъ. Развѣ апостолы, ученики и послѣдователи Христовы, наконецъ, вся тогдашняя палестинская публика были, по наружности и жизни, не точно такими же евреями, какъ и эти первосвященники, книжники и фарисеи? Такъ нѣтъ же, этого соображенія не хотѣлъ знать Овербекъ, и однихъ онъ дѣлалъ у себя въ картинахъ и рисункахъ условными куколками италіянскихъ живописцевъ, а другихъ—евреями. Точно будто ему надо было отдѣлить два міра одинъ отъ другого, поставить между ними цѣлую пропасть: «Вотъ эти, дескать, люди—люди незначительные, темные, только что касающіеся извѣстной эпохи, времени и мѣстности, а потому ихъ и можно, пожалуй, рисовать со всѣми спеціальностями и отмѣтинами національности. Но вотъ тѣ,—о, то совсѣмъ другое дѣло! Они имѣютъ значеніе всемірно-историческое, а потому не надо ихъ рядить въ какую бы то ни было національность, они должны красоваться въ чертахъ и типахъ, не принадлежащихъ никакому времени и мѣсту въ особенности. Они должны стоять, даже и въ живописи, внѣ общихъ законовъ дѣйствительности жизни». Но вѣдь что же такое всѣ подобныя разсужденія, какъ не диковинныя фантазіи набожнаго католика, насилующаго исторію въ честь своихъ выдумокъ и топчущаго ногами логику во славу своего ограниченнаго упрямства?

Не удивительны ли, напримѣръ, слѣдующія сочиненія Овербека, въ его евангельскихъ „Darstellunden". *Обрѣзаніе Іоанна Крестителя*: еврейскій священникъ, съ небольшимъ ножомъ въ рукѣ, сидитъ и ждетъ въ правомъ углу картины, чтобы ему поднесли младенца Іоанна; въ немъ нѣтъ ровно ничего идеальнаго, онъ настоящій еврей, онъ полонъ натуры; онъ сидитъ себѣ, согнувшись, совсѣмъ живымъ старичкомъ, съ благодушною, немного глуповатою старческою улыбкою; его маленькіе глазки, еврейскій носъ крючкомъ и рѣдкая общипанная бородка выглядываютъ по-еврейски изъ-подъ полосатаго покрывала, накрывшаго ему голову и обмотаннаго вокругъ шеи. Это въ самомъ дѣлѣ историческая, національная фигура. Но что̀ за неподходящій антуражъ вокругъ него! Италіянская мадонна—вмѣсто св. Елисаветы; рафаэлевскія (впрочемъ очень красивыя и граціозныя) дѣвушки и дѣти; перуджиновскій св. Захарія, и наконецъ, какъ мѣсто сцены, какія-то небывалыя аркады, стоящія рядкомъ, и между ними балюстрады италіянскихъ виллъ—что̀ это за чудная путаница и каша! *Младенецъ Іисусъ среди книжниковъ въ храмѣ*: опять старики-евреи прекрасны, характерны. Одни изъ нихъ сухіе, холодные буквоѣды, съ злыми или мрачными глазами подъ оріентальными своими капюшонами; другіе — равнодушные, разжирѣвшіе жуиры, съ отвислыми подбородками и расплывшимися щеками; на лбу у нихъ узорчатые вѣнчики, они какъ-то нехотя, лѣниво прислушиваются изъ середины толпы, пока болѣе энергическіе товарищи ихъ, вооруженные громадными фоліантами, протягиваютъ жилистые пальцы къ молодому Христу, и что̀-то доказываютъ или требуютъ съ него какихъ-то объясненій. Все это вмѣстѣ давало бы прекрасную, характерную картину, если бы самъ младенецъ Христосъ не былъ бы

плохимъ италіянскимъ „общимъ мѣстомъ“, а апостолъ Петръ и другіе будущіе апостолы, также какъ и появляющіеся вдали Іосифъ съ Маріей, наконецъ, весь дальній пейзажъ, изъ тоненькихъ кипарисовъ и жиденькихъ деревецъ, не были совершенно въ стилѣ дорафаелевской италіянской школы. *Исцѣленіе Христомъ больныхъ и увѣчныхъ*: здѣсь все условно и притворно на старый ладъ, здѣсь нѣтъ ни въ одномъ человѣкѣ ни единой черточки живой натуры; на картинѣ не стоило бы ни секунды останавливать глаза и вниманіе, еслибы въ лѣвомъ углу картины, у самаго края рамки, не являлась фигура, которая поправляетъ все дѣло и отвѣчаетъ за всѣхъ остальныхъ (очень многочисленныхъ) товарищей своихъ въ картинѣ. Но кто это такой? Какой-то еврей старикъ, съ уморительною, улыбающеюся физіономіею, должно быть, веселый, добрый человѣкъ, съ круглою вышитою шапочкой на головѣ, сѣдыми заброшенными назадъ волосами и выдвинутой впередъ, по всегдашнему, бородкой. Этотъ добрый весельчакъ ласково останавливаетъ больного юношу, видно черезъ-чуръ ревностно и не въ очередь проталкивающагося къ Христу, исцѣляющему слѣпого въ эту самую секунду, посреди картины. Старикъ въ шапочкѣ, даромъ что только половиной тѣла вырѣзался изъ картины, только одинъ придаетъ значеніе и интересъ этому сочиненію. *Обличеніе фарисеевъ*: Христосъ, сидящій у колонны, при входѣ въ храмъ, по всегдашнему, слабъ и обыкновененъ. Онъ не представляетъ ничего замѣчательнаго, точно также молодые и старые ученики, сидящіе у ногъ его, или прислонившіеся къ колоннѣ; за то, группа книжниковъ и фарисеевъ, стоящая насупротивъ, въ нѣсколькихъ шагахъ отъ него, полна силы и характера. Во-первыхъ, это все красивые энергическіе люди, въ длинныхъ плащахъ, по которымъ полосами вдоль вышиты еврейскіе крупные тексты, такъ, чтобы толпа народная издали ужъ замѣчала ученыхъ, важныхъ мудрецовъ и кланялась имъ съ почтеніемъ; обувь и подолы платья наполнены орнаментами, шапочки и налобники — тоже, края плащей вырѣзаны фестонами; но гораздо болѣе еще еврейства въ типахъ этихъ наклоненныхъ головъ, въ этихъ угрюмыхъ или коварныхъ глазахъ, въ этихъ приподнятыхъ отъ изумленія бровяхъ, въ этихъ бородахъ, сердито трясущихся, пока руки подпираютъ подбородки, или постукиваютъ по плечу товарища: „Слышь, братъ точно говорятъ они, чтò тотъ-то распѣваетъ!“ Столько же характера и физіономіи въ еврейскихъ старцахъ, жалующихся первосвященнику на Христа, вверху картины „Отреченіе Петра“, или въ священникахъ картины „Распятіе“, прибѣжавшихъ къ Пилату требовать, чтобы онъ написалъ надпись надъ крестомъ такъ, какъ *они* хотятъ, а не такъ, какъ онъ было собирался: вездѣ тутъ на лицо фанатическіе, упорные люди, стоящіе за чтò-то, осужденное и ниспровергнутое исторіей; но при всемъ своемъ ослѣпленіи, они отстаиваютъ свою національность и то, чтò имъ въ ту минуту казалось правымъ и священнымъ.

Но лучше всего этого, со стороны правдиво выраженной еврейской національности, вотъ какія двѣ картины въ „Darstellungen aus den Evangelien“ Овербека. Первая—„дружба Ирода съ Пилатомъ“. Тщетно вы станете искать этого сюжета во всѣхъ извѣстныхъ вамъ картинахъ и рисункахъ на евангельскіе тексты—никто до сихъ поръ не бралъ его. Но если бы даже и бралъ, то, кажется, никто никогда не превзошелъ бы этого мягкаго ханжу, этого сентиментальнаго кописта прежнихъ оригиналовъ, въ томъ выраженіи, которое онъ съумѣлъ вложить тутъ въ два главныя свои дѣйствующія лица. Римскіе воины, еврейскія (совершенно рафаэлевскія) ликующія дѣвушки, съ вѣнками на головѣ и подбоченясь идущія въ плясъ отъ радости: „Нашъ-молъ царь съ римскимъ губернаторомъ наконецъ-то, наконецъ-то мировую и ладъ уставилъ!“, архитектурный фонъ, состоящій изъ городской зубчатой стѣны и горъ, обстроенныхъ башнями,—все это, еще разъ, плохо и казенно. Но чтò и не плохо и не казенно, а полно правды, новизны и жизни — это двѣ фигуры, идущія другъ къ другу на встрѣчу и встрѣтившіяся на самой серединѣ картины. Слѣва двигается тихо, не торопясь, твердо и прочно шагая по плитамъ, какъ наторѣлый въ своемъ дѣлѣ казенный чиновникъ— Пилатъ. У него холодное, оффиціальное лицо, изношенное и строгое; пергаментныя щеки всѣ въ морщинахъ, маленькіе сухіе глазки, выдвинувшіяся впередъ скулы, лавровый вѣнокъ на головѣ (тогдашняя мода, со временъ лысаго Юлія Кесаря), голыя руки и ноги, военная тога поверхъ всего тѣла—вотъ, передъ вами, стоитъ живьемъ, настоящій римлянинъ того времени, съ деревяннымъ сердцемъ, съ желѣзнымъ духомъ. Съ противуположной стороны бѣжитъ къ нему на встрѣчу, безпокойной и неровной походочкой, ловя его руку и заглядывая въ глаза начальнику,—Иродъ, только по имени царь, а въ сущности вѣрный рабъ и послушникъ всякаго римскаго начальства. Онъ трусъ и предатель народнаго дѣла, онъ на половину отступился бы отъ всей своей еврейской національности, только бы усидѣть на престолѣ и всласть объѣдаться всѣмъ тѣмъ, чтò нравится ему и чтò щекочетъ его восточные сладострастные нервы. Этотъ слабый, и все-таки свирѣпый, владыка - намѣстникъ угомонилъ на эту минуту, и запряталъ куда-то подальше, всѣ свои деспотическія и сибаритскія чувства, стеръ ихъ прочь съ лица своего, оставилъ тамъ одну только сладкую, льстивую улыбку, ту самую улыбку, какою встрѣчаютъ опасное начальство, не дающее спуска. Все тѣло его изогнуто дугой, и на быстромъ ходу стремится впередъ, прямо къ Пилату; глаза полузакрыты, остроконечная бородка выставилась впередъ, за одно съ рукой, граціозно и подобострастно пожимающей руку начальника. Онъ точно совсѣмъ забылъ, что на немъ богатое царское платье, все вышитое богатыми узорами на груди и подолѣ, что у него на головѣ, поверхъ чалмы, надвинута зубчатая корона. Вотъ они сошлись вдругъ, совершенно неожиданно, эти два полюса: побѣдитель-европеецъ, столпообразный римлянинъ, похожій неподвижностью на статую, человѣкъ, въ которомъ ни одинъ мускулъ не двигается, и—побѣжденный восточникъ, подвижной и извивающійся еврей, заискивающій милости и права свободно дышать, за какую

бы то ни было цѣну. Эта картина, на мои глаза, одно изъ лучшихъ созданій живописи, даромъ что Овербекъ давнымъ-давно повсюду, во всѣхъ книгахъ и исторіяхъ, осужденъ, какъ неспособный притворщикъ и ханжа, ничего не понимающій, кромѣ своей несносной набожности, и ни на что̀ болѣе не способный, кромѣ повторенія старыхъ италіянскихъ классиковъ во всемъ томъ, что̀ у нихъ по-сахарнѣе и по-мягче. Такой приговоръ—сама справедливость, и я всегда былъ съ нимъ согласенъ. И однако же, все-таки на этотъ разъ скажу, что много надо истиннаго таланта и глубины для того, чтобы схватить, какъ онъ тутъ сдѣлалъ, цѣлыхъ два полнѣйшихъ народныхъ типа и исчерпать ихъ до конца. За такую правду и вѣрность историческую—многое можно простить.

Другая картина, подъ стать этой, хотя немного слабѣе ея,—это „Положеніе Христа во гробъ". Въ общемъ, она состоитъ только изъ красоты линій и позъ, имѣющихъ огромное значеніе для живописи и никакого для еврейства. Группа людей, поспѣшно несущихъ на плечахъ мертвое тѣло Христа и слѣдующихъ позади, прелестна и выразительна, какъ лучшія созданія Рафаэля. Одежды развѣваются отъ скораго хода; горныя скалы, около двери въ склепъ, со всѣхъ сторонъ стоятъ угрюмо насупившись, и общій мракъ прорѣзанъ лишь факеломъ впереди, отъ котораго тонкая струя дыма протянулась змѣйкой надъ изящно лежащимъ мертвымъ тѣломъ съ пробитыми ладонями и надъ двигающимся позади кортежемъ изъ учениковъ и женщинъ съ понуренною головою: все это безспорно красиво, чудесно, все это дѣлаетъ картину эту едва ли не лучшимъ изображеніемъ „Положенія во гробъ", изъ числа всѣхъ извѣстныхъ. И все-таки тутъ нѣтъ ничего еврейскаго, ни единаго еврейскаго типа, физіономіи, подробности, даже платья; все тутъ общепринятое, общеупотребительное изъ арсенала и гардеробной италіянскаго классическаго искусства, и, значитъ, вовсе не идетъ къ цѣли настоящей статьи. Но есть тутъ же, въ этой самой картинѣ, что-то такое, что̀ придаетъ ей глубокую важность и интересъ въ глазахъ еврея. Это—фигура Никодима. Она всего болѣе останавливаетъ на себѣ глаза зрителя. Никодимъ тоже, какъ и всѣ, идетъ быстрымъ шагомъ, онъ тоже торопится поскорѣе укрыть въ горной пещерѣ тѣло усопшаго своего учителя, пока еще его не отняли враги и не помѣшали благочестивому ихъ дѣлу; у него тоже, какъ у всѣхъ, озабоченное лицо и тяжкое выраженіе; но, пока правая его поднятая рука протягиваетъ впередъ, какъ погребальную свѣчу, дымный факелъ, освѣщающій ночное торопливое шествіе, прекрасная еврейская голова его, въ клобукѣ и покрывалѣ, тихо обернулась назадъ и съ безконечными благодушіемъ и сожалѣніемъ смотритъ на изящное, благородное тѣло Учителя. Тутъ цѣлая драма, цѣлый историческій моментъ въ этомъ привлекательномъ, столь серьезно глядящемъ человѣкѣ: по своей наружности, онъ еще принадлежитъ старому завѣту и преданію, но внутреннимъ чувствомъ онъ потихоньку переходитъ уже на сторону новаго нарождающагося міра. Двѣ волны историческаго океана, старая и новая, столкнулись и слились тутъ вмѣстѣ. На мои глаза, это одинъ изъ самыхъ значительныхъ типовъ, созданныхъ новымъ европейскимъ искусствомъ.

VIII.

Тотчасъ вслѣдъ за Овербекомъ, надо сказать нѣсколько словъ про одного художника, находившагося въ молодые свои годы подъ сильнымъ вліяніемъ Овербека, и даже получившаго, въ извѣстной долѣ, направленіе отъ него. Это нашъ Ивановъ. Изъ его писемъ въ Общество поощренія художниковъ и устныхъ сообщеній его самого мнѣ, мы знаемъ, что, въ первыя времена пребыванія въ Римѣ, Ивановъ былъ большимъ поклонникомъ Овербека. Оно и понятно: нѣмецъ піетистъ, только и мечтавшій, что, о служеніи искусства цѣлямъ религіознымъ и нехотѣвшій знать другихъ сюжетовъ, кромѣ евангельскихъ, долженъ былъ сильно приходиться по вкусу нашему художнику, съ фантазіею мало развитою, даже бѣдною, съ художественными планами, почти исключительно вращавшимися въ предѣлахъ сюжетовъ евангельскихъ, съ творчествомъ, удовлетворявшимся очень немногимъ. Къ тому же, въ этомъ Овербекѣ, тогдашней римской славѣ, Ивановъ встрѣчалъ безпредѣльное поклоненіе передъ формами и женственными изяществами Рафаэля, а это опять-таки совершенно сходилось съ его собственными понятіями, вкусами и симпатіями: нерѣдко Овербекъ самъ въ картинахъ и рисункахъ своихъ создавалъ цѣлыя фигуры и группы, носившія отпечатки красоты и граціи истинно-рафаэлевской или старыхъ италіянскихъ мастеровъ, такъ сильно нравившихся Иванову за наивность и религіозный складъ; наконецъ, этотъ самый Овербекъ создавалъ и что-то новое, свое: онъ вводилъ невиданный прежде до того ни у кого въ Римѣ элементъ еврейскій. Я говорю — въ Римѣ, потому что раньше Овербека французы дѣлали попытки въ этомъ же родѣ, но кто зналъ о нихъ въ препрославленной столицѣ искусствъ, которая имя-то носила громкое, а все-таки ничего не вѣдала о томъ, что̀ новаго думалось, предпринималось и совершалось въ Европѣ? Вырвавшійся изъ петербургскихъ академическихъ классовъ Ивановъ, не читавшій и не видавшій ничего европейскаго, еще менѣе другихъ былъ затронутъ какимъ бы то ни было уголкомъ просвѣщенія, и еще болѣе другихъ долженъ былъ съ нѣмымъ обожаніемъ смотрѣть на нѣмецкаго художника, читающаго книги, водящагося съ иностранными учеными, въ разговорахъ своихъ произносящаго чуть не цѣлые лекціи и трактаты о томъ: какъ быть искусству на свѣтѣ, и тутъ же вмѣстѣ—строгаго поклонника всѣхъ признанныхъ классиковъ. Извѣстная всей Россіи картина Иванова „Явленіе Христа народу" сильно отозвалась этимъ Овербековскимъ вліяніемъ. Правда, съ точки зрѣнія художественной, Ивановъ стоялъ въ сто разъ выше Овербека по рисунку тѣла и по драпировкамъ одеждъ, по индивидуальности формъ, по естественности многаго, по красотѣ группировки, по

отсутствію трусливаго, дѣтскаго до-рафаэлевскаго пошиба—и все-таки онъ дальше Овербека и Овербекова взгляда и понятія не пошелъ. Какъ у Овербека, типы у него мало разнообразны, мало идутъ въ глубь; какъ у Овербека, краски его неестественны, тусклы и сухи, и отталкиваютъ противнымъ своимъ, безвкуснымъ сочетаніемъ; какъ всегда у Овербека, у него царствуетъ въ картинѣ, отъ головы и до ногъ, совершеннѣйшая Аркадія, повсюду глядитъ, стоитъ и сидитъ цѣлая коллекція добрыхъ агнцевъ, непорочныхъ, спокойныхъ и благодушныхъ до того, что зритель иной разъ выходитъ наконецъ изъ терпѣнія и готовъ послать картину Богъ знаетъ куда; какъ у Овербека, все у него добродѣтельно и безстрастно до тошноты (одинъ Іоаннъ Креститель дѣлаетъ исключеніе). Живописецъ Ивановъ былъ самый, что только можно вообразить себѣ, крайній антиподъ живописцу Брюллову—живой протестъ противъ всего гнилого, фейерверочнаго и балетнаго, чѣмъ тотъ жилъ въ своихъ созданіяхъ. Слава Богу! Ивановъ, словно здоровая, освѣжающая душъ пролился надъ русскимъ искусствомъ послѣ треска и хлопанья разноцвѣтныхъ ракетъ брюлловскихъ—пора же было отъ нихъ немножко и отвыкать,—для замѣны чѣмъ-нибудь лучшимъ; а все-таки у Иванова не было, къ сожалѣнію, хорошихъ сторонъ Брюллова—кипучести, страстности, живого нерва, и если тотъ былъ черезъ чуръ италіянецъ съ оперными финалами, то этотъ являлся за то черезъ-чуръ нѣмцемъ съ мирно-продѣлываемыми демонстраціями. Картина Иванова—сущая лекція, съ приступомъ, серединой и выводомъ. Такія вещи никого не увлекутъ и никогда не подѣйствуютъ ни на чью фантазію. А что же художеству и нужно, если не это? Вотъ, по такимъ-то соображеніямъ, и приходится сказать, что Ивановъ былъ натура, родственная Овербеку, что онъ былъ человѣкъ, по несчастію попавшій въ Италію какъ разъ во время его великой тамъ славы и назаретской пропаганды. Будь Ивановъ настоящій художникъ, истинно живой и страстный человѣкъ, не усидѣлъ бы онъ цѣлыхъ 20 лѣтъ, какъ какой-то художественный рыцарь Тогенбургъ, передъ недоконченной и необозримыми годами тянущейся все одной и той же картиной. Возможна ли въ наше время такая безстрастность, такое отсутствіе художественнаго порыва, художественнаго нетерпѣнія, такое апатичное сушеніе жизни? Тутъ передъ глазами у васъ словно человѣкъ временъ давнопрошедшихъ, безъ нынѣшней крови и нервовъ. А еще находились люди, которые именно эту безстрастность и холодъ ставили Иванову въ высшую заслугу!

Таковы, на мои глаза, недочеты и недохватки въ натурѣ и жизни Иванова; вотъ то, чтò мѣшало ему сдѣлаться великимъ художникомъ и создать произведенія капитальныя. И однакоже, не смотря ни на что, онъ, точно также, какъ его двойникъ Овербекъ, оставилъ послѣ себя что-то такое, чтò заставляетъ иногда извинять громадные и многочисленные недостатки мысли и художества: картины и того, и другого носятъ печать искренняго убѣжденія и несокрушимой привязанности къ предметамъ ихъ обожанія. Оба эти художника бѣдны духомъ, ограниченны (художественно), и все-таки ярко и выпукло высказываютъ, посредствомъ художества, свою слабую, безпомощную, но до извѣстной степени все-таки симпатичную душу.

Казалось бы, какъ ожидать отъ такихъ художниковъ, обращенныхъ всѣмъ сердцемъ и всѣми помыслами къ одной морали и добродѣтели, какъ отъ нихъ ожидать чего-то новаго въ искусствѣ, какихъ-то иныхъ противъ прежняго формъ? Казалось бы, чтò имъ за дѣло до національностей, до этнографіи и исторіи, вѣдь вся ихъ забота была всегда только о внутреннемъ мірѣ и его добрыхъ ангельски-кроткихъ событіяхъ? Казалось бы, для этого съ нихъ совершенно достаточно было формъ и типовъ рафаэлевскаго времени и школы. Италіянская безразличность и условность тѣхъ формъ и типовъ могла бы, кажется, вполнѣ удовлетворять ихъ при созданіи ими кроткихъ видѣній и сердечныхъ сценъ. Такъ нѣтъ же! На дѣлѣ выходило совсѣмъ другое, и ни Овербекъ, ни Ивановъ, вопреки всему своему рафаэлевскому фанатизму, не остановились на однихъ только боготворимыхъ ими рафаэлевскихъ формахъ и типахъ. Имъ понадобилось прибавить туда что-то еще другое—выраженіе національности еврейской. Совершенно непонятное явленіе!—и еще болѣе изумительное, когда сравнишь этихъ двухъ живописцевъ съ тѣми художниками, которые на видъ были гораздо шире, развитѣе и смѣлѣе ихъ.

Возьмемъ, напримѣръ, хоть француза Делароша. Этого не сжимали къ тѣсномъ корсетѣ ни сухой протестантизмъ, ни ограниченное назарейство, ни піетизмъ; онъ не принадлежалъ къ приходу близорукихъ, мелко плавающихъ до-рафаэлитовъ; онъ не былъ преданъ, какъ тѣ, исключительно одной только религіозной живописи. Онъ былъ однимъ изъ самыхъ передовыхъ художниковъ Франціи и Европы, онъ не становился на колѣни ни передъ какими преданіями и правилами, онъ полонъ былъ мысли, вмѣстѣ съ многочисленными товарищами,—начать новую школу и обновить новый художественный взглядъ. Какъ истинный послѣдователь Вальтеръ-Скотта и царившей тогда романтической школы, онъ смѣло адресовался ко всѣмъ вѣкамъ и народамъ, полными горстями черпалъ въ лѣтописяхъ, и, ревниво до мелочности, хлопоталъ о вѣрномъ представленіи національностей, типовъ, личностей, физіономій, одеждъ и мѣстностей. И что же? Повсюду у него все было вѣрно и исторично, отъ лица и фигуры Елизаветы англійской, или Кромвеля, до послѣдней пряжки или булавки на ея платьѣ, до шпоры на его сапогѣ, или пера на его шляпѣ; отъ изящной кавалерійской позы Ванъ-Дейка, до грубой, равнодушной мины республиканскихъ солдатъ, ведущихъ Марію-Антуанету на судъ; отъ лохмотьевъ и онучей римскихъ нищихъ—до лавровыхъ вѣнцовъ и античныхъ плащей Иктина, Фидія и Апеллеса; строгая историческая правда царствовала повсюду. Но стоило только Деларошу дотронуться до сюжетовъ евангельскихъ—совершалось вдругъ превращеніе, и онъ становился другимъ человѣкомъ. Забыты были тотчасъ же исторія и требованія правды, національности—ему болѣе не было до нихъ никакого дѣла.

Деларошъ впадалъ въ обычную художественную рутину; въ его головѣ не было уже болѣе и помысла о томъ, что тутъ дѣло идетъ о евреяхъ, о Палестинѣ; онъ становился вдругъ покорнымъ, неразсуждающимъ ученикомъ Рафаэля и всѣхъ его наслѣдниковъ; онъ писалъ и рисовалъ точь-въ-точь такія же безцвѣтныя, безличныя фигуры, какія въ теченіе трехъ столѣтій выходили изъ-подъ кисти и карандаша сотенъ ни о чемъ не думавшихъ художниковъ. На это время, художественная революція, начатая Деларошемъ и его товарищами, крѣпко запиралась на ключъ, чтобъ тутъ ея и духа не было. Вотъ какъ способенъ дѣлиться на двѣ половины, одна на другую ничуть не похожія, все одинъ и тотъ же человѣкъ, и по дѣлу, казалось бы на видъ, совершенно одинакому!

Овербекъ и Ивановъ—тѣ тоже дѣлились на двѣ половины, на двухъ разныхъ человѣковъ, одинъ на другого непохожихъ. Они фальшили кистью и выраженіемъ, они рѣзали глаза, покуда ползали съ подобострастіемъ по слѣдамъ Рафаэля, или разливались въ сладостныхъ чувствахъ и розовыхъ слезахъ. Они были тутъ ничтожны и скучны. Но едва обращались они къ исторіи и національности, тотчасъ же становились значительны и интересны, и тотчасъ же пробивались на свѣтъ лучшія стороны ихъ таланта. Много превосходнаго, правдиваго, въ смыслѣ національномъ и этнографическомъ, даетъ картина Иванова. Она очень неудовлетворительна съ той стороны, которую Ивановъ считалъ всего важнѣе—со стороны высказыванія характеровъ и живописанія движеній душевныхъ, и очень сильна съ той стороны, которой онъ придавалъ, конечно, лишь второстепенное значеніе—со стороны исторической и еврейской. Въ минуту перваго явленія Христа, сколько разнообразныхъ чувствъ должно было бы, кажется, наполнять толпу, собравшуюся около Іоанна Крестителя! Новыя откровенія, словно спадающія съ глазъ завѣсы, довѣріе къ словамъ любимаго проповѣдника, могучее дѣйствіе его молніеносной рѣчи на однихъ, довѣрчивость другихъ, сомнѣніе третьихъ, повсюду совершающіеся переломы внутри душъ, удивленіе, радость, сопротивленіе или полусогласіе—сколько разнообразныхъ звуковъ, сколько гаммъ душевныхъ должно было пробиться тутъ наружу и громко зазвучать. Но ни съ чѣмъ изъ всего этого не сладилъ Ивановъ, ничего подобнаго не возникало даже въ его тощей, ограниченной фантазіи. Даже не пришло ему въ голову взять себѣ дѣйствующихъ лицъ изъ всѣхъ тогдашнихъ еврейскихъ сословій и дѣятельностей, а это дало бы тотчасъ такое огромное богатство и разнообразіе мотивамъ. У него одинъ общій хоръ, совершенно однородная толпа добрыхъ и недалекихъ людей, добродушно и довѣрчиво поворачивающихся туда, куда велитъ уважаемый учитель. Покорное повиновеніе чужой рекомендаціи—вотъ въ чемъ состоитъ вся картина. Навѣрное, Ивановъ разсчитывалъ на что-нибудь другое, болѣе высокое и важное: знай онъ, что только то̀ и будетъ во всей картинѣ, что̀ мы теперь въ ней находимъ, врядъ ли, кажется, поднялъ бы онъ и кисти къ своему холсту. Одинъ Іоаннъ Креститель, вдохновенный, полный огня и убѣжденія,—одинъ онъ выдѣляется изъ среды остальной толпы, столько плохой и слабой по психологіи. Но какъ я ни люблю фигуру Іоанна, сколько достоинствъ ни нахожу въ ней, а все-таки скажу, что легче схватывать и передавать эффектные, нѣсколько театральные, сильно сосредоточенные и крупные моменты, представляющіе человѣка, вышедшаго изъ всѣхъ пазовъ, чѣмъ тѣ болѣе сложныя, неопредѣленныя, измѣнчивыя состоянія души, гдѣ тысячами подробностей и переливовъ выражаются характеръ и натура даннаго человѣка, съ ихъ колебаніями и нерѣшительностью, съ ихъ смѣнами силы и слабости, съ ихъ ежедневнымъ и ничуть негероическимъ ходомъ. Тутъ гораздо менѣе колоритности и эффекта, за то болѣе глубины и правды; въ этихъ ничуть неидеальныхъ и невысокихъ представленіяхъ всего болѣе нуждается наше время. Но Ивановъ, точно также какъ и Овербекъ, ничуть не принадлежалъ нашему времени,—они архаическіе обломки прежнихъ, уже сошедшихъ со сцены эпохъ, и потому-то нечего и адресоваться къ Иванову съ нынѣшними запросами и требованіями. Но за то, какую капитальную роль играютъ у него еврейское племя, еврейскій типъ, еврейская личность. Ни одна картина до него не содержала такой массы глубоко-реальныхъ, совершенно живыхъ евреевъ, скопированныхъ съ натуры. Такія картины, какъ „Мѣдный змѣй" проф. Бруни, живой натуры не содержатъ: вѣдь все тутъ передѣлано, переложено на оперный и академическій ладъ, и не то что національности, но простой и естественной правды остается въ нихъ едва-едва седьмая вода на киселѣ. Куда ни посмотри, всюду однѣ условныя, искусственныя формы и выраженія. Съ этими картонными фигурами, лишенными жизни, невозможно и сравнивать дѣйствующія лица Ивановской картины: тутъ у васъ передъ глазами истинные, живые евреи, изученные съ натуры. Что̀ только Ивановъ, въ продолженіе долгихъ поисковъ по Италіи, могъ найти красоты или граціи въ еврейскихъ мальчикахъ и юношахъ, значительнаго и важнаго достоинства въ зрѣлыхъ мужахъ, оріентальнаго величія въ старикахъ,—все это онъ собралъ и заключилъ въ своей картинѣ. Оттого она явилась словно великолѣпная хрестоматія, чудесный сборникъ лучшихъ изяществъ и совершенствъ еврейской человѣческой природы. Сюда, одинъ годъ за другимъ, Ивановъ, какъ въ записную книгу, заносилъ лучшія красоты типовъ, позъ, поворотовъ, взглядовъ, встрѣчавшіяся ему въ жизни, точно у него только одна и была цѣль—прославить еврейское племя во всѣхъ безподобнѣйшихъ видахъ его, вовсе забытое другими. Какая неожиданная, какая удивительная роль для русскаго благочестиваго художника, наихристіаннѣйшаго между всѣми своими товарищами прошедшаго и настоящаго времени! Кто бы это могъ вообразить? И однакоже, это почувствуетъ всякій, взглянувъ на картину Иванова. Юноша апостолъ Іоаннъ весь покрытъ у него еще рафаэлевскими, классическими драпировками, но Ивановъ осмѣлился уже сдѣлать его, вопреки всѣмъ правиламъ и школьнымъ традиціямъ, красавцемъ-евреемъ съ рыжими золотистыми кудрями. Апостолъ Андрей и его товарищи, старцы и мужи, носятъ всѣ еврейскій характеръ; люди раздѣваю-

щіеся и дрожащіе отъ холодной воды Іорданской, или еще одѣтые въ широкія ризы, въ шапочкахъ и фескахъ, юноши съ огромными восточными глазами, строгіе старческіе профили съ носомъ какъ крючокъ, окладистыя бороды, извивающіеся по плечамъ густые пейсы,—все здѣсь переноситъ въ еврейскій міръ красоты, и беретъ такой аккордъ, какого до Иванова никто еще не бралъ.

Одного жаль: у Иванова въ картинѣ женщинъ-евреекъ нѣтъ. Нельзя же, въ самомъ дѣлѣ, считать представительницами женской еврейской личности тѣ двѣ женскія головки, которыя прячутся за толпой, въ правомъ углу картины. Онѣ, конечно, красивы, но едва выпачились изъ-за своихъ ширмъ; онѣ лишены всякаго выраженія, и играютъ здѣсь столь же ничтожную роль, какъ тѣ два старика (тоже въ правой сторонѣ картины, и тоже представленные только до плечъ), которые должны были, кажется, по мысли Иванова, воплотить негодующій и оппозиціонный еврейскій элементъ. Вся оппозиція ихъ состоитъ лишь въ томъ, что мохнатыя брови этихъ двухъ стариковъ насуплены; что у одного глаза смотрятъ изъ-подлобья вкось, по направленію къ пламенно-проповѣдующему Іоанну. И женскій, и оппозиціонный элементъ въ Палестинѣ временъ Христа требовалъ для картины Иванова, кажется, немного поболѣе развитія, ширины и глубины. Слабые, поверхностные намеки тутъ не годятся.

IX.

Я говорилъ до сихъ поръ о томъ, что̀ сдѣлали для изображенія еврейства, временъ Христовыхъ, два художника: католикъ-нѣмецъ и православный русскій, оба въ теченіе 40-хъ годовъ нашего столѣтія, и оба въ Римѣ. Теперь мнѣ надо перешагнуть за границу Италіи и показать, за тѣмъ же дѣломъ, художниковъ двухъ другихъ націй: протестанта-англичанина и неизвѣстно какой религіи француза. Оба принялись за свою работу внѣ Рима, внѣ классическихъ предразсудковъ, на своей собственной родинѣ, но побывали напередъ на Востокѣ и изучили еврейскій типъ, еврейскую жизнь, еврейскую обстановку и природу на самомъ мѣстѣ, въ Палестинѣ. Всего этого не случилось ни съ Овербекомъ, ни съ Ивановымъ.

Англичанинъ, про котораго я хочу говорить, называется Гольманъ Гонтъ. Наврядъ ли кто знаетъ его у насъ. Въ Европѣ тоже немногіе считаютъ его однимъ изъ великихъ свѣтилъ искусства, а было время, когда въ Англіи имя его громко гремѣло, и картины его признавались самыми капитальными произведеніями не только которой-нибудь выставки, но всего религіознаго искусства современной Европы. Въ концѣ 40-хъ годовъ, въ Англіи образовалась вдругъ художественная школа, проповѣдывавшая оппозицію преданіямъ и разрывъ съ принятыми правилами,—значитъ, имѣвшая на своей сторонѣ могущество почина, свѣжесть мысли, громадные шансы успѣха. Новая школа протестовала противъ искусственностей и условныхъ красотъ классическаго европейскаго искуства; она не хотѣла болѣе знать Рафаэля, она призывала къ копированію прямо съ природы, вмѣсто подражанія признаннымъ образцамъ, она искала жизни и обновленія. Во главѣ этой школы скоро сталъ, какъ самый сильный между остальными товарищами, Гольманъ Гонтъ. Но, къ несчастію, у этой фаланги пламенныхъ юношей было меньше таланта, чѣмъ добрыхъ намѣреній, менѣе чувства красоты, чѣмъ ограниченнаго и односторонняго вкуса; у нея было какое-то странное поклоненіе наивностямъ неумѣлыхъ художниковъ прежняго времени (отчего она приняла даже названіе „до-рафаэлитовъ“); поэтому-то она не пошла далеко и не успѣла совершить никакого дѣйствительнаго обновленія и переворота. Гонтъ, какъ и всѣ его товарищи, слишкомъ трусливо сталъ держаться подражанія природѣ; ему хотѣлось выдѣлывать съ безконечнымъ стараніемъ и мелочностью каждую самую незначительную частицу въ картинѣ, каждую жилку въ шнурочкѣ или позументѣ, каждую рябинку, каждую капельку росы на травѣ въ полѣ; отъ этого выходили въ результатѣ безконечная сушь деталей и разрозненность впечатлѣнія, а такъ какъ ни одинъ изъ „до-рафаэлитовъ“ не былъ одаренъ чувствомъ колорита и способностью создавать гармоническія пятна красокъ, свѣта и тѣни, такъ какъ у нихъ выраженія были слишкомъ часто сентиментальны, а формы и линіи не изящны, то изъ всего вмѣстѣ получалось въ общемъ что̀-то деревянное, сухое, пестрое и мало-художественное. Однако же, несмотря на всѣ свои недостатки, школа эта, повидимому, обреченная на скорое забвеніе и погибель, создала произведеніе, которое заняло очень видное мѣсто среди общей ничтожности англійскихъ картинъ на сюжеты историческіе, и, что̀ особенно важно для меня въ настоящую минуту, играетъ очень значительную роль въ томъ историческомъ, національно-еврейскомъ направленіи искусства, которое я здѣсь разбираю.

Уже въ 1854 году Гольманъ Гонтъ произвелъ громадный эффектъ въ Лондонѣ своею картиною «Свѣтъ міра». Здѣсь были взяты темою слова Апокалипсиса: «Се стою у двери и толку: аще кто услышитъ гласъ мой и отверзетъ двери, войду къ нему и вечеряю съ нимъ, и той со мною» (III, 20). Христосъ представленъ запоздалымъ странникомъ, стучащимся, въ глухую осеннюю полночь, съ фонаремъ въ рукахъ, у дверей заснувшаго дома. Онъ далеко и долго шелъ, ноги его изранены, края одежды изорваны придорожными кустами. Онъ тщетно стучится и зоветъ, никто его не слышитъ. Такой аллегорическій сюжетъ, лишенный всякой истинной историчности, долженъ былъ сильно понравиться англичанамъ, любящимъ всего болѣе въ искусствѣ (какъ большинство прозаическихъ и дѣловыхъ людей) все сентиментальное и идеально-туманное, далекое отъ дѣйствительныхъ сценъ жизни. Англичане даже прощали на этотъ разъ Гольману Гонту его трусливое, мелкое, почти фотографическое исполненіе подробностей, его сильно-неизящный колоритъ; они кричали на всю Европу о торжествѣ своей школы, о великомъ произведеніи, полномъ религіознаго духа, тогда

какъ остальныя художественныя школы неспособны уже болѣе ни къ чему религіозному, ни къ какимъ истинно-глубокимъ идеямъ. Они, въ своемъ упоеніи, послали эту картину на слѣдующій годъ (1855) на парижскую всемірную выставку, а впослѣдствіи выставили ее и на своей собственной всемірной выставкѣ 1862 года; тѣмъ не менѣе, она все-таки не получила никакихъ правъ гражданства въ европейскомъ искусствѣ, и осталась въ тѣни. И дѣйствительно, Христосъ этой картины не представлялъ никакого истинно-глубокаго типа, ничего не говорилъ ни художественному чувству, ни историческому разумѣнію; онъ могъ производить впечатлѣніе развѣ только на неизлечимыхъ любителей аллегорій и отвлеченной мистики. Золотая корона на головѣ этой фигуры худо вязалась съ терновымъ вѣнкомъ, вьющимся рядомъ съ нею, наибогатѣйшія, узорчатыя одежды —съ фонаремъ сторожа, висящимъ у Христа въ рукѣ, а чувствительный, сладковатый видъ промокшаго, усталаго странника ничего не имѣлъ общаго съ типомъ того проповѣдника новой жизни, какимъ всѣ въ Европѣ привыкли знать эту личность.

Поэтому, громадный успѣхъ Гольмана Гонта въ Англіи очень мало имѣлъ, въ сущности, основанія и слабо отражался на другихъ странахъ. Но подобные успѣхи иной разъ тѣмъ хороши, что благодѣтельно поднимаютъ силы и творчество художника, и толкаютъ его на созданіе такихъ произведеній, которыхъ безъ того онъ, быть можетъ, никогда и не рѣшился бы затѣять. Такъ было на этотъ разъ и съ Гольманомъ Гонтомъ. Онъ увидѣлъ себя вдругъ поставленнымъ выше всѣхъ остальныхъ товарищей по „до-рафаэльству", во главѣ цѣлой школы, онъ чувствовалъ потребность предпринять что-то крупное, многообъемлющее. И вотъ онъ задумалъ—какъ Ивановъ, послѣ первой своей картины: „Магдалина передъ Христомъ"—огромную картину на сюжетъ евангельскій: „Христосъ въ храмѣ между книжниками и учителями". Но онъ не хотѣлъ уже писать картину еврейскую съ прежнимъ всеобщимъ незнаніемъ всего еврейскаго, Онъ уѣхалъ на Востокъ, цѣлыхъ два года пропутешествовалъ по Египту и Палестинѣ, долго приготовлялся, и на мѣстѣ, и потомъ въ Англіи, и наконецъ написалъ ту картину, которая создала его славу и заставила весь Лондонъ громадными толпами ходить смотрѣть на нее, съ перваго же дня публичной ея выставки. Это было въ 1860 году, черезъ два года послѣ того, какъ Ивановъ рѣшился наконецъ разстаться съ своей картиной, привезъ ее въ Россію—и умеръ.

Гольманъ Гонтъ не принадлежитъ къ числу великихъ художниковъ. У него слишкомъ много недочетовъ въ натурѣ, и, можетъ быть, еще болѣе недочетовъ въ художественномъ умѣньѣ. Его картина пестра и вмѣстѣ суха; главное дѣйствующее лицо, отрокъ Христосъ, какъ-разъ больше всѣхъ въ картинѣ лишенъ того выраженія, натуры и естественности, которыя были тутъ особенно нужны; онъ даже нарисованъ хуже всѣхъ, стоитъ на своихъ ногахъ както криво и неуклюже. Изъ числа другихъ дѣйствующихъ лицъ, иныя совершенно незначительны и не принимаютъ никакого участія въ сценѣ; другія являются единственно для того, чтобы занять извѣстное мѣсто въ группѣ и пополнить ее; можно было-бы показать еще другіе недостатки; наконецъ, колоритъ по всегдашнему пестръ и хаотиченъ. И, однако же, несмотря ни на что, эта картина Гонта необыкновенно примѣчательна. Она пропитана насквозь еврействомъ. Нѣтъ въ ней, кажется, ни одной черты, которая не была бы изучена на типахъ, мѣстности, исторіи, искусствѣ, нравахъ, жизни еврейскаго народа. Она до такой степени способна переносить воображеніе въ еврейскую среду за 2000 почти лѣтъ тому назадъ, какъ ни одна другая картина, а такъ какъ тутъ на сценѣ самъ Іерусалимскій храмъ, со всей его чудной, давно исчезнувшей религіозной обстановкой, такъ какъ тутъ, среди храма, воскресаютъ всѣ самые крупные интересы тогдашняго времени, то это созданіе, даромъ что вышло изъ подъ кисти англичанина и протестанта, должно сильно интересовать каждаго кореннаго, воспріимчиваго еврея, и займетъ у него, въ видѣ маленькой фотографической карточки, или въ видѣ большой гравюры, одно изъ самыхъ первыхъ мѣстъ въ ряду его отечественныхъ, народныхъ представленій.

Передъ глазами зрителя передній притворъ храма. Здѣсь мраморный полъ покрытъ словно финикійскими и вавилонскими коврами, всюду по стѣнамъ блестятъ золото и драгоцѣнные камни, потолокъ рѣзной изъ кипариса, разноцвѣтный свѣтъ вливается внутрь храмины сквозь восточное росписное окно; дорогой еврею священный знакъ—„Звѣзда Давидова"—граціозными формами наполняетъ это окно. И вотъ, среди всего этого богатства и восточнаго великолѣпія, разсѣлся по сѣдалищамъ, также покрытымъ коврами, сонмъ древне-еврейскихъ книжниковъ и библейскихъ знахарей. Налѣво отъ зрителя, почти у края картины, сидитъ старѣйшій между ними, сѣдой какъ лунь старикъ, дряхлый, слѣпой, съ потухшими глазами, но, по всему видно, все еще сильно интересующійся дѣломъ Библіи и закона. Рядомъ съ нимъ сидитъ другой старецъ, тоже суровый фанатикъ; онъ толкуетъ товарищу съ живыми жестами пальцевъ—то, что сейчасъ только было говорено передъ ними всѣми отрокомъ Іисусомъ. Далѣе идутъ, продолжаясь полукругомъ, еще скамьи съ книжниками и учеными, и, какъ разнообразны ихъ восточные костюмы, столько же, кажется, разнообразны ихъ характеры и настроенія. Одни въ чалмахъ, другіе въ скуфейкахъ, третьи накрыты покрывалами, осѣняющими вѣнчики съ надписями; у иныхъ на лбу привязаны коробочки со вложенными внутри маленькими свитками религіозныхъ изрѣченій. Богатыя матерчатыя одежды съ широкими складками и поясами надѣты на нихъ, ноги у всѣхъ босыя. Иные держатъ въ рукахъ наверченные, на большія металлическія роскошно убранныя палки, свитки закона, другіе — храмовые сосуды и блюдца. Всѣ они глубоко заняты только что происходившимъ преніемъ о священныхъ текстахъ, глаза сердито устремлены внизъ, въ землю, или въ лицо товарищу; иные съ участіемъ глядятъ во слѣдъ только что говорившему и поднявшемуся съ мѣста отроку,—бороды развѣваются,

руки сильно жестикулируютъ, а позади, нѣсколько молодыхъ кудрявыхъ прислужниковъ, въ шапочкахъ, по-еврейски сдвинутыхъ на затылокъ, въ богатыхъ парчахъ, съ браслетами на рукахъ, съ разсѣянными лицами, небрежно прислушиваются къ неинтересному для нихъ пренію; въ рукахъ у нихъ золотыя арфы и систры, они ихъ праздно вертятъ передъ собою, пока велѣно будетъ пустить ихъ въ ходъ. Одинъ изъ этихъ красивыхъ широкоглазыхъ мальчиковъ присѣлъ на корточкахъ около главнаго старика, первосвященника, тоже по-дѣтски поглядываетъ туда и сюда, а самъ держитъ на-готовѣ большое опахало, съ золотой ручкой и все усыпанное каменьями, въ родѣ тѣхъ, какими и до сихъ поръ рабы и невольницы машутъ въ Индіи надъ млѣющимими отъ опіума и жары темнолицыми раджами въ золотыхъ халатахъ. Въ глубинѣ картины, одинъ изъ храмовыхъ прислужниковъ, приподнявшись на цыпочки, зажигаетъ лампы и свѣтильники, мелькающіе среди перевитыхъ золотыми и цвѣточными перевязями столповъ; другой длиннымъ платкомъ гонитъ прочь птицъ, влетѣвшихъ въ храмъ сквозь распахнутую дверь. А юноша Іисусъ, этотъ тоже сидѣлъ среди этого важнаго собранія, на полу, у ногъ одного изъ старцевъ, и тамъ на коврѣ еще видно помятое пустое мѣсто, съ котораго онъ только что вскочилъ, сбросивъ въ торопяхъ верхвій свой плащикъ. Отъ чего же онъ такъ быстро покинулъ мѣсто и прервалъ разговоръ? Онъ увидалъ входящихъ въ храмъ отца и мать, такъ долго отыскивавшихъ сына, и вотъ гдѣ наконецъ, въ какомъ важномъ собраніи, сыскавшихъ его. Дверь храма полуотворена, и за нею видна панорама Іерусалима, съ древневосточнымъ его обликомъ и богато осѣняющими его деревьями, а на ступеняхъ храма, тотчасъ за дверью, сидитъ бѣдный нищій, калѣка, и распѣваетъ жалобную пѣсню свою, раскачиваясь изъ стороны въ сторону. Между тѣмъ, Марія и Іосифъ торопливою безпокойною походкою ступили на узорчатый помостъ внутри храма,—они прямо съ дороги, у Іосифа на плечахъ повѣшены его туфли (въ священномъ мѣстѣ нельзя оставлять ихъ у себя на ногахъ), а къ поясу прицѣпленъ еще дорожный запасъ винныхъ ягодъ, нанизанныхъ на веревочку. Іосифъ, добродушный еврей въ чалмѣ и съ загорѣлою грудью, съ необыкновенною любовью и умиленіемъ смотритъ на дорогого своего отрока; Марія, полная тяжкой заботы, усталая, такъ прямо отъ двери и бросилась къ милому сыну, кажется, колѣни у нея подгибаются отъ неожиданнаго впечатлѣнія, она протягиваетъ объятія, жметъ руки молодому Христу, и безпредѣльное чувство радости и тревоги покрываетъ ея прекрасное еврейское лицо. А самъ Христосъ, стройный еврейскій отрокъ, съ густыми курчавыми волосами, въ длинной полосатой рубашкѣ съ цвѣтной бахрамой, стянутый широкимъ кушакомъ, стоитъ по самой серединѣ картины, и какъ будто не совсѣмъ-то охотно встрѣчаетъ ласки матери, и добрые ея упреки, и сладкія слезы. Ему не до отца и матери, онъ немножко отъ нихъ отстранился, и, пока глаза и лицо продолжаютъ еще у него горѣть отъ горячаго спора и доказыванія, онъ только, кажется, того и ждетъ, какъ бы сбыть съ рукъ родныхъ, хотя ихъ и любитъ, и поскорѣе вернуться къ свиткамъ закона и ждущей толпѣ старцевъ, къ горячей бесѣдѣ.

Столько еврейства, столько еврейской исторической древности, столько разнообразныхъ еврейскихъ фигуръ и лицъ, съ истиннымъ ихъ палестинскимъ типомъ, восточными позами и ухватками, столько торжественной еврейской красоты, столько храмовыхъ и іерусалимскихъ подробностей—не представляла до Гольмана Гонта ни одна европейская картина, и если картина Иванова безмѣрно выше этой по достоинствамъ собственно художественнымъ, по классическому рисунку тѣла и драпировокъ, по изяществу иныхъ группъ, и всего болѣе по той мощи вдохновенія и красоты въ лицѣ Іоанна Крестителя, съ которою не можетъ равняться никакое выраженіе, не только въ картинѣ Гонта, но и въ подобныхъ картинахъ, быть можетъ, всего остального европейскаго искусства, за то и англійскій живописецъ имѣетъ свое преимущество предъ русскимъ: онъ изучилъ въ самой Палестинѣ, среди самихъ еврейскихъ населеній, тѣ характеры, лица, фигуры и національныя подробности, которыя соединилъ потомъ въ одну поразительную, сильно захватывающую зрителя, полную торжественности, новизны и великолѣпія картину.

X.

Послѣднимъ явился со своими созданіями художникъ французскій. Онъ былъ даже вовсе не живописецъ, а только рисовальщикъ; но, несмотря на такую, повидимому, ограниченность и недостаточность техническихъ средствъ, онъ, по части изображенія сценъ евангельскихъ съ настоящей, т.-е. истинно-еврейской, точки зрѣнія, сдѣлалъ болѣе всѣхъ своихъ предшественниковъ. Имя этого художника—Александръ Бида. Нужды нѣтъ, что созданія его всѣ маленькаго формата, едва нѣсколькихъ вершковъ въ объемѣ, нужды нѣтъ, что никогда онъ не бралъ палитры и кистей въ руки, и въ продолженіе всей долгой жизни своей работалъ только карандашемъ и акварелью,—все-таки его иллюстраціи Евангелія имѣютъ громадное значеніе, такъ что я во всякомъ случаѣ говорилъ-бы про этого художника послѣ предыдущихъ, даже еслибы онъ и по времени не приходился позже ихъ всѣхъ.

Сначала Бида былъ только жанристомъ, талантливымъ и очень реальнымъ, какъ многіе его французскіе товарищи; но 30-ти лѣтъ отъ роду онъ поѣхалъ на Востокъ, пробылъ тамъ два года (1844—46), а когда воротился назадъ, то сдѣлался уже навсегда восточникомъ, и болѣе уже почти не дотрогивался ни до какихъ сюжетовъ, кромѣ восточныхъ. Его картинки вскорѣ доставили ему большую извѣстность; самыя знаменитыя между ними: „Арабская кофейня", „Турецкая лавочка", „Рынокъ невольниковъ", „Бастонада", „Армянскій цырульникъ", „Возвращеніе изъ Мекки", „Грекъ-пѣвецъ", „Избіеніе мамелюковъ", „Женская половина въ арабскомъ домѣ" и проч. Историкъ новаго французскаго искусства, Юліусъ Мейеръ, говоритъ про Бида: „Онъ всегда передаетъ не только все разнообразіе самыхъ живыхъ типовъ, дви-

женія и подробности внѣшности, но и воздушные эффекты, лучезарный тонъ и горячую свѣтотѣнь юга, и вноситъ въ свои рисунки живописный элементъ. При этомъ, у него рисунокъ тщателенъ и выработанъ; онъ обличаетъ твердое знаніе и необыкновенно опытную руку. Реалистическое же направленіе высказывается уже и въ той случайности и разрозненности группировки, которая разстанавливаетъ фигуры рядомъ, или одну позади другой, точь-въ-точь столько же неправильно, какъ это бываетъ въ дѣйствительной жизни". Но, не взирая на всѣ эти блестящія достоинства таланта и мастерства, Бида, по всей вѣроятности, все-таки никогда не достигнулъ бы той знаменитости, какою теперь пользуется, если бы въ зрѣлые годы свои не сосредоточился весь на сюжетахъ еврейскихъ: они особенно выпукло дали высказаться самымъ капитальнымъ сторонамъ его дарованія и упрочили за нимъ одно изъ наиболѣе видныхъ мѣстъ въ исторіи новаго искусства.

Въ 1857 году Бида выступилъ съ большимъ рисункомъ: „Евреи у стѣны Соломоновой", который тотчасъ же получилъ величайшую извѣстность и распространился по Европѣ въ количествѣ тысячей большихъ и малыхъ гравюръ и фотографій. Тутъ былъ великолѣпно схваченъ одинъ изъ глубочайшихъ и поразительнѣйшихъ моментовъ новой исторіи, и переданъ тоже съ великолѣпною силою и жизненностью. Толпа евреевъ нашего времени, мущинъ и женщинъ, стоитъ густою толпою у стѣны изъ громадныхъ тесаныхъ камней—почти единственнаго архитектурнаго остатка прежнихъ дней славы и величія еврейскаго. „Бѣдный еврейскій народъ!"—скажешь себѣ, глядя на эту несчастную, грустную, толпу, но тотчасъ же скажешь еще: „Могучій, сильный еврейскій народъ! Кто еще, какъ онъ, въ состояніи былъ уцѣлѣть послѣ тысячелѣтій избіенія и вытравливанія на всѣ лады, на всѣ вкусы и на всѣ фантазіи? Кто еще, какъ онъ, способенъ былъ уберечь несокрушимую живучесть, перешагнувшую невредимо черезъ костры, тюрьмы и казни, и такую же несокрушимую талантливость, ко всему способную, все умѣющую, пережившую столѣтія гнета, позора и бѣдности, иногда доведенную до лохмотьевъ? Ничто не беретъ этихъ изумительныхъ желѣзныхъ людей; все тѣ же они, какъ тысячи лѣтъ назадъ, многоспособные, ищущіе кипучей дѣятельности, незнающіе что̀ такое лѣнь, какъ волна рѣчная обходящіе извивомъ всѣ преграды, надъ всѣмъ торжествующіе, до всего добивающіеся, и тутъ же вмѣстѣ, какъ тысячи лѣтъ назадъ, страстные къ своей вѣрѣ, не разстающіеся ни съ одной изъ своихъ народныхъ традицій, не уступающіе ни единой іоты изъ своихъ древнихъ преданностей или ненавистей!" Вотъ они стоятъ въ Іерусалимѣ, у подножія стѣны Соломоновой. Какое разнообразіе сословій, личностей, характеровъ, общественныхъ положеній—и все-таки, одна и та же нота громко раздается изъ всѣхъ грудей, накопленная столѣтіями отчаянія, ненависти, мщенія, безсильной злобы, и вылившаяся въ безконечную, неутѣшную жалобу о павшемъ, исчезнувшемъ отечествѣ. Богатые старцы въ нарядѣ и дорогихъ мѣхахъ, бѣдные сидѣльцы изъ лавочекъ, мастеровые съ загрубѣлыми руками, важные ученые, устремившіе серьезные глаза въ книгу книгъ, читаемую у подножія древняго храма, подростающіе юноши съ красиво вьющимися изъ подъ шапочки пейсиками, наивно смотрящіе мальчики, изящныя женщины, закутанныя въ ихъ восточныя чадры и непроницаемыя покрывала—всѣ они стонутъ и плачутъ около груды Соломоновыхъ камней, точно не двѣ тысячи почти лѣтъ назадъ совершилась гибель города и народа, а только вчера, или сегодня, и они сейчасъ же, за спиною у непріятеля, еще недалеко ушедшаго, ломаютъ себѣ руки въ отчаяніи и обнимаютъ холодныя каменныя глыбы. Одни изъ нихъ стоятъ на колѣняхъ; другіе читаютъ книгу—свою единственную божественную книгу, пережившую всѣ безмѣрныя, неслыханныя несчастія ихъ; третьи бросились какъ сумасшедшіе къ стѣнѣ, и съ восточною живостью хватаются за нее, проливая потоки слезъ,—но, кажется, всѣ присутствующіе одинаково ждутъ чуда. Что-то невообразимое, небывалое совершится вдругъ, отдастъ имъ тотчасъ же прошедшее, все украденое у нихъ счастье,—заживитъ безчисленныя раны. На далекомъ Востокѣ, въ тиши іерусалимской, несутся ихъ громкіе вопли: „Чѣмъ мы это заслужили? за что̀ намъ однимъ такая страшная, небывалая доля? Зачѣмъ среди этой южной природы, полной красоты и созданной для наслажденья жизнью, стоятъ однѣ угрюмыя развалины, и носится только смерть?" Французскій живописецъ, истинный сынъ своего времени, создалъ тутъ картину, выговаривающую всѣ нынѣшнія чувства и мысли бѣднаго народа, и ни однимъ диссонансомъ не нарушилъ его торжественную, величавую печаль. Бида, еще менѣе всѣхъ прежнихъ истинныхъ художниковъ, находилъ возможность глумиться надъ угнетеннымъ племенемъ, невиноватымъ въ своемъ паденіи и не могущимъ нести отвѣтственности за всѣ тѣ мрачныя, презрѣнныя или недостойныя черты натуры, которыя насаждены въ нихъ преслѣдованіемъ, рабствомъ, позоромъ и несчастіемъ, безпримѣрными въ исторіи. Бида тронулъ самыя живыя, самыя правдивыя струны, и оттого созданная имъ сцена, этотъ истинный плачъ на рѣкахъ Вавилонскихъ евреевъ нашего времени, скоро облетѣла всю Европу, была вездѣ принята съ энтузіазмомъ, и занесена въ лѣтопись художества, какъ одно изъ лучшихъ, самыхъ глубочайшихъ созданій новаго, правдиваго искусства.

Но, какъ истинный французскій художникъ, Бида не удовольствовался первымъ успѣхомъ. Онъ скоро затѣялъ такое предпріятіе, которое еще болѣе выдвинуло его изъ ряда товарищей по искусству. Онъ вздумалъ сдѣлать иллюстраціи къ Евангеліямъ всѣхъ четырехъ евангелистовъ. Пора было взяться за эту задачу какому нибудь даровитому художнику, послѣ всѣхъ предыдущихъ неудачныхъ попытокъ. Вѣдь не болѣе какъ глубокими промахами и неудачнѣйшими усиліями приходится считать все то, что̀ намъ до сихъ поръ давали художники, рисовавшіе иллюстраціи къ Евангелію. Но теперь сложился новый взглядъ на дѣло, нуженъ былъ, значитъ, и художникъ, ко-

торый въ состоянiи былъ бы этому взгляду удовлетворить, а наврядъ ли кто болѣе Бида̀ годился на это дѣло. Отсутствiе ложнаго идеализма во всемъ вообще его художественномъ направленiи, прямой, простой и свѣтлый взглядъ на сцены древней исторiи и древнихъ народовъ, долгiя путешествiя по Востоку, глубокое знакомство съ тамошнею жизнью, природою и нравами—все это давало ему болѣе, чѣмъ всякому другому, права именно на эту задачу.

И онъ ее выполнилъ такъ, что отнынѣ немыслимо болѣе старинное трактованiе евангельской исторiи художествомъ, и всякiй будущiй художникъ не можетъ уже идти, въ этомъ дѣлѣ, по иной дорогѣ, кромѣ той, которую намѣтилъ Бида̀.

Съ начала 60-хъ годовъ начали появляться, на парижскихъ художественныхъ выставкахъ, рисунки Бида̀, назначенные для новаго великолѣпнаго изданiя Евангелiй, и французская художественная критика тотчасъ же стала обращать на нихъ общее вниманiе, какъ на явленiя, совершенно выходящiя изъ ряда вонъ. Вотъ одно изъ самыхъ вѣрныхъ и мѣткихъ сужденiй, высказанное въ 1865 году однимъ изъ лучшихъ французскихъ художественныхъ критиковъ, Максимомъ Дюканомъ: „Бида̀ бросился совершенно въ сторону отъ принятой традицiи, и я не могу достаточно похвалить его за это. Когда владѣешь, полнымъ хозяиномъ, какъ онъ, своимъ карандашемъ, это будетъ дѣло хорошее, для примѣра другимъ, сойти съ протоптанныхъ дорожекъ и попробовать новые пути. Ему предстояло передать двѣ евангельскiя сцены („Отшествiе блуднаго сына“ и „Миръ дому сему“): онъ отложилъ въ сторону старыя лохмотья условныхъ драпировокъ, очень справедливо подумавъ, что евреи временъ Христовыхъ никоимъ образомъ не одѣвались на манеръ римскихъ сенаторовъ; безъ особенно долгихъ размышленiй, онъ нашелъ, что семитическое племя, къ которому принадлежали всѣ личности Новаго Завѣта, существенно разнится отъ племени Iафетова. Онъ могъ удостовѣриться собственными глазами, что Востокъ есть страна неподвижности; онъ увидѣлъ, постоянно сравнивая, что костюмы, обычаи, нравы, описанные въ Библiи,—тоже самое, что нынѣшнiе нравы, обычаи, костюмы. Внимательное чтенiе священнаго писанiя доказало ему, что, кромѣ громовъ негодованiя, несшихся изъ устъ пророковъ, и жалобъ, высказываемыхъ Псалмами, тутъ вездѣ на первомъ планѣ разсказы изъ домашней жизни, гдѣ нѣтъ мѣста эпопеѣ; онъ, конечно, спросилъ самого себя, не ошибались ли до сихъ поръ всѣ тѣ, кто безъ конца все только повторялъ въ своихъ картинахъ личности, освященныя художниками эпохи Возрожденiя; ему стыдно стало, что то искусство, которому онъ приноситъ столько чести своимъ талантомъ, только и знаетъ, что вертѣться въ узкомъ кругу рабскаго и покойнаго подражанiя. Оттого-то, покончивши съ нелѣпыми привычками, гдѣ слишкомъ долго держитъ насъ въ рабствѣ лѣнь, свойственная французамъ, онъ рѣшился представить разнообразныя сцены Евангелiя, опираясь на тексты, на мѣстныя преданiя, на изученiе страны и наблюденiе разнородныхъ ея типовъ... Находящiеся нынче на выставкѣ два рисунка чернымъ карандашемъ имѣютъ такое значенiе, въ которомъ могутъ имъ позавидовать многiя картины, даже изъ числа самыхъ лучшихъ. Съ перваго взгляда видишь, что Бида̀ у себя дома на Востокѣ, и что онъ жилъ въ Палестинѣ. Эта страна, для тѣхъ, кто умѣлъ ее видѣть, есть превосходнѣйшiй изъ всѣхъ комментарiй къ Библiи. Всѣ темноты разсѣеваются, всякiй уголокъ земли что нибудь доказываетъ, всякiй обычай подтверждаетъ, всякая привычка развиваетъ. Книга и древнее еврейское отечество нераздѣльно связаны, мудрено понять одну безъ другаго; а когда поставишь ихъ лицомъ къ лицу, они другъ друга объясняютъ, пополняютъ, разсказываютъ, и не скрываютъ болѣе ни единой тайны. Съ этой двойной точки зрѣнiя, Бида̀—художникъ посвященный...“. Спустя два года, въ 1867 году, Дюканъ писалъ еще: „Бида̀ ничѣмъ на свѣтѣ не отвлекается отъ предпринятаго имъ важнаго труда. Его пластическiй комментарiй къ Евангелiю будетъ, конечно, однимъ изъ любопытнѣйшихъ и совѣстливѣйшихъ трудовъ нашего времени. Онъ возвращаетъ этой чудной книгѣ ея семейную интимность, и освобождаетъ ее отъ того эпическаго и театральнаго характера, совершенно противуположнаго истинѣ, который придало ей большинство живописцевъ, изъ подражанiя языческимъ художникамъ времени Возрожденiя. Выставленные на нынѣшней выставкѣ два его рисунка:—„Юродивыя дѣвы“ и „Иродiада“ представляютъ типы изумительно правдивые: это созданiя человѣка, которому Востокъ разоблачилъ тайну своихъ нравовъ и обычаевъ. Оба рисунка сдѣланы съ тою легкостью и отчетливостью, съ тѣмъ несравненнымъ мастерствомъ, на которыя никогда довольно не налюбуешься. Грацiя позъ, элегантная реальность архитектуры, таинственный свѣтъ, освѣщающiй мастерски сгруппированныя сцены, придаютъ этимъ рисункамъ совершенно исключительный смыслъ, и значенiе исторической картины“.

Съ тѣхъ поръ, какъ „Евангелiя“ Бида̀, великолѣпно награвированныя крѣпкой водкой (eau-forte) лучшими современными французскими художниками—цѣлымъ легiономъ талантовъ, вышли въ свѣтъ въ полномъ своемъ составѣ, общiй приговоръ Европы подтвердилъ отъ начала и до конца слова французскаго критика, даромъ что они были высказаны еще при видѣ самыхъ первыхъ иллюстрацiй оригинальнаго художника.

Правда, Бида̀ лишенъ дара создавать сцены изъ внутренняго духовнаго мiра; психологiя не его сильная сторона, онъ не въ состоянiи изображать глубокiя душевныя движенiя, игру страстей, порывы гнѣва, радости, минуты счастья или горя на лицахъ своихъ героевъ: все это недоступно его карандашу, да онъ и рѣдко осмѣливается брать подобныя задачи. Что дѣлать? Нынче нѣтъ всеобъемлющихъ художниковъ, способныхъ владѣть въ одно и тоже время разнообразнѣйшими сторонами искусства, но именно, къ великой чести ихъ, они болѣе уже не утопаютъ въ иллюзiяхъ, какъ ихъ наивные предки, они не обманываютъ самихъ себя, да и своимъ зрителямъ не обѣщаютъ художественныхъ созданiй, гдѣ будетъ рѣ-

шительно все: они умѣютъ ограничивать себя, и почитаютъ себя счастливыми, если талантливо выразятъ хотя нѣкоторыя стороны изображаемаго предмета. Только бы тутъ имъ удалось высказать съ художественнымъ совершенствомъ все то, что̀ каждый изъ нихъ глубоко ощущаетъ, чѣмъ въ самомъ дѣлѣ наполнена его душа и фантазія. Бида̀ глубоко понималъ историчность и буднишную поэзію своего предмета—вотъ на эту сторону евангельскихъ сценъ онъ и направилъ всю силу своего таланта, къ этому одному всего болѣе адресовался. Все остальное онъ оставилъ нетронутымъ или слишкомъ слабо затронутымъ, какъ что-то ему чуждое или недоступное.

Не будучи идеалистомъ, Бида̀ не съумѣлъ изобразить ни одной изъ сверхъестественныхъ личностей и сценъ, которыми такъ богатъ текстъ евангельскій, а не будучи, сверхъ того, ни лирикомъ, ни психологомъ, онъ рѣшительно не былъ въ состояніи создать сколько-нибудь удовлетворительный типъ Христа. Изображенія его не содержатъ ни одной черты изъ той нравственной физіономіи, которая такъ давно уже и такъ твердо сложилась въ воображеніи каждаго европейца. Типъ Христа не только не характеренъ и не значителенъ въ рисункахъ у Бида̀, но даже безцвѣтенъ и мало красивъ. Иной разъ такъ и чувствуешь, что художникъ старается взять ноту посильнѣе и повыше, но все-таки ничего изъ этого у него не выходитъ. Тоже самое случилось съ типами его апостоловъ и другихъ первостепенныхъ личностей. Они ничтожны или ординарны; поэтому, мы ихъ оставимъ совершенно въ сторонѣ.

Но, обращаясь къ тому, что̀ у Бида есть истинно художественнаго и сильнаго, мы остановимся раньше всего на его пейзажахъ.

Здѣсь Бида̀ поразительно отличается отъ всѣхъ своихъ предшественниковъ, даже самыхъ ближайшихъ къ нему по времени. Нечего уже и говорить о всей прежней школѣ, выдумывавшей для своихъ евангельскихъ сценъ мѣстности небывалыя, созданныя по скучнымъ и сухимъ правиламъ художественнаго приличія или грандіозности. Но возьмемъ даже и такого человѣка, какъ нашъ Ивановъ,—и у него тоже не найдемъ ничего подобнаго пейзажамъ Бида̀. Ивановъ долго и строго вдумывался въ подробности своей картины, положилъ безконечныя старанія на то̀, чтобы придать ей отъ начала и до конца всевозможное еврейство, и однакоже, что̀ такое фонъ, пейзажъ его картины? Ничто иное, какъ отрывки итальянской природы, окружающей Римъ—и только отрывки. Послѣ Иванова осталась цѣлая куча пейзажныхъ этюдовъ, очень любопытныхъ и даже, въ большинствѣ случаевъ, очень художественныхъ, но все-таки они ровно ничего не вѣсятъ на вѣсахъ того человѣка, который требуетъ для евангельской картины—евангельской обстановки. Однакоже пусть мы даже вообразимъ себѣ на единую минуту, что эти тощія и жидкія струйки передняго плана дѣйствительно изображаютъ воды Іордана, или эти оливы и плоскій песчаный холмикъ воскрешаютъ передъ нашими глазами дѣйствительныя деревья и горы палестинскія: какъ далеко все-таки отъ этихъ бѣдныхъ отрывковъ до разнообразія, красоты или угрюмости природы еврейской страны, во времена Христовы. Бида̀ со своими еврейскими пейзажами стоитъ совершенно одиноко, безъ примѣровъ, безъ предшественниковъ.

Мѣстность Палестины—это узенькій лоскутокъ земли вдоль моря, весь загроможденный горами. Древніе еврейскіе города и деревушки всѣ пріютились на выдвинувшихся скалахъ или въ лощинахъ среди горъ. И Бида̀ твердо помнитъ это. Горы играютъ самую первую роль въ его картинахъ, фономъ для каждой сцены его служатъ—горы, и это придаетъ совершенно особенный характеръ этимъ картинамъ. Самый суровый видъ получили здѣсь тѣ между ними, которыя рисуютъ Іерусалимъ и его окрестности. Это были все мѣста угрюмыя, печальныя, почти лишенныя растительности, голыя и спаленныя солнцемъ. Вотъ вамъ, наприм., видъ всего Іерусалима, къ тексту евангелиста Марка: „Когда Іисусъ сидѣлъ при горѣ Елеонской, приступили къ нему ученики его, спрашивая: Когда все это будетъ и какое будетъ знаменіе твоего пришествія и кончины вѣка?“, и въ отвѣтъ на эти слова Іисусъ пророчествовалъ о разрушеніи Іерусалима и кончинѣ міра. Весь Іерусалимъ у Бида̀ какъ на ладони: онъ глядитъ на обнаженной скалѣ своей изъ-за каменныхъ оградъ верхушками домовъ и храмовъ; кругомъ главной скалы поднимаются со всѣхъ сторонъ другія такія же скалы, освѣщенныя солнцемъ; оливковая гора сіяетъ въ лучахъ солнца, рѣдкія ея деревья круглятся на воздухѣ, внизу бѣжитъ дорожка, усѣянная жидкимъ кустарникомъ,—какая пустынная и вмѣстѣ красивая въ своей дикости картина!

Точно такая же мѣстность, вся изъ скалъ и нагроможденныхъ горъ, служитъ основаніемъ картинѣ къ тексту евангелиста Луки: „И они поднялись и изгнали Іисуса вонъ изъ Назарета, и повели его на верхъ горы, на которой построенъ ихъ городъ, чтобы сбросить его оттуда“. На самомъ верху зубчатыя стѣны и башни города; толпа народа бѣжитъ по гребню крутизны: это она ведетъ Христа къ краю пропасти, грозя ему жестами и яростно надвигаясь на него. Но какъ ни стремительны утесы, какъ ни голы ихъ изломанные пласты и громады, а все-таки они представляютъ въ общемъ чудную живописность смѣлыми столпами и стѣнами своими, капризно тронутыми солнцемъ. Вдали разстилаются, въ прозрачной тѣни, лѣсистые холмы назаретскихъ окрестностей: теперь, послѣ мусульманскаго нашествія, онѣ пустынны и раззорены, но 1800 лѣтъ тому назадъ славились красотой своей, прелестью густыхъ рощъ и веселыми кротко идиллическими пейзажами.

Окрестности Кесаріи—на сѣверѣ, и Іерихона—на югѣ, содержали столько же красоты и картинности. Въ особенности Іерихонъ, расположенный на равнинѣ, недалеко отъ Іордана, былъ знаменитъ чуднымъ климатомъ и великолѣпною растительностью. Вотъ Бида̀ и задумалъ изобразить эту красоту въ картинѣ своей къ тексту евангелиста Матѳея, объ изцѣленіи слѣпцовъ іерихонскихъ. Направо поднимается гора, свѣтлая и едва кое-гдѣ покрытая скудной травкой. У ея подножія идетъ тропинка. Тутъ стоятъ бѣдные нищіе, въ свѣтлыхъ ру-

бахахъ, прислонясь спиной къ поднимающимся каменнымъ глыбамъ, и, вытянувъ сожженныя солнцемъ головы по направленію къ голосамъ вдали, протягиваютъ уже заблаговременно темно-бронзовыя свои руки. А поперекъ картины идетъ дорожка, кое-какъ прорытая у горы и дико заросшая травой: тутъ подвигается небольшая кучка людей, передніе уже вышли изъ-за поворота и разсуждаютъ другъ съ другомъ, остальные лишь до пояса вызначаются изъ за края горы, и всѣхъ ихъ вмѣстѣ накрылъ, словно великанскій какой-то зонтикъ, прохладный и свѣжій мракъ тѣней, брошенныхъ густымъ рядомъ деревьевъ, стоящихъ позади, въ фонѣ. Чудесные свѣтовые эффекты, съ глубокими ихъ противуположностями мрака и блеска, дали необыкновенную поэзію уже и безъ того красивой іерихонской мѣстности.

Совершенно необыкновенный, своеобразный видъ имѣетъ также пейзажъ въ окрестностяхъ Кесаріи (самаго сѣвернаго города, какого достигалъ въ Палестинѣ Христосъ, въ своихъ странствіяхъ). Для изображенія сцены, описанной у евангелиста Марка, Бида взялъ открытую большую дорогу. Здѣсь нѣтъ крупныхъ горъ, онѣ замѣнились небольшими холмами, раскатывающимися длинною полосою во всѣ стороны и развертывающими, между своихъ уступовъ, долины, словно ковры. Красивыя деревца мелькаютъ направо и налѣво, въ глубинѣ стелется далекій горизонтъ, облитый свѣтомъ, во всю ширину картины. Утреннія свѣжія краски и молодые отблески лежатъ на этомъ изящномъ пейзажѣ, и среди него является, на густой травяной тропинкѣ, свѣтлая фигура Іисуса, идущаго съ учениками и разспрашивающаго ихъ, за кого принимаютъ его люди и кѣмъ его считаютъ они сами, апостолы?

Даже поля, гдѣ ростетъ хлѣбъ, и тѣ разстилаются въ Палестинѣ среди горъ, а это именно и придаетъ имъ свою совершенно особенную красоту и физіономію. Притча „о сѣятелѣ" (по евангелію Луки) потребовала такого ландшафта, и Бида создалъ его необыкновенно своеобразно. Какъ въ предыдущей картинѣ („Дорога въ Кесарію"), здѣсь тоже во всѣ стороны идутъ плоскія горныя покатости, и въ этомъ-то единственно удобномъ мѣстѣ еврей выбралъ себѣ узенькую лощинку: у самой ступни горы онъ гонитъ пару запряженныхъ за рога воловъ, чтобъ проложить борозду; другой еврей, тоже въ короткой бѣлой рубахѣ и съ голыми руками, съ чалмой на головѣ, идетъ рядомъ, и разбрасываетъ сѣмена, лежащія у него въ приподнятомъ подолѣ. Птицы сидятъ у самаго края дороги и караулятъ минуту, когда можно будетъ налетѣть и расклевать сѣмя; сотни товарищей ихъ носятся вверху, темнымъ облачкомъ въ сіяющемъ небѣ. Пейзажъ Бида наглядно показываетъ всю глубокую національность притчи о сѣятелѣ, гдѣ въ быстрыхъ штрихахъ нарисованы всѣ главныя черты іерусалимской мѣстности: камень, большая дорога, терніе, добрая земля. Все это, вмѣстѣ перемѣшанное, рядомъ стоящее, на фонѣ знойнаго лѣтняго дня, образуетъ еврейскій пейзажъ, необыкновенно характеристичный.

Унылость и суровость іерусалимскихъ окрестностей, все-таки по-своему красивыхъ, рисуется у Бида на множество ладовъ. Сценой для притчи „о добромъ самаряпинѣ" служитъ (также по евангелію Луки) трущоба среди горъ, по дорогѣ между Іерусалимомъ и Іерихономъ. Справа и слѣва спускаются утесы, заросшіе бурьяномъ и терновникомъ, всюду мракъ и ужасъ глухой ночи, только вдали на горизонтѣ начинаетъ брезжить слабая денница, и тамъ, гдѣ сходятся подошвами своими горы, бѣлымъ пятнышкомъ во мракѣ свѣтлѣется фигура бѣднаго еврея, обобраннаго, раздѣтаго, сидящаго у дороги, съ поникшей головой. Налѣво, наверху, улепетываютъ въ гору разбойники на коняхъ,—ихъ едва можно различить среди темени, слѣпящей тутъ глаза. Направо, по извивающейся дорогѣ, отъѣзжаетъ на длинноухомъ бѣломъ ослѣ левитъ, и издали оборачивается въ сѣдлѣ на самарянина, хлопочущаго около ограбленнаго еврея, а этотъ, даромъ что и самъ бѣдняга (онъ потомъ въ состояніи былъ дать хозяину гостинницы, за бѣднаго раненаго, привезеннаго имъ, всего только копѣекъ 40 на наши деньги—два динарія), между тѣмъ все-таки хлопочетъ, точно о родномъ или пріятелѣ, объ этомъ евреѣ, т.-е. человѣкѣ, по племени ему враждебномъ. Созданный для всего этого новымъ французскимъ художникомъ пейзажъ чудесно гармонируетъ своимъ мракомъ и дикостью съ разбойничьимъ колоритомъ сцены и испуганнымъ отъѣзжаньемъ еврейскаго священника, левита.

Въ другихъ еще случаяхъ, когда было также потребно изобразить сушь и запустѣніе, тоскливый или мрачный колоритъ природы, Бида всегда умѣлъ отлично пользоваться, для этого, подробностями и физіономіей іерусалимскаго пейзажа. Такъ, для разсказа объ изсохшей смоковницѣ, въ окрестностяхъ Виѳаніи (евангеліе Матѳея), онъ взялъ главной основой для своей картины большую гору, которую поясомъ перехватываетъ узенькая дорожка, выдолбленная въ ней. Верхушка горы стоитъ голая и пустынная, какъ лысый черепъ, лишь два-три деревца выскочили гдѣ-то по сторонамъ изъ треснувшей коры, да такъ и завяли на немилосердно палящемъ солнцѣ. Іисусъ сошелъ съ дорожки и взошелъ на крутизну, прямо подъ тощія поблеклыя вѣточки одного деревца; онъ нашелъ его засохшимъ, когда жаждалъ и искалъ тутъ сочныхъ плодовъ, и, по еврейскому обыкновенію, проклинаетъ его, поднявъ руку, а ученики, стоящіе спиной къ зрителю, темными столбиками, съ изумленными жестами слушаютъ съ дорожки эту неожиданную сцену. Дѣйствіе происходитъ утромъ, и, кажется, видишь, какъ тонкій вѣтерокъ продуваетъ сквозь вѣтви деревца, или какъ изъ-за горы гонитъ впередъ легкія облачка на небѣ.

Но если кому интересно получить представленіе объ этихъ еврейскихъ горахъ вблизи, о красотахъ и живописности ихъ глыбъ, объ эффектахъ ихъ пещеръ и наружныхъ громадъ, тотъ всего лучше пусть взглянетъ на три картины Бида, къ тексту евангелиста Марка, гдѣ говорится о погребеніи Христа. Въ первой, передъ вами внутренность горы, и тутъ, въ мрачныхъ переходахъ, подъ нависшими отовсюду каменными громадами, крошечное пламя факела дрожитъ и чуть-чуть освѣщаетъ

непроглядный туманъ; въ мракѣ еле-еле обозначаются маленькія фигуры несущихъ тѣло,—тутъ чалма, тамъ плечо, тамъ руки, всплеснувшіяся и сжатыя у головы, здѣсь плачущая голова. Все вмѣстѣ—грандіозный, трагическій эффектъ, достойный лучшихъ вдохновеній Рембрандта. Во второй картинѣ, напротивъ, нѣтъ никакой трагедіи, никакого ужаса. Свѣжее, раннее утро, солнце едва поднялось, по небу разстилаются изъ-за горы, косыми полосками, лучи свѣта; на переднемъ планѣ упали прохладныя тѣни, и здѣсь двигаются три женскія фигуры, съ сосудами благовоннаго елея на головѣ. Передъ ними каменной стѣной поднимается гора, вся освѣщенная солнцемъ, и покрытая тѣнями только въ углубленіяхъ песчаниковыхъ массъ, наклоненныхъ къ ней спереди словно обломанныя башни. Въ одномъ мѣстѣ, у подножія, чернѣется маленькій треугольникъ—это входъ въ пещеру, выглядывающій изъ-подъ огромнаго горизонтальнаго каменнаго пласта. Туда онѣ и идутъ. Въ третьей картинѣ, передъ вами опять внутренность горы, но уже не мрачная, не страшная, потому что здѣсь тотъ уголокъ, который приходится у самаго выхода. Сводъ грота стоитъ полукруглой низенькой дугой—тамъ еще все мракъ и чернота. Но сквозь такой же полукруглый проломъ, какъ во второй картинѣ „Жены мироносицы", виднѣются поля, цѣлый горизонтъ свѣта и зелени, ярко противуположнаго мраку внутри. И тамъ, гдѣ столкнулись веселый день, снаружи, и темень ночи, внутри пещеры,—на этой полоскѣ стоятъ жены-мироносицы, не смѣющія войти и остановившіяся на порогѣ съ жестами изумленія: это онѣ увидали, въ глубинѣ мрака, свѣтоносную фигуру ангела, котораго человѣческая форма едва обозначилась, но льетъ вокругъ себя потоки свѣта. Всѣ три эти картины, особливо послѣдняя, полны такой поэзіи и художественнаго чувства, какого никогда не представляли прежде картины на эти самые евангельскіе сюжеты. Къ этимъ тремъ chef d'oeuvre'амъ еврейскаго пейзажа и еврейской картинности, надо прибавить еще четвертую: „Явленіе Христа Магдалинѣ по воскресеніи" (по евангелію Іоанна). Здѣсь опять гора погребальная, снаружи, опять черная впадина отверстія, зіяющая изъ-подъ навислыхъ камней, словно зѣвъ черной пропасти, опять прежняя живописность; но на этотъ разъ Бида придалъ нѣсколько другой характеръ каменнымъ глыбамъ. Онъ покрылъ ихъ сухою, жосткою травою и низенькими запыленными кустарниками. Они топорщатся, совсѣмъ засохлые и пожженные солнцемъ словно стриженные волосы на головѣ нищаго, незнающаго покрышки, и, несмотря на веселый свѣтъ утра, производятъ впечатлѣніе печали и пустынной заброшенности.

Однако не все одни только пейзажи подобнаго рода наполняютъ „Евангелія" Бида. Конечно, главныя событія Іисусовой жизни совершились въ Іерусалимѣ и его окрестностяхъ, значитъ и художнику много разъ приходилось трогать, въ своихъ пейзажахъ, ноту элегіи и тяжкаго запустѣнія. Но совершенно другое ему предстояло, когда приходилось брать мѣстности сѣверной Палестины, въ Назаретѣ или вблизи его, и всего болѣе въ окрестностяхъ Тиверіадскаго озера, прелестнаго и до сихъ поръ (по описаніямъ путешественниковъ, особливо Ренана). Это была мѣстность, которую всего болѣе, кажется, любилъ Іисусъ, и всего чаще избиралъ сценою для своихъ бесѣдъ съ еврейскимъ народомъ, призываемымъ къ новой жизни. Между рисунками Бида разсѣяно множество, полныхъ той изумительной идиллической прелести и граціи, какою, говорятъ, дышали, двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ, эти еврейскія мѣста, поминутно служившія поводомъ и матерьяломъ для граціознѣйшихъ картинокъ въ рѣчахъ Христа. Я не буду ихъ перечислять, но укажу моему читателю только на два особенно поэтическихъ пейзажа, изображающихъ Тиверіадское озеро.

Одинъ изъ нихъ—край каменистаго берега надъ озеромъ. Тамъ сидитъ Христосъ, совершенно одинъ (по евангелію Матѳея: „вышелъ Іисусъ изъ дому и сѣлъ у моря"). Еще народъ не собрался около него, онъ самъ еще не садился въ лодку, чтобы оттуда проповѣдывать, онъ глядитъ вдаль, на это чудесное, удивительное озеро, разстилающееся подъ нимъ, все покрытое золотомъ солнечныхъ лучей. Тѣломъ онъ повороченъ на столько въ сторону отъ зрителя, что лица почти не видать, но по всей позѣ чувствуешь, что сидящая тутъ личность глядитъ и любуется, что ему чудесно хорошо отъ всей этой красоты и блеска, а въ тоже время онъ и самъ, немножко наклонившись впередъ, свѣсивши руки съ колѣнъ и ослѣпительно облитый солнцемъ, составляетъ чудную картину надъ водой. Другая картина посвящена „Явленію" на этомъ же озерѣ Тиверіадскомъ. Берегъ идетъ къ зрителю треугольникомъ, вкось картины, на немъ лежатъ, среди цѣлаго потока солнечнаго блеска, громадные камни, совершенно черные и бросающіе назадъ глубокія тѣни по землѣ. Тѣмъ ярче свѣтлѣется зеркальная тихая поверхность озера, безъ единой рябинки. И тамъ, по самой срединѣ, остановились двѣ рыбачьи парусныя лодочки, маленькимъ пятнышкомъ отразившіяся въ стеклѣ воды. Слѣва врѣзывается мысомъ въ озеро каменная отвѣсная скала, словно выстроенная тутъ нарочно крѣпость. Она тоже вся черная за свѣтомъ, и темными морщинами кажутся на ней треснувшіе пласты и глыбы. Маленькія облачка на краю неба тянутся въ сторону, за горы, оставляя свободу всему палящему зною солнца. Здѣсь, среди очарованія этого еврейскаго, наполненнаго весенней красотой пейзажа, въ самомъ центрѣ картины, впереди прибрежныхъ каменистыхъ глыбъ, является фигура Христа. Она очень маленькая, по требованію широкихъ размѣрахъ пейзажа. Христосъ поднялъ руку, и съ берега говоритъ людямъ въ лодкахъ, среди озера. Это—истинное „явленіе", что-то до того поэтическое и поразительное, что въ сравненіи съ этой маленькой картинкой блѣднѣютъ даже лучшіе изъ остальныхъ пейзажей Бида.

Мнѣ остается указать еще на два пейзажа этого художника, принадлежащіе къ числу лучшихъ его созданій, но занимающихъ совершенно исключительное мѣсто въ ряду евангельскихъ картинъ: одинъ переноситъ насъ въ Египетъ, другой представляетъ Палестину, но временъ Авраамовыхъ. Первый изъ нихъ служитъ мѣстомъ дѣйствія для „Возвращенія изъ

Египта", второй—для „Разрушенія Содома". Первый—полонъ тихой, кроткой граціи и красоты; второй—грознаго трагизма. Въ первомъ, еврейка Марія, совсѣмъ еще молоденькая, и необыкновенно изящная въ своихъ еврейскихъ одеждахъ, ѣдетъ на маленькомъ осликѣ, съ преумной головкой и полузажмуренной отъ яркаго солнца, среди поля, покрытаго высокою рожью; и ея ноги, и ноги ослика скрыты колосьями, видны только поднятыя на сѣдло колѣна ея, на которыхъ покоится спящій младенецъ. Подлѣ нея идетъ озабоченною поступью Іосифъ, тоже на половину спрятанный колосьями, на головѣ у него покрывало, перевязанное ремешкомъ около лба, въ одной рукѣ палка, въ другой мѣшокъ съ вещами. Налѣво, вдали, пасется стадо коней въ долинѣ, у подножія пирамидъ; направо, вырѣзываются на горизонтѣ, надъ какимъ-то городомъ, высокія тоненькія пальмы; тутъ-же на полѣ египтянинъ пашетъ на волахъ. Въ общемъ—картина, полная удивительнѣйшаго солнца, свѣтлаго идиллическаго настроенія, прелести и свѣжести, а какъ художественное созданіе — это одно изъ самыхъ поэтическихъ, мнѣ извѣстныхъ. Другая картина — пожаръ Содома, про который Іисусъ говорилъ однажды собранному народу въ рѣчи о наступленіи царства Божія (Лука, XVII). Содомъ, стоящій на второмъ планѣ картины, пылаетъ среди смертельной ночной темноты; потоки горящей сѣры льются съ неба на городъ огненнымъ дождемъ; вертящіяся клубомъ облака дыма летятъ вверхъ во всѣ стороны, надъ его вершинами; пламя сверкаетъ, словно изъ-за рѣшотокъ, сквозь черныя колоннады и арки, сквозь окна и городскія ворота; поля кругомъ пустынны и мрачны, подъ горами, бѣгущими вдали толпой; только бѣлымъ свѣтлымъ столбикомъ посреди мрака долины стоитъ окаменѣвающая жена Лотова, да напереди картины по большой дорогѣ бѣжитъ Лотъ съ дочерьми—онѣ сидятъ верхомъ на ослѣ, торопящемся и поджавшемъ уши; передъ ними скользитъ въ воздухѣ, у самой земли, свѣтлый ангелъ Господень, указывающій путь. По силѣ поэзіи и сосредоточенной энергіи выраженія, этотъ пейзажъ равняется самымъ превосходнымъ древне-еврейскимъ пейзажамъ въ „Библіи" Гюстава Дорѐ. Тутъ они сошлись оба на одинаковой задачѣ—на пейзажѣ идеальномъ, воображаемомъ, изобрѣтенномъ фантазіею и никогда не виданномъ. И Бида̀ выказалъ столько же силы, красоты и мрачной энергіи, какъ Дорѐ въ созданіяхъ подобнаго же рода. Но, кромѣ этой силы и поэзіи, онъ владѣетъ еще другою, неизвѣстною Дорѐ,—силою и красотою воспроизведенія истинной, дѣйствительно существующей природы палестинской. Объ этомъ я и пытался дать понятіе читателю въ приведенныхъ примѣрахъ.

Другое совершенство французскаго художника—это представленіе еврейскихъ домовъ и всяческихъ разнообразныхъ зданій временъ Христовыхъ. Тутъ опять послужило ему основаніемъ то, что̀ онъ собственными глазами видѣлъ въ Палестинѣ и Сиріи, что̀ тамъ уцѣлѣло отъ древнихъ построекъ послѣ двухъ почти тысячъ лѣтъ всяческихъ нашествій, переворотовъ, насилій, разрушенія. Бида̀ смотрѣлъ на сохранившіеся обломки большихъ публичныхъ зданій, на возводимые до сихъ поръ по древнему образцу маленькіе частные домики, глазомъ художника, но заразъ и глазомъ ученаго знатока древности. Онъ умѣлъ отбрасывать въ сторону новѣйшіе наросты, онъ умѣлъ отличать типическіе національные черты и вкусы, и поэтому-то у него въ картинахъ „Евангелія" явилась вдругъ такая архитектурная обстановка, какой мы нигдѣ болѣе не встрѣчали, а она живо переноситъ въ старую Палестину. Я уже говорилъ про необыкновенно характерный, просто поражающій каждаго, общій видъ Іерусалима съ Елеонской горы, къ тексту евангелія Іоанна. Подобный же видъ повторенъ, только съ другого пункта, для иллюстрированія „Вшествія въ Іерусалимъ" по тексту евангелиста Луки. Весь поѣздъ двигается темными массами, спиной къ зрителю. Онъ еще довольно далеко отъ города, разсыпался по пригоркамъ и спускающимся дорожкамъ. Іерусалимъ стоитъ впереди, на своей возвышенной площадкѣ, въ солнечномъ туманѣ; его башни, окружная зубчатая стѣна и великолѣпныя зданія млѣютъ въ знойномъ воздухѣ. Но вотъ передъ вами этотъ же городъ, гораздо ближе, въ картинѣ того же въѣзда, по тексту Іоанна. Блестящій, ликующій кортежъ подошелъ уже къ самой стѣнѣ, готовится вступать въ ворота, стоящія впереди него въ нѣсколькихъ шагахъ. Красивая и пестрая, ликующая со всѣхъ сторонъ, гремящая осаннами во слѣдъ и на встрѣчу толпа евреевъ и евреекъ, но оживленная картина становится еще красивѣе оттого, что фономъ и главнымъ колоритнымъ пятномъ линій и красокъ является величественное сооруженіе городскихъ воротъ, двойная высокая арка, съ еврейскими капителями колоннъ, съ высокой срединной зубчатой надстройкой, вдвинутой въ колоссальную городскую стѣну изъ массивныхъ каменныхъ глыбъ.

Хотите знать, что̀ такое тамъ, внутри города, и какъ еврейскіе люди тамъ живутъ? Вотъ, пойдите по этимъ улицамъ, какъ ихъ рисуетъ Бида̀ на множествѣ картинъ своихъ (напр.: „Призваніе апостола Матѳея", „Десять прокаженныхъ", „Дщери Іерусалимскія" и т. д.). Передъ вами явятся узкія, кривыя улицы, съ неправильно прорѣзанными тамъ и сямъ окнами, со сходами въ нѣсколько ступенекъ отъ наружной двери, а надъ нею всегда небольшое узорчатое окно; вверху нависли рѣшетчатые балкончики, въ родѣ птичьихъ клѣтокъ, только съ красивыми узорами для свѣтовыхъ прорѣзовъ; вдоль улицъ, маленькія лавченки съ поднятыми вверхъ ставнями; все вмѣстѣ узко, тѣсно, бѣдно и грязно—иначе никогда вѣдь не бывало на Востокѣ, да и до сихъ поръ тамъ все тоже ведется—и улицы эти, неправильныя и капризныя, во всѣ стороны, кончаются, если которая идетъ къ городской стѣнѣ, воротами въ римскомъ, сухомъ и казенномъ стилѣ—вѣдь римляне, задавивъ Палестину, принесли съ собою и несносный, холодный и правильный свой римскій стиль, зачумили имъ, гдѣ только могли, чудесныя восточныя, полныя фантазіи постройки.

А что̀ такое были тогда эти самыя восточныя постройки, тамъ, гдѣ позволяло богатство хозяина, это можно увидать у Бида́ въ его иллюстраціяхъ: „Добрый

самарянинъ, привезшій ограбленнаго еврея въ гостинницу", или „Притча о богачѣ и Лазарѣ". Въ первой картинѣ, передъ вами возвышаются легкія галлереи, окружающія домъ своею тѣнью, и перегороженныя красивыми прорѣзными перильцами; на верху широкіе навѣсы, красота рѣзныхъ балконовъ, узорчатыя ставни оконъ—и вотъ, въ этакій-то прохладный и тѣнистый рай пріѣзжаетъ бѣдный раненый еврей, такая-то красота и ласкающее изящество формъ и красокъ встрѣчаютъ его послѣ угрюмыхъ трущобъ, откуда онъ только что спасся. Толстопузый, откормленный хозяинъ выходитъ на-встрѣчу, со своею босоногою челядью; внизу крыльца служанка, щеголяя широкими рукавами, сыплетъ кормъ цѣлой толпѣ сбѣжавшихся куръ, а сама оборачивается на стукъ копытъ, и смотритъ: „кого это еще, кажись мертваго, привезли къ намъ въ гостинницу?" Свѣтящіяся на солнцѣ деревца разстилаются надъ стройненькой колоннадой и придаютъ чудное изящество архитектурѣ, да и всей вообще сценѣ. Во второй картинѣ представленъ внутренній дворикъ у богача. Домъ тутъ тоже въ нѣсколько этажей, тоже весь въ рѣзьбѣ и сквозныхъ узорахъ, повисшихъ надъ галлереями и заостренными арками дверей. На самомъ верху, въ открытой галлереѣ, за балюстрадой, играютъ на всѣхъ своихъ зурнахъ и трубахъ музыканты въ тюрбанахъ; однимъ этажемъ ниже, подъ ихъ шумливую музыку пляшутъ и мечутся, махая руками и хлопая въ ладоши, еврейскія алмеи; хозяинъ небрежно слушаетъ ихъ, со стаканомъ въ рукѣ — видно ужъ надоѣли—и свѣшивается черезъ коверъ, раскинутый поверхъ перилъ, посмотрѣть, кто такъ жалобно вопитъ внизу, на дворикѣ. А тамъ, у подножія лѣстницы, словно червякъ, раздавленный всей этой чудной, громоздящейся вверхъ красотой стѣнъ и дома, всѣмъ этимъ праздникомъ и радостными криками, всей этой восточною роскошью жизни, архитектуры, солнца и людей, лежитъ на камняхъ бѣдный Лазарь и, жалобно наклонивъ голову, ловитъ жадными руками то, что̀ ему ссыпаетъ съ блюда слуга въ чалмѣ.

Но не въ однихъ палатахъ богачей умѣетъ отыскать Бида̀ красоту и поэзію еврейской жизни. Въ бѣдныхъ комнатахъ у Мареы и Маріи, съ голымъ каменнымъ поломъ и грубыми скамьями, онъ съумѣлъ создать что-то необыкновенно картинное, освѣтивъ сцену чуднымъ яркимъ солнцемъ сквозь единственное, полукруглое окно, позади сидящаго Іисуса. Въ картинѣ „Миръ дому сему" (Матеей, глава X) онъ точно также ничего не утаилъ и не украсилъ изъ жалкой, бѣдной крестьянской комнаты, гдѣ сидитъ и копошится оборванная, голодающая еврейская семья. Но дверь отворилась, и пока испуганная молодуха, съ задрапированнымъ подъ вуалью лбомъ, бросилась съ маленькимъ ребенкомъ вверхъ, а хозяинъ-бѣднякъ привѣтливо встрѣчаетъ жестомъ гостя—золотой лучъ счастья и надежды влетѣлъ въ бѣдную темную горенку: блеснуло туда солнце, словно со всего размаха, и положило яркую полосу поперекъ пола, а въ столбѣ ослѣпительнаго свѣта стоитъ Христосъ, въ свѣтящихся одеждахъ и съ поднятою благословляющею рукою. Точно также, ни что иное, какъ самый бѣдный и грубый крестьянскій домикъ является передъ вами въ картинѣ, изображающей двухъ учениковъ, пришедшихъ въ чужую деревню, къ неизвѣстнымъ имъ людямъ, взять ослицу для въѣзда учителя въ Іерусалимъ (Матеей, глава XX); но и стѣна эта, и маленькое крылечко, и дверца въ домъ, вверху ступенекъ, и рѣшетчатое окно надъ нею, и другое окно въ сторонѣ, выше, откуда выглянулъ еврей-крестьянинъ, спрашивающій, на что̀ имъ ослица?—все это не обыкновенно живописно, особенно подъ лучами южнаго солнца, повсюду сѣющаго красоту своими свѣтами и тѣнями. Апостолы, въ широкихъ одеждахъ еврейскаго простого народа, и разговаривающіе съ ними изъ окна и изъ двери деревенскіе крестьяне придаютъ много живописности и прелести сценѣ.

Необыкновенно ярко выставилъ Бида̀ противуположность двухъ архитектуръ, столкнувшихся, въ Іисусово время, въ Палестинѣ. Одна—это римская архитектура, холодная, правильная и мертвая, лишенная фантазіи, однообразная и безцвѣтная: она присутствуетъ всего болѣе и царитъ деспотомъ въ Иродовомъ храмѣ. Царь Иродъ, хотя и прозванный Великимъ, былъ однакоже ничто иное, какъ прислужникъ и рабъ римлянъ, и если вздумалъ возобновить храмъ, то это былъ только маневръ, въ родѣ маневровъ Наполеона III на нашемъ вѣку, для того, чтобъ призракомъ чего-то глубоко національнаго отвести и занять вниманіе возмущеннаго всякими насиліями народа. Ка̀къ можно было такому человѣку строить что-то значительное въ другомъ стилѣ, кромѣ моднаго, единственно приличнаго стиля римскаго? Конечно, въ сравненіи съ римскою аристократическою архитектурою, ему, какъ ничего не понимающему деспоту, должна была казаться грубою, ничего не стоющею, мужицкою—архитектура еврейская, и вотъ онъ создалъ, въ замѣнъ древняго, величаваго храма Соломонова, свою громадину на казенный римскій ладъ, замѣнилъ все богатство, всю играющую роскошь восточнаго воображенія— несносными, сухими линіями римскихъ колоннъ, карнизовъ и арокъ. Посмотрите у Бида̀ на картину „Отрокъ Іисусъ въ синагогѣ" (по евангелію Луки): какой холодъ, какая ординарность разлита повсюду, и какой контрастъ римскому противному классицизму составляютъ дѣйствующія лица этой сцены, истые восточники съ головы до ногъ. Сколько нужно имъ было внутренняго жара и національнаго одушевленія, чтобы не погибать отъ тоски и скуки съ перваго же шага, какъ только они входили въ этотъ, только по имени, еврейскій храмъ!

За-то, какою противуположностью является синагога, гдѣ Іисусъ проповѣдуетъ въ Назаретѣ (Лука, глава IV). Назаретъ—это родное, любезное мѣстечко Іисусово: тутъ уже нѣтъ столичнаго, на половину чужеземнаго, храма, оффиціальнаго и антинаціональнаго. Здѣсь только одинъ изъ тѣхъ небольшихъ молитвенныхъ домовъ, какіе разсѣяны были почти по всѣмъ городамъ и деревнямъ Палестины. Размѣры тутъ были не особенно велики, богатства не было никакого, и, однако же, все дышало оригинальностью и изяществомъ,

все говорило художественному чувству южнаго человѣка. Бида̀ поразительно даетъ это почувствовать своему зрителю. Сквозь небольшую арку, повороченную къ зрителю темной массой, открывается видъ на среднюю часть синагоги, освѣщенную, по восточному, окнами изъ-подъ широкаго купола, и сверху, значитъ, залитую свѣтомъ. По самой серединѣ поднимается деревянная бесѣдка, вся сквозная, вся изъ рѣзьбы, тонкихъ балюстрадъ, рѣшетокъ, колонокъ и навѣсовъ—это мѣсто чтеца или толкователя закона. По сторонамъ висятъ зажженныя лампы, стѣны вокругъ покрыты росписными узорами и вставленнымъ, внутри, текстомъ писанія; всюду краски, оживленіе цвѣтовъ, смѣняющееся разнообразіе. И тутъ-то, передъ кіоскомъ, стоитъ Іисусъ, по самой срединѣ храмины, самымъ свѣтлымъ пятномъ картины, и толкуетъ Библію. Вокругъ него толпы евреевъ: одни слушаютъ, сидя на ступенькахъ трибуны, другіе наклоняются впередъ изнутри широкихъ своихъ деревянныхъ скамей; самые злые враги отошли впередъ, къ зрителю лицомъ, за арку; тутъ, мрачные и темные, какъ сама неосвѣщенная стѣна, къ которой прислонились со своими жезлами, они злобно шепчутъ другъ другу злыя рѣчи. Какъ все тутъ, въ этой архитектурѣ, въ этой сценѣ, въ этой обстановкѣ, пропитано мѣстнымъ колоритомъ, еврейскимъ Востокомъ, нравами и волнованіями провинціи и захолустья, нетронутаго чуждой цивилизаціей!

Я хочу указать теперь на главнѣйшія человѣческія личности, изображенныя у Бида̀. Не все здѣсь удовлетворительно, какъ я уже говорилъ выше,—многое приходится строго порицать; однакоже, не смотря на всѣ недостатки, есть тутъ довольно и истинно хорошаго, истинно талантливаго и значительнаго.

И во-первыхъ, я обращаю вниманіе моихъ читателей на изображенія четырехъ евангелистовъ, приложенныя передъ каждымъ отдѣльнымъ Евангеліемъ. Никто еще, раньше Бида̀, не смѣлъ изобразить ихъ людьми Востока, какъ они дѣйствительно были, и, въ тоже время, никто до сихъ поръ не пытался, какъ Бида̀, вложить въ каждую изъ этихъ личностей опредѣленныя черты, опредѣленный характеръ, сообразно съ преданіемъ церкви.

Матѳей представленъ истымъ евреемъ, человѣкомъ невысокаго класса, спокойнымъ, сообразительнымъ и умнымъ, въ широкой одеждѣ и маленькой чалмѣ, сильно сдвинутой назадъ, такъ что открытъ весь лобъ; онъ сидитъ въ своей темной комнаткѣ, едва освѣщенной низенькимъ оконцемъ, и пишетъ, заложивъ одну ногу на другую, такъ, чтобъ прямо противъ свѣта приходилась книга, положенная у него на одно колѣно, но между тѣмъ, видно тоже, что онъ припоминаетъ что-то конечно слышанныя имъ изъ устъ самого Іисуса „бесѣды“. Лицо и вся фигура у него точь въ точь тѣ самыя, какія приданы, ему, ниже, въ прелестной картинѣ „Призваніе Матѳея мытаря“.

Евангелистъ Маркъ, также съ сильно обозначеннымъ еврейскимъ типомъ, представленъ человѣкомъ живымъ и подвижнымъ—мы здѣсь встрѣчаемъ черты будущаго усерднаго помощника апостола Павла въ Римѣ и ревностнаго перваго епископа Александріи. Онъ сидитъ у столика и быстро пишетъ, повидимому наклонившись живымъ движеніемъ. На головѣ у него большое покрывало, какъ носили евреи.

Евангелисту Лукѣ приданы черты не-еврея (онъ былъ первоначально, какъ извѣстно, язычникъ, родомъ изъ Антіохіи Сирійской); онъ одѣтъ въ восточную одежду, на головѣ скуфейка, поверхъ которой шапка; туфли сняты съ ногъ и поставлены въ сторонкѣ, а самъ онъ полусидитъ, полустоитъ однимъ колѣномъ на коврѣ, весь углубленный въ писаніе; вокругъ него, на коврѣ,—восточная чернильница, ножичекъ, пергаментъ, книги.

Евангелистъ Іоаннъ представленъ глубокимъ старцемъ-евреемъ, и притомъ старцемъ, какъ бы принадлежащимъ уже другой, болѣе поздней, противъ другихъ евангелистовъ, эпохѣ; вмѣстѣ, это человѣкъ, пишущій евангеліе по преимуществу „духовное“, по выраженію Климента Александрійскаго. Онъ сидитъ и работаетъ, онъ весь оживленіе, онъ остановился на единую секунду, и глубокимъ взоромъ вглядывается въ написанное, а правая рука съ перомъ движется, точно отъ живаго нетерпѣнія, въ пустомъ воздухѣ. Высокій лобъ его открытъ и лысъ, голова накрыта, какъ кровелькой, покрываломъ; глаза хотя и не смотрятъ на зрителя, но полны самой подвижной жизни, почти безпокойства и дикости.

Обращусь теперь къ лучшимъ и характернѣйшимъ сценамъ, заимствованнымъ у Бида̀ изъ текстовъ евангельскихъ.

Первая картина, на которой я остановлюсь, это—„Бѣгство во Египетъ“ (Матѳей, глава II). Никогда еще никто изъ художниковъ не задумывалъ этой сцены такъ, какъ на этотъ разъ задумалъ ее Бида̀, и ни у кого еще мы не видали такого изображенія Іосифа и Маріи. Глубокая ночь передъ нами, на Виѳлеемской улицѣ. Іосифъ, мужественный, красивый еврей среднихъ лѣтъ (далеко не старикъ, какимъ его обыкновенно изображаютъ всѣ картины), готовый къ дорогѣ, въ шерстяномъ колпакѣ съ лопастями на плечахъ, въ широкой безрукавкѣ поверхъ длинной крестьянской рубахи, съ длиннымъ посохомъ въ рукѣ, стоитъ у дома Маріи и нетерпѣливо ждетъ, поставивъ ногу на ступеньку крыльца. Въ эту минуту, въ въ узкой длинной двери появляется Марія, тоже готовая, по условію, со спящимъ младенцемъ Іисусомъ на рукахъ. На нее упалъ лучъ свѣта изъ фонаря, который приподнимаетъ къ ней Іосифъ; она, среди мрака ночи, выходитъ глубоко поэтическимъ видѣніемъ, даромъ что все въ ней просто и естественно. Въ углу, въ темнотѣ, виднѣется осликъ съ кроткими глазками, который поможетъ имъ потомъ переѣхать тѣ 100 верстъ, что̀ раздѣляютъ Виѳлеемъ отъ Египетской земли. Эта сцена—одинъ изъ лучшихъ и эффектнѣйшихъ, по ночному освѣщенію и красотѣ линій, „tableaux de genre“, мнѣ извѣстныхъ, но, вмѣстѣ, это необыкновенно правдивая страница изъ исторіи еврейской жизни.

„Ты, когда молишься,—говорилъ Іисусъ въ нагорной проповѣди,—войди въ комнату свою и, затворивъ дверь, молись Отцу твоему, втайнѣ“ (Матѳ.,

глава VI). Эту молитву Бидà изобразилъ въ удивительной красотѣ. Комната маленькая, пустая, какими всегда бывали молитвенныя комнаты въ домѣ у еврея. Она заперта; но изъ небольшого окна, прорѣзаннаго высоко въ стѣнѣ, упалъ столбъ свѣта накось въ комнату, и она вся вдругъ наполнилась чудною поэзіею. Картинно освѣщенъ его свѣтлымъ пятномъ каменный полъ, и въ яркомъ его же свѣтѣ круглится бѣлая, словно окаменѣвшая фигура: это— еврей, молящійся на колѣняхъ, прижавъ руки къ груди и въ глубокой думѣ опустившій голову на грудь. Лицо у него въ тѣни, но плечи, часть широкаго рукава, чалма, тронуты солнцемъ. Никогда еще „молитва еврея“ не была представлена съ такою задушевностью и восточною картинностью.

Перечисляя все, что̀ Бидà собственными глазами видѣлъ и наблюдалъ на Востокѣ, для своихъ будущихъ иллюстрацій еврейской жизни и нравовъ, Максимъ Дюкàнъ говоритъ: „Бидà посвященъ во все еврейское; онъ знаетъ, что̀ такое одежда безъ шивокъ; онъ слышалъ, подобно гнѣвному пророку во время о̀но, звонъ высокихъ каблуковъ іерусалимскихъ женщинъ; онъ видѣлъ ребятишекъ, бѣгущихъ за старикомъ, уронившимъ свой тюрбанъ, и кричащихъ ему вслѣдъ: „Ахъ ты, плѣшивый!“; онъ встрѣчалъ всклокоченныхъ сантоновъ, напоминавшихъ ему Іоанна Крестителя“... Эти слова мы вспоминаемъ, глядя на картину „Іоаннъ Креститель въ темницѣ“. Іоанна перевезли уже подальше отъ мѣстъ, гдѣ онъ велъ свою огненную проповѣдь и гдѣ тысячи приникали къ нему всей душой; его перевезли подальше, по ту сторону Мертваго моря. Онъ сидитъ въ Махерской крѣпости, въ узенькой, тѣсной, низкой кельѣ, гдѣ стѣны сложены изъ огромныхъ камней; въ одномъ углу толстая низенькая дверца, въ другомъ—дверца еще ниже, такъ что, какъ въ венеціянскихъ тюрьмахъ, человѣкъ пройдетъ тутъ развѣ согнувшись въ три погибели. Внутри этой-то гранитной клѣтки и сидитъ Іоаннъ Креститель, на камнѣ, прикованный къ нему желѣзными кольцами за ноги. Тѣло у него полунагое, волосы топорщатся въ безпорядкѣ, но руки свободны. Изможженное постомъ и страданіями лицо спокойно, глаза съ какими-то странными очертаніями, словно у дикаря, но въ нихъ свѣтится огонь воодушевленія, сила и умъ. Онъ посылаетъ двухъ учениковъ, еврейскихъ простолюдиновъ, идти къ Іисусу и спросить его: „Ты ли тотъ, который долженъ прійти, или ожидать намъ другаго?“ и, отдавая повелѣнія, исхудалая рука Іоанна энергическою своею бронзою отдѣляется отъ освѣщенной каменной стѣны, и указываетъ, куда тѣмъ двумъ идти надо.

У Бидà нѣсколько разъ изображены, въ сказаніяхъ всѣхъ четырехъ евангелистовъ, книжники и фарисеи, всякій разъ очень характерно и оригинально; но нигдѣ, однако же, характерность и оригинальность этихъ необыкновенныхъ личностей не идетъ у него такъ далеко, какъ въ картинѣ къ тому тексту евангелиста Матѳея (глава XXIII), гдѣ Христосъ разсказываетъ ученикамъ и народу про этихъ людей. Мнѣ кажется даже, что ни у одного живописца, и никогда, книжники и фарисеи не были представлены до того пластично и вѣрно. На мои глаза, тутъ передъ нами живой портретъ съ тѣхъ, про кого говоритъ Евангеліе. Изображеніе ихъ есть и у Овербека, и у Иванова (въ картинѣ), и у Гольмана Гонта, не говоря уже о старинныхъ живописцахъ, но они въ тысячу разъ блѣднѣе. Іисусъ говорилъ еврейскому народу и ученикамъ своимъ: „На Моисеевомъ сѣдалищѣ сѣли книжники и фарисеи; они говорятъ и не дѣлаютъ; связываютъ бремена тяжелыя и неудобоносимыя и возлагаютъ ихъ на плеча людямъ, а сами не хотятъ и перстомъ двинуть ихъ. Всѣ же дѣла свои дѣлаютъ они затѣмъ, чтобы видѣли ихъ люди; расширяютъ хранилища свои, и увеличиваютъ воскриліе одеждъ своихъ; также любятъ первыя мѣста на пирахъ и въ синагогахъ, и привѣтствіе на площадяхъ, и чтобы люди звали ихъ: учитель! учитель! Змѣи, порожденія ехиднины! какъ убѣжите вы отъ осужденія въ геену?“ Въ картинѣ у Бидà, передъ вами во-очію эти змѣи, порожденія ехиднины: величавыя фигуры древне-еврейскихъ кардиналовъ, этихъ людей суровыхъ, коварныхъ, злыхъ внутри души, но пышныхъ снаружи и поразительныхъ для толпы важною, мѣрною своею сановитостью. Еще бы, еврейскому бѣдному простолюдину не считать, въ то время, истинными отцами церкви этихъ серьезныхъ, великолѣпныхъ первосвященниковъ и мудрецовъ, у которыхъ мудрость и знаніе пышутъ изъ глазъ, которые такъ торжественно и твердо сидятъ на сѣдалищахъ Моиссеевыхъ, у которыхъ такія гордыя и мощныя головы подъ чалмами и покрывалами, у которыхъ такіе пронзительные глаза и такія широкія движенія рукъ, опирающихся на книги или развертывающихъ свитки Торы; такіе громадные на лбу филактеріи (коробочки со свитками закона) и такія царственныя складки одеждъ. Еврейскій простолюдинъ долженъ былъ съ нѣмымъ обожаніемъ слушаться ихъ малѣйшаго мановенія, каждаго повелительнаго слова о любомъ обрядѣ и запретѣ, и считать ихъ истинными своими господами и самыми національными руководителями въ правомъ законѣ.

Притча „о мудрыхъ и юродивыхъ дѣвахъ“ (Матѳ., глава XXV) представлена у Бидà также совершенно по-новому, какъ ни у одного прежняго живописца. Прямо передъ зрителями идутъ вверхъ ступени крылечка, гдѣ проспали приходъ жениха, со свадебнымъ его шествіемъ, пять неразумныхъ дѣвъ. Онѣ одѣты по праздничному: богатые узкіе кафтаны видны на нихъ поверхъ платья, роскошные кушаки стягиваютъ станъ, сапожки покрыты шелковыми или золотыми вышивками, на головѣ—чалмы съ падающими изъ-подъ нихъ покрывалами. Двѣ еще спятъ, раскидавшись въ красивыхъ и лѣнивыхъ позахъ по выступамъ и ступенямъ крылечка, третья уже просыпается, протирая глаза, а четвертая поднялась и торопливо наклоняется къ своей лампочкѣ, но та давно погасла, масла нѣтъ ни одной капли; наконецъ, пятая, самая живая и быстрая, вскочила на верхнюю ступеньку, тоже держа пустую лампочку, и красивою, обнажившеюся изъ-подъ широкаго рукава рукою стучится въ запертую дверь,—напрасно, никто не отворяетъ, а надъ дверью ярко свѣтится маленькое око-

шечко, дающее знать о пирѣ и веселіи, идущемъ тамъ внутри, и это свѣтовое пятнышко чудесно освѣщаетъ картину среди ночной мглы, холодныхъ камней и колонокъ, и подъ теменью густо нависшей черной зелени.

„Тайная вечерь“, картина къ тексту Евангелія Матѳея, не изъ лучшихъ у Бида̀, потому что тутъ надо было создать типы Христа и апостоловъ, къ чему Бида̀ вовсе не способенъ, какъ я упоминалъ уже выше. Но кто въ высшей степени тутъ примѣчателенъ—это Іуда. Въ этого человѣка Бида̀ не вложилъ ничего мелодраматическаго, какъ это любятъ иные живописцы нашего времени, ни отталкивающаго и фатальнаго, какъ это, бывало, считали своею непремѣнною обязанностью художники добраго стараго времени. Бида̀ просто представилъ пожилого еврея, мало симпатичнаго, видимо носящаго внутри что-то недоброе, съ насупленными бровями, съ хищническимъ видомъ злой, но слабой птицы. Онъ сидитъ, отвернувшись немного въ сторону отъ присутствующихъ, и особенно отъ Христа, преломляющаго въ эту минуту хлѣбъ; у него рука свѣсилась съ края скатерти, вся фигура опустилась, точно хребетъ не держитъ: онъ думаетъ и, кажется, самъ съ собою борется. Не могло и не быть въ это время борьбы у того человѣка, который впослѣдствіи, увидавъ, что надѣлалъ что-то ужасное и непоправимое, бросилъ назадъ всѣ деньги, пошелъ и повѣсился. Эта фигура, по типу и выраженію, одна изъ примѣчательнѣйшихъ во всей иллюстраціи.

Къ числу немногихъ фигуръ у Бида̀, полныхъ выраженія, надо отнести вотъ какія. Во-первыхъ, „Марію Магдалину и Марію Клеопову у гроба Іисусова“ (Матѳ., глава XXVII). Одна изъ нихъ сидитъ на землѣ, ломая руки; другая стоитъ, ударившись въ отчаяніи поднятыми ладонями въ огромные тесаные камни гробницы, въ египетскомъ грузномъ стилѣ. Отчаяніе этихъ женщинъ, заплаканные глаза, поникшія, отяжелѣвшія отъ плача головы—все это создано у Бида̀ съ большимъ чувствомъ. Другая картина—„Богатый юноша“ (Маркъ, глава X). Онъ стоитъ на улицѣ, у дверей дома, откуда только вышелъ Христосъ съ учениками послѣ благословенія дѣтей; онъ погруженъ въ глубокую думу, онъ подперъ одну руку другою и наклонилъ лицо на пальцы ладони. Одежда на немъ чрезвычайно богатая, и поверхъ всего парчевый опашень съ золотыми кистями и шнурками для петлей; на головѣ острая шапочка. Онъ наморщилъ брови и думаетъ: неужели и въ самомъ дѣлѣ отказаться отъ всего богатства и раздать имущество бѣднымъ? „Смутившись отъ словъ Христовыхъ, онъ отошелъ съ печалію, потому что былъ очень богатъ“, говоритъ Евангеліе, и вотъ эту-то борьбу добраго, пылкаго юношескаго желанія „наслѣдовать жизнь вѣчную“ съ нашептываніями слишкомъ натуральной въ эту минуту корысти—вотъ эту борьбу Бида̀ представилъ безподобно. Третья картина—„Лепта вдовицы“: она, бѣдная эта женщина, еще молодая и красивая, въ черныхъ одеждахъ, съ заснувшимъ ребенкомъ на одной рукѣ и съ маленькимъ испуганнымъ своенравнымъ сынкомъ, хватающимся за ея юбку при видѣ чужихъ людей,—торопливо кладетъ свои крохотные гроши въ храмовой сборный ящикъ. Все въ ней прекрасно: и фигура ея, и лобъ съ налегшею тяжкою заботой, и ввалившіеся томные глаза, и поспѣшное движеніе, которымъ она собирается идти дальше, вонъ изъ храма, пока голова и рука ея обращены еще во внутренность храма, къ кружкѣ съ подаяніями,—все въ ней полно глубокаго душевнаго выраженія.

Въ концѣ моихъ примѣровъ, мнѣ хочется указать читателю моему на двѣ картины Бида̀, которыя мнѣ всегда представлялись какими-то свѣтлыми, лучезарными аккордами въ ряду его иллюстрацій. Это „Возвращеніе блуднаго сына“ и „Явленіе Христа ученикамъ на Тиверіадскомъ озерѣ послѣ чудеснаго насыщенія пяти тысячъ пятью хлѣбами“. Въ первой картинѣ (Лука, глава XV), оба главныя лица посрединѣ—богатый старикъ еврей и воротившійся къ нему, хуже нищаго, младшій сынъ его; они мирятся, и чудный солнечный день самымъ торжественнымъ блескомъ разцвѣчаетъ эту сцену. Вдали, направо, изъ-подъ блѣдныхъ отъ зноя деревьевъ и мерцающихъ въ смягченныхъ очертаніяхъ амбаровъ, рабы ведутъ жирнаго теленка, а на крылечкѣ дома, стоящаго налѣво въ углу, темной массой, совершается цѣлая радостная драма: на верхней ступенькѣ, мать воротившагося только что выбѣжала въ дверь и поднятыми руками и головой громко славитъ Іегову; сзади нея молодая прислужница, кажется, такъ и хочетъ выскочить впередъ, черезъ перила; по лѣстницѣ идутъ внизъ, во дворикъ, туда, гдѣ совершается дѣйствіе, старые слуги, съ голыми руками и ногами, въ тюрбанахъ: они давно живутъ въ домѣ, и давно уже дѣлятъ съ господами всѣ ихъ радости и печали. Красота, чувство, колоритность и радостность общаго музыкальнаго настроенія, дѣлаютъ эту картину въ моихъ глазахъ безцѣнною.

Наконецъ, послѣднее изъ созданій, которое я приведу въ своихъ разсказахъ о Бида̀, „Явленіе Христа“, изображаетъ ночь. По широкому, немного взволнованному озеру плыветъ лодка, наполненная апостолами. Небо насупилось, облака быстро несутся отъ налетѣвшаго вѣтра, но вдругъ на одномъ уголкѣ темнаго озера ночь преобразилась въ самый ослѣпительный день: ослѣпительно лучезарная фигура Христа, величавая и спокойная, тихо двигается по водѣ, направляясь къ лодкѣ, и вокругъ нея волны на далекое разстояніе покрылись сплошными полосами золота. Ученики поражены, они порывисто оборотились въ ту сторону, они, кажется, готовы выпрыгнуть на встрѣчу чудному явленію. Я въ началѣ говорилъ, что Бида̀, по натурѣ своего таланта, не способенъ представлять въ своихъ картинахъ ничего сверхъестественнаго. Но эта сцена составляетъ исключеніе, богато вознаграждающее за много другихъ недочетовъ: здѣсь ощущеніе видѣнія глубоко проникло въ фантазію художника, и во всемъ богатствѣ и потрясающемъ величіи переносится въ воображеніе зрителя.

Далеко не всѣ рисунки Бида̀ полны тѣхъ достоинствъ, которыя я старался указать въ этихъ строкахъ. Въ остальныхъ картинахъ можно найти

множество недостатковъ, и очень крупныхъ. Наприм., недостаточное иногда вниканіе въ предметъ и сцену, отсутствіе типовъ и характеровъ, некрасивая группировка, вообще неудовлетворительность творчества въ трактованіи нѣкоторыхъ, самыхъ важнѣйшихъ, задачъ. Но это необходимо прослѣдить тому, кто поставилъ себѣ цѣлью критически разсмотрѣть художественную натуру и созданія Бида, а не мнѣ, имѣвшему въ виду показать только: что новаго и оригинальнаго онъ внесъ въ изображеніе древне-еврейскихъ людей, событій и природы, въ сценахъ Евангелія. Мнѣ кажется, что я имѣлъ право быть въ высшей степени доволенъ и обрадованъ и тѣмъ, что я нашелъ у этого столько примѣчательнаго, столько самобытнаго художника.

XI.

Послѣдняя глава была писана мною въ 1875 году, и я остановился въ ней на иллюстраціяхъ еврейскихъ сюжетовъ французскаго художника Бида. Съ тѣхъ поръ, появились на свѣтъ двѣ его работы въ этомъ же родѣ, столько же замѣчательныхъ, какъ и предыдущія. Это, во-первыхъ, „Книга Руѳь“ (1876) и, во-вторыхъ, „Исторія Іосифа“ (1878). Окончивъ свои превосходныя иллюстраціи къ Евангелію, получившія въ короткое время громадную извѣстность въ цѣлой Европѣ, Бида задумалъ приступить къ подобной же иллюстраціи Библіи. Если однимъ изъ самыхъ первыхъ условій для этого, со стороны художника, является глубокое знакомство съ Востокомъ, съ его жизнью, природой, людьми и нравами, то наврядъ-ли кто былъ лучше и больше Бида приготовленъ къ этому. Какъ я уже говорилъ въ предыдущей главѣ, онъ употребилъ нѣсколько лѣтъ своей жизни на путешествія по Востоку, всего болѣе по Палестинѣ и Сиріи, и портфёли его наполнены съ тѣхъ поръ громаднымъ количествомъ рисунковъ и этюдовъ, воспроизводящихъ съ талантомъ и жаромъ пейзажи, сцены и типы посѣщенныхъ мѣстъ.

Иллюстрированная Библія Бида не выйдетъ вся разомъ, въ видѣ одного или нѣсколькихъ томовъ. Онъ придумалъ выпускать отдѣльными книгами то ту, то другую часть, безъ всякой систематической послѣдовательности, смотря лишь по сюжету, на этотъ разъ особенно его заитересовавшему. Значитъ, для выполненія этого плана потребуются годы, и мнѣ не приходится ждать такъ долго, чтобы сказать мое мнѣніе о вышедшихъ до сихъ поръ частяхъ.

„Книга Руѳь“ и „Исторія Іосифа“ — это двѣ милѣйшія, изящныя идилліи изъ исторіи древнихъ евреевъ, и наврядъ-ли многое съ ними можетъ сравниться, изъ того, что въ томъ же родѣ существуетъ въ литературѣ всѣхъ другихъ народовъ, по граціи, красотѣ и кроткому чувству. Къ тому же, внутреннее разнообразіе мотивовъ въ этихъ двухъ книгахъ таково, что онѣ не могутъ не представляться самою благодарною и самою пріятною задачей для художника.

Надо прямо признаться, Бида не обладаетъ великою творческою способностью,—его фантазія не обширна и не глубока, онъ рѣдко является тонкимъ и правдивымъ психологомъ, и создавать великія сцены душевной и внѣшней жизни—онъ не призванъ. Но онъ очень поэтиченъ по натурѣ своей, онъ удивительно схватываетъ все картинное, характерное и изящное, что представляла ему проносившаяся передъ глазами жизнь современнаго Востока, и онъ съ удивительною способностью запоминанія усвоивалъ себѣ видѣнное, чтобы потомъ многіе изъ этихъ формъ и мотивовъ употребить для воспроизведенія сценъ, событій и типовъ древней еврейской исторіи. Востокъ туго мѣняется въ своихъ формахъ, и что совершалось тамъ тысячи лѣтъ назадъ, какія тогда были фигуры и лица, складъ тѣла, позы и движенія, то можно встрѣтить и теперь на улицахъ и площадяхъ, по городамъ и селамъ Востока. Стоитъ только сравнить нынѣшнюю жизнь съ дошедшими до нашего времени барельефами и скульптурами древняго Востока. И никто такъ не воспользовался этимъ матеріаломъ, какъ Бида. Правда, его иллюстраціи Библіи не въ состояніи удовлетворять вполнѣ; но какъ онъ подвинулъ впередъ дѣло этой иллюстраціи, дѣло изображенія значительныхъ, важныхъ или граціозныхъ и изящныхъ мотивовъ, представляемыхъ „великою книгою человѣчества“, какъ часто называютъ Библію! Доре только способствовалъ разрушенію старой рутины, и замѣнилъ прежніе безхарактерные, безличные мотивы (хотя бы выполненные даже рукою талантливыхъ мастеровъ)—мотивами уже въ сильной степени съ характеромъ восточнымъ, хотя еще въ значительной степени идеальными. Доре по натурѣ своей идеалистъ, и, хотя лично знакомъ съ Востокомъ, послѣ путешествій своихъ, но рисуетъ всегда, въ своихъ сочиненіяхъ, не дѣйствительную природу, не такую, какъ она есть и какою онъ видѣлъ ее собственными глазами, а такую, какою она представляется его могучей фантазіи, и какою она соотвѣтствуетъ его всегдашнему страстному стремленію къ грандіозности, поразительности и оригинальности въ пейзажѣ. То же самое всегда бываетъ съ Доре и въ представленіи сценъ и типовъ: онъ и тутъ все-таки остается прежде всего идеалистомъ, представляетъ все очень характерно и красиво, оригинально и живописно, но слишкомъ часто все это у него—не оригинальность, самостоятельность и красивость самихъ сценъ и типовъ, а выраженныя имъ оригинальность, красивость и самостоятельность настроенія лично самого автора. Бида представляетъ явленіе совершенно противуположное: онъ реалистъ съ головы до ногъ, и, кромѣ исключеній, очень рѣдкихъ (о которыхъ я уже говорилъ въ предыдущей главѣ), его личность точно будто стушевывается, и передъ вами только мѣстности, люди и сцены самого Востока.

Чтобы почувствовать всю глубину пропасти, отдѣляющей старинное искусство отъ нынѣшняго, когда то и другое предпринимаютъ иллюстрировать сюжеты Библіи, я хочу сравнить сцены изъ исторій „Руѳи“ и „Іосифа“ въ созданіяхъ прежняго и новаго искусства. И при этомъ, подъ рубрику стараго искусства я долженъ отнести не только картины или рисунки такихъ художниковъ, которые жили лѣтъ 300

тому назадъ,—нѣтъ, мнѣ приходится выводить на сцену даже такія произведенія, авторы которыхъ еще очень недавно были живы, дѣйствовали кистью и красками еще въ самыхъ послѣднихъ годахъ, на нашихъ глазахъ. Все устарѣвшее ужасно упорно, и какимъ бы параличомъ ни было разбито, оно сидитъ недвижимо въ старинномъ полиняломъ вольтеровскомъ своемъ креслѣ, кряхтя и кашляя, почти даже не поводя потухающими глазами, и изъ этой позиціи холодѣющаго умиранія не скоро его выживешь. Всякое дѣло на свѣтѣ вѣчно заставлено вольтеровскими креслами съ чѣмъ-то умирающимъ внутри, среди кожаныхъ объятій и пуховыхъ подушекъ. Наше дѣло—ничего не давить, ничего не душить, но указывать на это умирающее или потухшее.

Вотъ возьмите, напримѣръ, хоть „Библію“ Шнорра. Этотъ художникъ—одинъ изъ самыхъ великихъ любимцевъ современныхъ нѣмцевъ. Они въ немъ души не слышатъ, въ немъ они чествуютъ и прославляютъ одну изъ самыхъ крупныхъ славъ своего отечества. Особенно всѣмъ имъ драгоцѣнны его фрески на сюжеты изъ поэмы „Нибелунги“ въ мюнхенскомъ дворцѣ, а также изъ жизни Карла Великаго, Барбароссы и Рудольфа Габсбургскаго, тамъ же. Онъ для нихъ классикъ, и еще мало того—классикъ нѣмецко-національный. Но вотъ что̀ необыкновенно, вотъ что̀ непостижимо: классикъ—классикомъ, а тутъ же вмѣстѣ онъ имъ и реалистъ! Ка̀къ все это укладывается разомъ въ одной нѣмецкой головѣ, въ одномъ критическомъ опредѣленіи художника,—намъ, русскимъ, конечно никогда этого не понять. Для нѣмца достаточно, чтобы съ натуры, *съ реальности* были скопированы шлемы, мечи, кафтаны, подсвѣчники, или рюмки—и тогда уже вся картина или весь рисунокъ становятся для него реальными. Та̀къ-то вотъ было и со Шнорромъ. Онъ столько же реаленъ, какъ Корнеліусъ или Каульбахъ, т. е. у него встрѣтишь, правда, кое-что вѣрно взятое съ натуры, въ мелочахъ или второстепенныхъ вещахъ, но все главное—условно, выдумано и сочинено. Но это ни въ чемъ не помѣха для нѣмецкаго глаза и ощущенія, и у нихъ Шнорръ записанъ на вѣки, въ книгахъ, великимъ искателемъ той самой правды, отъ которой онъ, на самомъ дѣлѣ, вѣчно былъ за тысячу верстъ. Такъ вотъ этотъ-то самый великій классикъ, реалистъ и народный художникъ посвятилъ, между прочимъ, два листа въ своей „Библіи“ исторіи Руѳи.

На первомъ листѣ передъ нами разставаніе Ноэмини съ ея снохами. Представлена дорога, окаймленная нѣсколькими жиденькими деревцами, вдали у подошвы горъ какіе-то городки или селенія—это вѣрно тѣ Моабитскія мѣстности, откуда обѣ снохи родомъ. Вдали, уходитъ, спиной къ зрителю, одна изъ снохъ, Орфа. Одной рукой она опирается на палку, другую держитъ у лица—это она плачетъ послѣ тяжкаго прощанья. Она такъ быстро удаляется, что отъ шелеста вѣтра летаетъ по воздуху покрывало головы ея. Между тѣмъ, лицомъ къ зрителю, направляются вправо, вдоль тощихъ деревецъ, Ноэминь съ Руѳью—это онѣ идутъ въ Виѳлеемъ. Обѣ онѣ красивыя фигуры, прекрасно задрапированныя, прекрасно поставленныя, съ прекрасными лицами, руками, ногами и складками. Все соблюдено, все прилично, все прекрасно. Но весь ихъ костюмъ—условный, какъ принято еще со временъ italiянскихъ, и на Руѳи какая-то круглая соломенная шляпа (какія увидишь сто разъ на библейскихъ картинахъ и у Рубенса, и у Мурильо, и у любыхъ французовъ и италіянцевъ); черты лица—столько же „общеармейскія“, лишенныя всякой индивидуальности и характеристики, какъ и жесты: Ноэминь указываетъ назадъ („нѣтъ, ты-дескать, Руѳинька, все-таки ужъ пойди назадъ, вонъ какъ Орфушка!“), а Руѳь, продолжая классическую свою позу и посадку, протягиваетъ полную голую руку вдаль („нѣтъ, дескать, мамаша, туда, туда пойдемъ!“). Во всемъ этомъ нѣтъ ни на единую іоту ничего еврейскаго, взятаго изъ Библіи, и въ самомъ дѣлѣ ей принадлежащаго. Равнодушіе и нѣмецкая академичность царствуютъ тутъ полными хозяевами, отъ A и до Z.

Другая картинка изображаетъ встрѣчу Руѳи и Вооза на полѣ. Сплошная рожь—это фонъ картины, и въ этомъ фонѣ выглядываютъ кое-гдѣ маленькія фигурки жнецовъ и жницъ, иные даже повернули глаза сюда, къ главной сценѣ. А главная сцена изъ того состоитъ, что та же Руѳь, въ той же Рубенсовской шляпѣ, и съ античными грудями своими подъ гипсовыми драпировками, показываетъ только что подобранныя ею съ земли колосья почтенному Воозу (къ удивленію, впрочемъ, человѣку вовсе не старому), и состоящему единственно изъ прекрасно прилаженныхъ складокъ верхняго плаща и маленькаго колпачка, обмотаннаго жиденькимъ платочкомъ на манеръ тюрбанчика. Вотъ и весь Воозъ. Лицо его, въ профиль, такое ничтожное и казенное, что оно просто не въ счетъ; движеніе руки по направленію къ жнецамъ, которое должно бы высказывать: „Послушай, дочь моя, не ходи подбирать на другомъ полѣ, и не уходи отсюда; будь съ моими служанками. Я приказалъ слугамъ своимъ не трогать тебя“,—это движеніе у Шнорра въ картинкѣ вышло совершенно незначуще и безцвѣтно. Лишнее прибавлять, что опять и тутъ нѣтъ ровно ничего ни библейскаго вообще, ни еврейскаго въ частности.

Другой нѣмецъ, тоже изъ новѣйшихъ, тоже изъ очень прославленныхъ въ Германіи, Шраудольфъ, тоже трактовалъ одинъ изъ эпизодовъ книги „Руѳь“. А именно, у него въ картинѣ представлено разставанье Ноэмини съ Орфой, на перекресткѣ, и мужественная рѣшимость Руѳи, идущей съ Ноэминью въ чуждую ей Палестину. Но всѣ три фигуры до того безцвѣтны и условны, до того пересахарены и безличны, что даже сами академисты нѣмецкіе осуждали ихъ.

Переходя отъ новыхъ нѣмцевъ къ новымъ французамъ, мы переносимся въ новый міръ. Передъ нами совершенно иное настроеніе и стремленія. Начнемъ съ Доре́. У него для исторіи Руѳи всего двѣ композиціи, но обѣ прелестныя. Въ особенности первая: „Разставаніе Ноэмини со снохами“. У Доре́ мѣсто дѣйствія—пустыня, разстилающаяся на границахъ земли Моавитской и Іудейской. Ноэминь и Руѳь взошли на малень-

кую возвышенность, и здѣсь, окруженныя полумракомъ ранняго утра, эти двѣ величественныя фигуры, въ чудесныхъ еврейскихъ широкихъ одеждахъ, слились въ одно горячее объятіе: Руѳь еще упрашиваетъ свою тещу не отсылать ее назадъ, глубокое чувство выразилось въ ея милой головкѣ, протянувшейся со скорбью и моленіемъ къ лицу Ноэмини, а та, прекрасная восточная матрона, наклонила къ ней свою симпатіей дышащую голову, осѣненную изящнымъ покрываломъ, и жестомъ любящей матери кладетъ ей руку на плечо, притягиваетъ ее къ своей груди. Орфа, оставшаяся внизу пригорка, стоитъ обращенная къ горизонту, гдѣ начинаетъ брезжить заря: она тяжко пригорюнилась и оперла плачущую голову на локоть. Всѣ три фигуры исполнены самаго искренняго чувства: Ноэминь—величавая и спокойная, въ сознаніи своего долга, Руѳь, центръ картины, вся кроткій и благоуханный порывъ, Орфа—вся скорбь. На другой картинкѣ, нѣсколько менѣе талантливой, какъ я уже сказалъ, Руѳь опять составляетъ центръ композиціи. Она одѣта по-еврейски, на головѣ у нея маленькая чалма, съ покрываломъ, спускающимся на плечи. И, граціозно опустившись на одно колѣно, она съ грустной и покорной миной зависимости отъ другихъ, богатыхъ, подбираетъ колосья, выпавшія изъ снопа, уносимаго въ глубину картины однимъ изъ слугъ Вооза. Самъ Воозъ, красивый старикъ-еврей, въ серьгахъ, въ чалмѣ съ разсыпавшеюся поверху кистью, и опирающійся на палку, строго приказываетъ красивой молодой служанкѣ, босоногой, и въ покрывалѣ, подвязанномъ на головѣ поверхъ широкихъ колецъ, вдѣтыхъ въ уши, не мѣшать бѣдной нищей, и дать ей подбирать колосьевъ, сколько она хочетъ. За спиной Вооза, его кони нетерпѣливо мотаютъ головой, ожидая хозяина; еще далѣе, наполняя весь фонъ,—верблюды со взгромоздившимися на пирамидальныхъ сѣдлахъ людями прислуги.

Обѣ эти картинки очень изящны и исторически правдивы. Жаль только одного: зачѣмъ Доре́ такъ мало воспользовался богатымъ сюжетомъ, и посвятилъ ему только двѣ картины. Бида̀ поступилъ уже иначе: у него цѣлыхъ *девять* большихъ картинъ представляютъ разнообразныя сцены этой легенды, и, сверхъ того, нѣсколько маленькихъ картинокъ являются передъ началомъ и въ концѣ каждой главы: одна—какъ вступительная, другая—какъ заключительная ея виньетка; наконецъ, сцены очень маленькаго формата составляютъ фонъ каждой изъ большихъ буквъ, начинающихъ всякую главу. Такъ подробно еще никогда книга „Руѳь" не была трактована искусствомъ. И навѣрное съ этимъ согласится каждый, кто увидитъ рисунки Бида̀. Въ этихъ сочиненіяхъ своихъ Бида̀ затронулъ множество такихъ интересныхъ мотивовъ Библіи и древне-еврейской жизни, о какихъ не имѣли ни малѣйшаго понятія большинство живописцевъ: они выбираютъ себѣ сюжеты по какой-то все одной и и той-же проторенной дорожкѣ, по одному разъ навсегда составленному и закрѣпленному казенною печатью списку.

Первою картиною въ изданіи Бида̀ является—какъ фронтисписъ, какъ резюмѐ, какъ экстрактъ всего творенія—фигура во весь ростъ Руѳи, значительныхъ размѣровъ ($4^1/_2$ вершка отъ вершины головы и до пятокъ). Это красивая молодая еврейка, съ сильно обозначеннымъ семитическимъ типомъ, съ чудесными голыми руками, выходящими изъ подъ короткихъ рукавовъ рубашки и украшенными тонкимъ браслетомъ; ея стройную талью перетягиваетъ широкій поясъ, на головѣ длинное покрывало, придерживаемое на лбу металлическимъ обручемъ. Она идетъ, босоногая,—тою легкою, смѣлою и красивою походкой, какою всегда и вездѣ ходитъ рабочая крестьянка безъ обуви,—и несетъ въ подолѣ ворохъ колосьевъ; кругомъ нея цѣлое поле густой ржи. Такой еврейской фигуры, вѣрной и исторіи и этнографіи до послѣдней подробности, не укажетъ во всѣхъ своихъ картинахъ ни одинъ изъ художниковъ прежнихъ школъ. Она такъ рельефна, что скульптору хоть сейчасъ прямо такъ и лѣпить съ нея, и такъ изящна, что каждому еврейскому сердцу только радоваться на это чудесное воплощеніе одной изъ интересныхъ древне-еврейскихъ личностей.

Тотчасъ за этимъ листомъ идетъ заголовокъ I-й главы, и тутъ изображена Ноэминь у гробницы своего мужа, Елимелеха. Это начало исторіи Руѳи: всѣ три женщины остались вдовами въ Моавитской землѣ, одинокія, безъ помощи, безъ поддержки—значитъ, онѣ часто приходили плакать и жаловаться, каждая на мужнину гробницу. Но еврейскаго древняго кладбища никогда еще никто не представлялъ, а тоже и древней еврейки, оплакивающей дорогого покойника. Бида̀ первый вздумалъ испробовать эту тему, и результатъ вышелъ превосходный. Ничто не можетъ быть живописнѣе и изящнѣе этого кусочка древняго кладбища, заросшаго высокой травой; среди нея возвышаются еврейскіе мавзолеи, похожіе на какія-то громадныя каменныя кровати съ высокими прорѣзными спинками, и тамъ на этихъ ложахъ смерти стоитъ всякій разъ каменный гробъ—низкій домикъ съ покатой крышей. На ступеняхъ одного изъ этихъ монументовъ распростерта Ноэминь, въ черныхъ траурныхъ одеждахъ, босоногая и съ закутанною въ черное покрывало головою; прислонясь лбомъ къ камню пьедестала, она въ отчаяньи ломаетъ себѣ руки, и глаза ея закрылись, лицо, полное выраженія, подернуто мертвенною блѣдностью. Вся картинка, необыкновенно колоритная и живописная, дышетъ невыразимою прелестью.

Большая заглавная буква, на той-же первой страницѣ текста, содержитъ прощанье Ноэмини съ снохами. Сцена дѣйствія—красивый пейзажъ съ пальмами; время—ясный солнечный день. Всѣ три женщины—красивыя еврейскія фигуры; поза умоляющей Руѳи—полна чувства.

Вторая большая картина—переселеніе Елимелеха съ Ноэминью въ Моавитскую землю. Опять ясный солнечный день, но онъ освѣщаетъ уже не богатую растительностью, а пустынную мѣстность; мужъ и жена въ простыхъ, но необыкновенно живописныхъ еврейскихъ одеждахъ, она—полосатыхъ, онъ—одноцвѣтныхъ, со множествомъ длинныхъ кистей на спинѣ, оба съ чудесно своеобразною драпировкою покрывалъ

на головѣ. Вокругъ нихъ—двое молодыхъ рабовъ, гонящихъ ослика и козу, и нагруженныхъ пожитками. Весь этотъ маленькій караванъ, спускающійся съ земли въ бродъ, съ кувшинами и дорожными посохами въ рукахъ—все это вмѣстѣ образуетъ чудесную сильно-національную картину.

Слѣдующая картина—„Прощаніе Ноэмини", и въ этой сценѣ Бида не только не былъ превзойденъ ни однимъ изъ своихъ предшественниковъ, но ни одинъ изъ нихъ даже не приблизился къ той талантливости и даже (вопреки общей его къ тому малой способности) къ той глубокой психологіи, какую онъ тутъ выказалъ. Сцена дѣйствія—это ущеліе въ горахъ, поросшее мхомъ, съ блещущимъ вдалекѣ краемъ рѣки или озера. Три путницы остановились тутъ на распутьи; маленькій, навьюченный пожитками, осликъ смирно и терпѣливо стоитъ, съ повисшимъ поводомъ; всѣ его забыли, и онъ, въ ожиданіи дальнѣйшаго пути, кротко щуритъ свои кроткіе глазки. Руѳь занимаетъ главное мѣсто въ картинѣ, и хотя она повернута спиной къ зрителю и лица ея не видать, но ничто не можетъ сравниться съ трагичностью ея рыданій; кажется, видишь, какъ тѣло ея вздрагиваетъ, пока она, приложивъ голову къ груди Ноэмини, охватила обѣими руками ея плечи, плачетъ во весь голосъ и упрашиваетъ, чтобы ей дали идти въ Палестину. Фигура ея, въ живописномъ платьѣ, съ двумя огромными кистями, спускающимися по спинѣ до земли, наклонъ ея тѣла, ея руки, ея чуть-чуть отдѣляющаяся отъ полу нога—все это верхъ красоты. Ноэминь съ добрыми, глубокими глазами, до бровей закрытая свѣтлымъ покрываломъ, возвышающимся надъ какой-то восточной скуфейкой или шапочкой, тихо обнимаетъ свою дорогую, свою вѣрную сноху, но она уже на нее не смотритъ, она теперь слишкомъ уже въ ней увѣрена, между ними все уже рѣшено—она повернулась къ уходящей Орфѣ, самой молодой и, можетъ быть, легкомысленной изъ всѣхъ, и тихо выпускаетъ ея руку изъ своей руки, пусть-дескать она теперь плачетъ и убивается, а все таки идетъ—къ своимъ, роднымъ. Это картинка, которая стоила-бы не одной, а многихъ, и самыхъ большихъ золотыхъ медалей.

Въ картинѣ „Руѳь передъ Воозомъ" всего лучше фигура Вооза—лучшее его изображеніе изъ цѣлой книги. Это въ самомъ дѣлѣ тутъ передъ нашими глазами древній еврей, богатый хозяинъ, въ живописномъ, какъ все восточное, шерстяномъ, расшитомъ костюмѣ съ широкими рукавами и широкимъ поясомъ, съ добротой и кротостью въ глазахъ, съ рукою, простертою надъ головою колѣнопреклоненной Руѳи, точно для благословенія.

Я пропущу нѣсколько другихъ пьесъ, столько же оригинальныхъ, сколько и изящныхъ, напримѣръ: „Полдникъ всѣхъ рабовъ Вооза въ полѣ", „Руѳь, ночью, у ногъ спящаго подъ навѣсомъ Вооза", „Воозъ, ссыпающій Руѳи зерно изъ кадушки въ передникъ", „Воозъ, сидящій у воротъ города со старшинами и обращающійся къ проходящему мимо жениху Руѳи",— и прямо перейду къ двумъ послѣднимъ картинамъ: „Руѳь молотитъ", и „Ноэминь кормитъ своею собственною грудью маленькую внучку". Первая—улыбающаяся сельская картина, полная граціи, и здѣсь Руѳь, наклонившаяся на колѣняхъ и усердно хлопающая по колосьямъ, на землѣ, колотушкой, такая милая, такая прелестная, такая наивная фигурка, что въ будущемъ спискѣ созданій на еврейскіе сюжеты должна занимать одно изъ самыхъ первыхъ мѣстъ. Другая картина—сцена домашняя. Ноэминь—теперь уже пожилая женщина, со строго обозначившимися еврейскими, даже немного суровыми (какъ почти всегда у пожилыхъ евреекъ) чертами лица; у нея на головѣ темная скуфейка подъ покрываломъ, стянутымъ подъ подбородокъ; шитая узорами рубашка раскрыта на груди, по общему восточному обыкновенію, длиннымъ треугольникомъ; передъ нею пустая люлька (съ очень оригинальными спинками): ребенокъ оттуда вынутъ, и покоится на колѣняхъ у Ноэмини, которая собирается дать ему сосать грудь свою, полную и прекрасную [1]). Руѳь, молодая, красивая, въ длинной рубахѣ и изящномъ головномъ уборѣ, оперлась локтемъ на колѣно своей матери, и съ любовью разсматриваетъ свое дитя. Эта интимная, полная удивительной благости и кроткости сцена достойно вѣнчаетъ и заканчиваетъ все созданіе Бида.

Другая его иллюстрація „Библіи", самая послѣдняя по времени—„Исторія Іосифа". Это, въ свою очередь, лучшая изъ всѣхъ появлявшихся, до сихъ поръ, у насъ въ Европѣ, иллюстрацій на эту тему. А сколько разъ она была брана всѣми художниками всевозможныхъ школъ! Какъ, казалось бы, не проявиться на этомъ богатомъ и разнообразномъ сюжетѣ всему таланту художниковъ! И, однакоже, очень странное дѣло! никто изъ нихъ, даже изъ самыхъ замѣчательныхъ и знаменитыхъ, вплоть до нашего времени, не создалъ ничего путнаго, стоющаго серьезнаго вниманія.

Вотъ, напр., хоть бы самъ Рафаэль въ знаменитыхъ „Ложахъ" своихъ, въ Ватиканѣ. Не станемъ требовать отъ него ни реальности представленія, ни національныхъ типовъ и сценъ, ни истиннаго еврейскаго ландшафта—куда! Все это были тогда вещи глубоко неизвѣстныя и въ Италіи, да и во всей Европѣ. Но все-таки, если даже согласиться на условную, школьную, царствовавшую тогда повсюду систему художественнаго представленія, все-таки у него, въ этихъ самыхъ „Ложахъ", встрѣтишь вещи хорошія, талантливыя. Напримѣръ, взгляните на „Явленіе Саваоѳа Моисею въ горящей купинѣ": поза колѣнопреклоненнаго Моисея, его страхъ и ужасъ передъ явленіемъ самого Господа, его глубокое обожаніе передъ говорящимъ къ нему голосомъ, заставившее его закрыть лицо руками, его поза—все это красиво и даровито. Можно въ этихъ самыхъ иллюстраціяхъ встрѣтить не мало и другихъ созданій—грандіозныхъ, величавыхъ и изящныхъ. Но „Іосифу"

---

[1]) Въ еврейскомъ текстѣ сказано, что Ноэминь играла тутъ роль бабки (акушерки), а не мамки. Бида вѣроятно рисовалъ свою картину по французскому переводу. Но весьма странно, что художникъ могъ допустить, что бы старая женщина, уже многіе годы не родившая, могла еще кормить грудью. *Изд. „Еврейской Библіотеки".*

какъ-то особенно не посчастливилось у такъ-называемаго живописца-живописцевъ, у князя и царя художниковъ. Исторіи Іосифа у него отведено четыре картины, и всѣ онѣ одна другой плоше, ничтожнѣе и некрасивѣе. Въ первой—„Толкованіе сновъ Іосифомъ братьямъ"—вы видите на лѣво какой-то непонятный большой клубокъ, составленный изъ человѣческихъ тѣлъ. Это братья Іосифа, аккуратно нагроможденные, въ нѣсколько этажей, въ углу,—по всѣмъ правиламъ формальнаго, условнаго искусства, и слушающіе, съ разными приличными жестами удивленія, рѣчь младшаго брата, стоящаго посрединѣ картины, почти въ классической позѣ Венеры Медицейской (конечно, въ знакъ стыдливой скромности и юношеской робости). Направо, опять академическая группа, сложенная изъ трехъ, прилично обнявшихся братьевъ. Въ фонѣ какія-то небывалыя, невозможныя деревья, на небѣ—круги съ кланяющимися снопами и звѣздами (вотъ дескать, о чемъ именно рѣчь идетъ въ этой сценѣ)—вотъ и все. Никакой не то чтò уже правды душевной, выраженія, но даже простой самой красивости тутъ нѣтъ,—такъ все здѣсь обыкновенно и ничтожно. Слѣдующая картина: „Продажа Іосифа братьями"—одна изъ самыхъ незначущихъ изо всей вообще массы Рафаэлевскихъ картинъ! Стоятъ безличные, ровно ничего не выражающіе, натурщики какимъ-то непріятнымъ вертикальнымъ частоколомъ, посрединѣ вяло плачущій Іосифъ—тоже одна изъ рѣшетинокъ вертикальнаго частокола; сбоку верблюды, съ небывалыми головами и тѣлами, съ еще болѣе небывалыми лошадиными копытами на конечностяхъ ногъ; напереди, по срединѣ, зіяющій овалъ пустого колодца—и вотъ въ чемъ единственно состоитъ вся композиція. Третья картина—„Іосифъ и Путифарова жена". Это чисто композиція для „живой картины" на театрѣ. Натуры, естественности, правды въ позахъ и движеніяхъ—и тѣни нѣтъ. Все придумано и прилажено, все разсчитано въ линіяхъ и углахъ, ничего созданнаго чувствомъ и настоящей творческой фантазіей. И сидящая „въ позѣ" обольстительница, и бѣгущій „въ позѣ же" обольщаемый—такъ и застыли въ томъ положеніи, какое приняли, точно въ классѣ, по приказанію профессора, передъ толпой срисовывающихъ учениковъ. Четвертая и послѣдняя картина: „Іосифъ толкуетъ сны Фараону"—опять классъ, опять академія; фонъ—это какіе-то италіянскія аркады, съ балюстрадой, и надъ ними, въ воздухѣ, опять круги, чтобъ напомнить зрителю о видѣнныхъ снахъ; только на этотъ разъ это тучныя и тощія колосья и коровы. Царь, въ зубчатой своей коронѣ, сидитъ въ креслѣ, приставивъ палецъ къ губамъ—это понимай, что онъ глубоко задумался и глубоко озадаченъ. Позади него, для приличія, кое какая фигура съ бородой; направо, весь уголъ наполненъ группой „слушающихъ и удивляющихся", по общепринятому старинному рецепту: поднятые указательные персты, повернутыя одна къ другой головы—однимъ словомъ, тѣ самые жесты и позы, какими и до сихъ поръ пробавляются, по наслѣдству, бездарные хористы италіянскихъ (да иной разъ и не однихъ италіянскихъ) оперъ. По срединѣ, проповѣдующій Іосифъ. Поза и жестъ—общепринятые и приличные, но ничего не заключающіе.

Триста лѣтъ спустя, т.-е. въ первой четверти нынѣшняго столѣтія, цѣлая компанія нѣмецкихъ художниковъ занималась расписываніемъ, al fresco—способомъ тогда только чтò впервые воскресавшимъ, послѣ многихъ столѣтій летаргическаго сна, залы нѣмецкаго консула въ Римѣ, Бартольди, и сюжетомъ для этихъ композицій выбрана была—исторія Іосифа, во-первыхъ потому, что самъ хозяинъ былъ еврей, во-вторыхъ потому, что слишкомъ „серьезныхъ" темъ для этой залы брать не хотѣли: требовалось что-нибудь граціозное, пріятное и не очень тяжелое. Художниковъ было четверо: Корнеліусъ, Овербекъ, Фейтъ и Шадовъ, и всѣ они, не задумываясь еще въ то время ни о какой собственной кудрявой, корявой, или паточной манерѣ, только объ одномъ и заботились: какъ бы поближе, хорошенько, приблизиться къ великимъ старикамъ-италіянцамъ, передъ которыми они стояли съ утра до вечера на колѣняхъ. Рафаэлями и Микель-Анджелами они не сдѣлались, но на этотъ разъ имъ по крайней мѣрѣ удалось вполнѣ выполнить свое желаніе: они всѣ четверо обезличили и перепортили свои естественныя способности до такой степени, что живого и естественнаго уже ровно ни единой черточки не осталось. Они, въ своемъ идолопоклонствѣ, въ такой мѣрѣ не понимали истинныхъ задачъ художества, что одинъ изъ нихъ, и не изъ худыхъ, Фейтъ, вздумалъ (даромъ что самъ былъ родомъ еврей и, значитъ, долженъ былъ бы особенно крѣпко держаться за слово и букву Библіи), вздумалъ представить аллегорію о семи плодородныхъ годахъ—посредствомъ аллегоріи, изображающей полную, цвѣтущую женщину, окруженную семью такими же, какъ и она, цвѣтущими, полными и пышущими здоровьемъ мальчиками. Положимъ, во всѣхъ этихъ фигурахъ есть извѣстная смазливость, даже красивость и изящество, но—аллегорія (уже сама по себѣ форма холодная и далекая), выраженная посредствомъ еще другой аллегоріи, такъ сказать аллегорія въ два этажа, наросшихъ одинъ на другомъ, какъ грибы! Чтò про это сказать? годится ли это куда-нибудь, и не образчикъ ли это самой вопіющей анти-художественности?—Лучшею изъ всѣхъ 8 композицій была признана, да и теперь признается у нѣмцевъ (впрочемъ, ничуть не во обиду и прочимъ 7-ми картинамъ, все-таки и до сихъ поръ высоко чтимымъ), композиція Корнеліуса—„Встрѣча Іосифа съ братьями". Про эту вещь ничего иного нельзя сказать, какъ только то, что она слыветъ классическою у нѣмцевъ, какъ весь ихъ Корнеліусъ со всѣми своими работами. Но классическая она тутъ еще—„на италіянскій манеръ", тогда какъ впослѣдствіи Корнеліусъ сталъ и на свои собственныя ноги, вычурныя и кривыя, и сдѣлался классикомъ„—на нѣмецкій манеръ". Фонъ наполненъ италіянскими аркадами, съ италіянскими, старо-флорентинскими перспекивами; напереди группа „удивляющихся" братьевъ: кто руку приложилъ къ щекѣ, кто положилъ голову на плечо другому, кто руки и ноги разставилъ — все по настоящему, по-классическому, съ устроенными, какъ не надо лучше, складками, позами

и группами; на лѣво четыре брата на колѣняхъ передъ Іосифомъ, въ плащахъ и съ дудками (въ знакъ своего пейзанства еврейскаго и своего истинно-сельскаго состоянія)—пренесносныя и преничтожныя фигуры. И изъ всего этого сброда классическихъ, впрочемъ довольно красивыхъ по внѣшности мотивовъ, только двѣ фигуры въ самомъ дѣлѣ и выдѣляются—самъ Іосифъ и братъ его Веніаминъ. Іосифъ (впрочемъ въ какой-то уморительной куафюрѣ-корзиночкѣ, должно быть египетской, по мнѣнію Корнеліуса) въ самомъ дѣлѣ стремительно соскочилъ со своего классическо-римскаго сѣдалища,—такъ стремительно, что складки внизу длиннаго платья засѣли гдѣ-то подъ кресломъ и не успѣли оттуда высвободиться. И онъ одной рукой горячо обнимаетъ мальчика Веніамина, а другую подаетъ, почти безсознательно, на цѣлованье четыремъ братьямъ, бросившимся на колѣни. А Веніаминъ? Онъ въ самомъ дѣлѣ горячо и страстно бросился въ объятія старшему противъ себя Іосифу, и, поднявъ голову и руки, старается достать до лица и до губъ любимца своего, теперь важнаго вельможи, но до этого ему дѣла нѣтъ! Еслибы Корнеліусъ въ состояніи былъ удержаться на высотѣ этого чувства, выраженія и талантливости, изъ него вышелъ бы, конечно, потомъ великій настоящій художникъ. Къ несчастію, ему понадобилось сдѣлаться чѣмъ-то такимъ, что онъ забралъ себѣ въ голову, и онъ весь вѣкъ свой потомъ прочудилъ, дѣлая картины свои все только рогатѣе и несноснѣе,—все болѣе и болѣе съ каждымъ шагомъ отдаляясь отъ правды, простоты и естественности.

Нѣмецкій классикъ болѣе поздняго времени, Шнорръ, нарисовалъ, въ своей „Библіи“, шесть картинъ па сюжеты изъ „Исторіи Іосифа“. Ни одна изъ нихъ не самостоятельна и не удовлетворительна, а нѣкоторыя напоминаютъ такъ-таки прямо чужіе мотивы. Такъ, напримѣръ, обнимающіеся Веніаминъ и Іосифъ ничто иное, какъ довольно близкая, едва-едва газированная парафраза превосходнаго мотива Корнеліуса. Дѣло доходитъ до того, что, не говоря уже о позахъ и движеніи обоихъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, Іосифъ точно также, какъ у Корнеліуса, одною рукой обнимаетъ Веніамина, а другую отдаетъ на поцѣлуи колѣнопреклоненнымъ братьямъ. Сцена Іосифа съ Путифаровой женой лишена всякой естественности въ движеніяхъ, совершенно „прибрана“, а всѣ остальныя сцены—ничтожны.

Въ „Библіи“ Дорѐ, картины на сюжеты изъ „Исторіи Іосифа“ не принадлежатъ къ числу лучшихъ. Однѣ изъ нихъ, каковы, напр.: „Іосифъ толкуетъ сны Фараону“ и „Іосифъ открывается братьямъ своимъ“, содержатъ очень хорошо переданную великолѣпную и богатую архитектуру египетскихъ дворцовъ, но всѣ массы фигуръ, наполняющихъ эту роскошную декорацію, въ высшей степени театральны, напыщенны, ходульны, а поэтому и вовсе не интересны; другія, напр.: „Іосифъ, продаваемый измаильтянамъ братьями“,—представляютъ несравненно болѣе интереса, и наполнены прекрасной еврейской обстановкой всякаго рода (костюмъ, караванъ на верблюдахъ, невольницы, всѣ типы), но психическій мотивъ тутъ совершенно ничтоженъ, почти отсутствуетъ. Притомъ же, цѣлыхъ двѣ фигуры картины близко повторяютъ такихъ же точно двѣ фигуры во второй картинѣ изъ книги „Руѳь“ а именно: богатый измаильтянскій купецъ почти черта въ черту одно и то же съ фигурою Вооза, отдающаго приказъ на счетъ Руѳи, одной изъ своихъ невольницъ; а оглядывающійся братъ Іосифа, въ фонѣ, почти черта въ черту повторяетъ фигуру, позу и поворотъ молодо̀го раба Воозова, уносящаго снопъ и оборачивающагося на Руѳь.

Картины Бида̀ выше, оригинальнѣе, талантливѣе и интереснѣе всего этого. Конечно, не всѣ онѣ подрядъ таковы. Напротивъ, въ ихъ числѣ есть нѣсколько довольно посредственныхъ, даже мало удачныхъ (таковы, напр.: „Іосифъ и Путифарова жена“, „Продажа Іосифа“, „Темница и толкованіе сновъ“, „Найденный кубокъ“, „Іосифъ открывается братьямъ“, „Іаковъ передъ Фараономъ“ и др.); но ихъ всѣхъ 20 (не считая картинокъ передъ главами и въ концѣ ихъ, а также картинокъ въ большихъ заглавныхъ буквахъ), и каждый, кто радуется на красоту, правду, глубокую народность и историчность, найдетъ здѣсь очень много прекраснаго.

Между истинно хорошими я упомяну слѣдующія: „Старику Іакову приносятъ ложную вѣсть о смерти Іосифа“. Мученія бѣднаго старика, поднявшаго въ отчаяніи руки вверхъ и опрокинувшагося назадъ; наивное любопытство маленькаго босоногаго, кудряваго еврейчика въ шапочкѣ, стоящаго подлѣ; участіе красивой молодой еврейки, въ изящной курткѣ и покрывалѣ, выглянувшей изъ дверей; наконецъ, жестокія, очерствѣлыя лица двухъ братьевъ пастуховъ, показывающихъ отцу окровавленныя пестрыя одежды Іосифовы, собака, слизывающая кровь, и все это въ свѣтломъ каменномъ домѣ, наполненномъ горячимъ палестинскимъ солнцемъ,—по истинѣ картина прекрасная.

Другая, тоже прекрасная картина—это „Пиръ въ Фараоновомъ дворцѣ“. Фараонъ возлежитъ на богатомъ ложѣ наверху ступеней, среди узорчатыхъ колоннъ: это мѣсто прохладное, въ тѣни, и сюда не достигаютъ лучи солнца. Но ими наполнена остальная зала, гдѣ пируютъ гости Фараѳновы, которымъ прислуживаютъ черные невольники, въ короткихъ бѣлыхъ рубашкахъ, съ голыми руками и ногами, и въ египетскихъ свѣтлыхъ гладкихъ колпакахъ на головахъ. Фараонъ смотритъ на нихъ, и только, немного повернувшись на своемъ ложѣ, милостиво принимаетъ чашу изъ рукъ дрожащаго на колѣняхъ виночерпія, того самаго, которому Іосифъ напророчилъ скорое возвращеніе царской милости. Въ этой картинѣ пропасть живописности всякаго рода—въ свѣтѣ и тѣняхъ, въ архитектурныхъ формахъ, въ перспективѣ залы, взятой накось, наконецъ въ общемъ впечатлѣніи.

Далѣе, прелестный солнечный пейзажъ египетскаго города, отражающагося въ волнахъ тихой рѣки: напереди, изъ этой рѣки выходятъ живописной вереницей семь тучныхъ, великолѣпныхъ египетскихъ коровъ, и онѣ идутъ прямо на зрителя, освѣщенныя сзади восходящимъ изъ-за города великолѣпнымъ солнцемъ.

Потомъ еще, столько же прелестна картина, представляющая отправленіе Іаковомъ сыновей его въ Египетъ, за пшеницей. Передъ нами наружный фасадъ каменнаго дома, какихъ много до сихъ поръ еще въ Палестинѣ и Сиріи,—съ толстыми неуклюжими столпами, выступающими по сторонамъ входной двери, съ навѣсомъ: они поддерживаютъ верхній крытый балконъ съ красивымъ балюстрадомъ; сбоку висячая деревянная лѣстница; по сторонамъ окна съ выступающими впередъ ставнями, словно закрытыми рѣзными шкапчиками. Кругомъ этого входа въ ихъ домъ братья Іосифовы хлопочутъ въ разнообразныхъ позахъ со своими ослами, мѣшками, дорожными копьями. Старикъ Іаковъ появляется въ дверяхъ и, словно настоящій патріархъ или первосвященникъ, онъ протягиваетъ впередъ, изъ подъ широкихъ рукавовъ, руки, благословляя и приказывая.

Чудесный пейзажъ—это берегъ рѣки или озера, гдѣ, у подошвы низенькихъ каменныхъ скалъ встрѣтились Іаковъ, окруженный челядью, и Іосифъ, выѣхавшій къ нему съ блестящею египетскою свитою. Песчаный берегъ, сверкающая вдали вода, ярко освѣщенная восточная процессія, кони, колесницы, верблюды, пестрыя одежды израильтянъ, бѣлыя рубахи черныхъ египетскихъ всадниковъ — все составляетъ, вмѣстѣ, великолѣпное колоритнѣйшее зрѣлище.

„Похороны Рахили“—при факелахъ, съ процессіей, спускающейся внизъ по ступенямъ темной пещеры; „Смерть Іакова“ — чудная поэтическая картина съ могучею свѣто-тѣнью совершенно на манеръ геніальныхъ гравюръ Рембрандта; „Путешествіе Іосифа со свитой въ Палестину, на погребеніе отца“ — великолѣпное торжественное шествіе по горнымъ извивающимся тропинкамъ, среди скалъ, стоящихъ грядками, словно окаменѣвшія волны; наконецъ, нѣсколько другихъ еще картинъ равнаго съ этими достоинства — таково главное содержаніе первыхъ изъ числа превосходныхъ иллюстрацій Бида̀.

Но выше и лучше всѣхъ остальныхъ картинъ у Бида̀ здѣсь, мнѣ кажется,—та, которая представляетъ „Поѣздку Іосифовыхъ братьевъ изъ Египта въ Іудею“, съ хлѣбомъ, полученнымъ отъ Іосифа. Караванъ ихъ тянется гуськомъ, по гребню горы; одни идутъ, со своими высокими посохами, около ословъ, нагруженныхъ мѣшками, по прямой дорогѣ; другіе спускаются, по расползающимся тропинкамъ, внизъ,—туда, гдѣ валяются по сторонамъ ряды каменьевъ и растетъ тощая трава. Надъ ними стоитъ чистое небо, съ маленькими рябинками тучъ, и весь этотъ рядъ путниковъ, съ ихъ вьючнымъ скотомъ, необыкновенно красивымъ силуэтомъ вырѣзывается, надъ темной горой, на ясномъ горизонтѣ. Это на мои глаза одно изъ красивѣйшихъ и вѣрнѣйшихъ представленій еврейской древней жизни.

Таковы новѣйшія созданія Бида̀. Конечно, много еще другихъ явится художниковъ, которые будутъ изображать сцены Библіи съ такимъ же талантомъ, этнографическою вѣрностью и національной правдой; можетъ быть, на это дѣло скоро выступятъ даже и такіе художники, которые пойдутъ еще дальше и глубже, возвысятъ еще болѣе современное историческое искусство, но несомнѣнно то̀, что Бида̀ многомного сдѣлалъ уже и теперь, и потому-то за нимъ навѣрное останется навсегда честь и слава одного изъ самыхъ первыхъ, самыхъ рѣшительныхъ и талантливыхъ начинателей.

(„Еврейская Библіотека“ 1873–75–78, т. III, V, VI, стр. 286–322, 34–73, 49–64).

Столицы Европы [1]).

Европа испытываетъ въ настоящую минуту такой періодъ всеобщей ломки и перемѣнъ въ отношеніи архитектуры, на какой трудно было бы указать во всѣ предыдущія эпохи. Пожары и разрушенія, быстрое увеличеніе народонаселенія и связанное съ тѣмъ разростаніе городовъ, пришедшія въ ветхость зданія, требующія замѣны,—все это причины, которыя всегда существовали, и, конечно, въ наше время оказываютъ не больше вліянія, чѣмъ въ предыдущія времена. Архитектурныя *моды* тоже не играютъ тутъ первенствующей роли. Правда, онѣ стали капризнѣе въ наше время, онѣ измѣняются быстрѣе и чаще прежняго. Если взглянуть на ходъ архитектуры съ начала нынѣшняго столѣтія, мы замѣтимъ, что тутъ было перепробовано множество модъ и стилей въ такое короткое время, какъ это никогда прежде не случалось. Сначала продолжалось царство лжеклассицизма, завѣщанное еще XVIII-мъ вѣкомъ; его смѣнила мода на готику и средневѣковой стиль, потомъ пришелъ чередъ стилю Возрожденія, затѣмъ стилямъ Людовика XV, Людовика XVI,—и все это въ теченіе какихъ-нибудь 50—60 лѣтъ. Когда, въ какія времена, такъ часто чередовались стили и вытѣснялись одинъ другимъ? Въ прежнія столѣтія, извѣстный стиль, извѣстный архитектурный складъ, разъ водворившись, пускалъ сильные и глубокіе корни надолго, водворялся крѣпко и прочно, и уступалъ мѣсто другому, новому, не раньше, какъ лѣтъ чрезъ 100. Въ наше время, напротивъ, довольно 30-ти, 20-ти, даже 10-ти лѣтъ для того, чтобы тотъ или другой стиль архитектурный надоѣлъ и показался скученъ. Все это такъ, и однако же нельзя приписывать одной только измѣнчивости и нетерпѣливой подвижности вкуса тѣ перевороты, какіе на нашихъ глазахъ совершаются въ архитектурѣ всѣхъ европейскихъ странъ. Дѣло идетъ на этотъ разъ уже не объ однѣхъ эстетическихъ прихотяхъ и затѣяхъ. При-

---

[1]) Таково было названіе статьи, до появленія ея въ печати. *Ред.*

чины измѣненій лежатъ гораздо глубже и покоятся на основаніяхъ несравненно болѣе важныхъ.

Дѣло въ томъ, что европеецъ новаго времени рѣшился, наконецъ, подумать о томъ, о чемъ слишкомъ давно не думалъ: а именно, что онъ со своею семьею живетъ прескверно, пребезобразно и пренеудобно. Прежде онъ какъ-то мирился со всѣмъ этимъ, какъ-то не замѣчалъ, а если даже и замѣчалъ, то скоро успокаивался, подумавъ, что давно уже такъ вездѣ ведется, значитъ, нечего понапрасну горячиться и хлопотать. Болѣе или менѣе торжественныя зданія, созданныя по всѣмъ правиламъ признаннаго оффиціальнаго искусства, церкви, дворцы, вообще всякія парадныя постройки, отводили глаза его и заставляли забывать слишкомъ неудовлетворительную обстановку его собственной частной жизни. Ныньче, въ нашемъ столѣтіи, мысль сдѣлалась смѣлѣе и рѣшительнѣе: она стала, наконецъ, затрогивать и общественныя дѣла, и жизненныя условія частнаго человѣка, и сразу замѣтила, что все это идетъ плохо, и что пора, въ самомъ дѣлѣ, добиваться чего-нибудь лучшаго.

Въ нынѣшней Европѣ отъ мысли до дѣла—всего одинъ шагъ. Довольно было пробудиться сознанію, что существующее слишкомъ неудовлетворительно—и разомъ на всѣхъ пунктахъ закипѣла работа. Возникла вдругъ такая многочисленная литература съ нападками на несовершенства городовъ и частныхъ домовъ, какой нельзя набрать за цѣлыхъ нѣсколько столѣтій прежнихъ эпохъ. Наше время увидѣло даже одного главу государства, Наполеона III, который, чувствуя себя нетвердымъ на захваченномъ престолѣ, призналъ однимъ изъ надежнѣйшихъ средствъ для поправленія своей популярности подчиниться общему голосу и указанію и перестроить Парижъ (соблюдая при этомъ, конечно, тоже и свои финансовыя и стратегическія соображенія). Перестройка цѣлаго города, цѣлой столицы заразъ—когда это видано было прежде? Но то, что въ одномъ углу Франціи дѣлалось по приказанію правительства и однимъ разомъ, то въ другихъ мѣстахъ шло по почину частныхъ лицъ, самого общества. Недовольство раздавалось слишкомъ уже громко, быстро перебрасывалось отъ одного другому, распространялось на всѣ массы. Скажите, что такое, если не выраженіе недовольства и протеста противъ города и дома—это всеобщее переселеніе за городъ и въ чужіе края, начинающееся теперь каждою весной во всѣхъ концахъ Европы? При первой возможности всѣ бѣгутъ вонъ оттуда, гдѣ заперты необходимостью въ продолженіе зимнихъ мѣсяцевъ; всѣ хлопочутъ какъ-бы поскорѣе избавиться отъ пыли, жары и вѣчнаго грома, отъ тоскливой правильности и надоѣдающей монотонности, отъ казенныхъ формъ и безконечныхъ неудобствъ всякаго рода, начиная съ лѣстницы и кончая сквозными вѣтрами и горѣлымъ воздухомъ. Дача и путешествія, прежнія привилегіи знати и богачей, сдѣлались теперь потребностію и привычкою массы, пользованіе ими разливается на цѣлое общество все болѣе и болѣе широкой волной. Что же они выражаютъ, какъ не то, что города наши невозможны, дома—отвратительны и невыносимы, житье и въ тѣхъ, и другихъ—такое зло, которому можно лишь подчиняться, скрѣпя сердце, пока не найдено что-нибудь болѣе сносное и резонное.

Вотъ, это-то „болѣе сносное и резонное“ и есть искомая величина, задача множества лучшихъ, пытливѣйшихъ умовъ. Пробы, эксперименты совершаются на всѣхъ пунктахъ, старое ломается и выбрасывается за бортъ, новое испытывается на сто разныхъ манеровъ, въ каждомъ мѣстѣ по-своему; потому что, разумѣется, въ каждомъ мѣстѣ есть свои недочеты, свои недостатки, иные, чѣмъ у другихъ, близкихъ и дальнихъ сосѣдей. И вотъ, именно эти то безконечныя пробы, упорные эксперименты и являются тою причиною, которая поставила всю нынѣшнюю европейскую архитектуру вверхъ дномъ, наполнила города шумомъ лопатъ и молотовъ, густою чащею строительныхъ лѣсовъ, визгомъ блоковъ, туманами кирпичной пыли, кварталами заборовъ. Всюду идетъ кройка и примѣрка. На помощь возбужденной мысли подоспѣли громадныя открытія новой техники, прежде невѣдомое умѣнье владѣть матеріалами, и все это вмѣстѣ дѣлаетъ то, что города получаютъ мало-помалу новый видъ и характеръ, дома ихъ являются съ новыми формами и устройствомъ. Наше поколѣніе навѣрное передастъ будущему поколѣнію, своему наслѣднику, Европу съ такою архитектурною физіономіею, какой у нея прежде никогда не бывало, и которая будетъ свидѣтельствовать уже не объ одной художественной изобрѣтательности и фантазіи нашихъ художниковъ, но также и о сознанныхъ, наконецъ, разнообразныхъ житейскихъ потребностяхъ нынѣшняго европейца, и о томъ, какъ нынѣшній художникъ долженъ былъ и насколько умѣлъ съ ними справляться.

Въ послѣднія 15—20 лѣтъ мнѣ нѣсколько разъ случилось путешествовать по Европѣ. Я былъ пораженъ совершающимся во всѣхъ главныхъ центрахъ архитектурнымъ движеніемъ, я старался выяснить себѣ причины и результаты его, и теперь думаю изложить, въ краткихъ чертахъ, взглядъ мой на этотъ, конечно, любопытный предметъ.

I.

Я начну свой обзоръ съ Англіи, потому что, по моему мнѣнію, въ этой странѣ новое движеніе сказалось съ особенною силою и оригинальностью.

Какъ извѣстно, въ Лондонѣ теперь насчитываютъ до 4 милліоновъ жителей и до 400.000 домовъ. Долгіе вѣка и поколѣнія создали эти громадныя цифры; значитъ, какую же мы тутъ встрѣтимъ массу наслоеній всякаго рода, идущихъ изъ разнообразнѣйшихъ періодовъ англійской исторіи; какое присутствіе разнообразнѣйшихъ вкусовъ, хорошихъ и дурныхъ качествъ; какую массу таланта и бездарности, разума и нелѣпости. А кто вспомнитъ вѣчный консерватизмъ англичанъ и слѣпую страсть ихъ упрямо беречь все старое *свое*, каково бы оно ни было, легко представитъ себѣ, какая пестрая мозаика должна царствовать въ предѣлахъ гигантской англійской столицы. Всѣ періоды, всѣ царствованія покинули тутъ

остатки своихъ старинныхъ гнѣздъ и жилищъ, начиная съ глубокихъ среднихъ вѣковъ. Передъ вами— словно раковинки изъ обнажившихся слоевъ земныхъ и изъ горныхъ породъ, свидѣтельствующія о давнопрошедшей жизни и давнопрошедшихъ поколѣніяхъ, тутъ смѣнявшихся. Римскія башни, стѣны и бани, норманскіе замки, храмы изъ временъ Плантагенетовъ и Ланкастеровъ, дворцы и капеллы Тюдоровъ и Стюартовъ, биржи, церкви, дома, театры, школы и тюрьмы прошлаго столѣтія, дебаркадеры, рынки, музеи и клубы нынѣшняго—все это перемѣшано и стоитъ рядомъ въ Лондонѣ, какимъ-то чуднымъ столпотвореніемъ вавилонскимъ. Но сквозь весь этотъ хаосъ формъ и вкусовъ, сквозь весь нескладный и спутанный оркестръ весьма рѣзко звенитъ одна нота, мрачная и печальная нота: эта нота пуританства, прорѣзавшаяся впервые уже цѣлыхъ два столѣтія назадъ, и до сихъ поръ все покрывающая въ Англіи своимъ трауромъ и скукой. Въ томъ числѣ громко она звучитъ и въ архитектурѣ.

Европа всего прошлаго столѣтія и доброй половины нынѣшняго вѣчно жаловалась на Лондонъ, какъ на городъ мертвый и нестерпимый въ его внѣшнемъ обликѣ, городъ насупленныхъ фасадовъ и кирпичныхъ голыхъ стѣнъ, затянутыхъ мрачною дымкою копоти. Но не одни англійскіе туманы, не одни испаренія англійскаго каменнаго угля придали этому городу тотъ нестерпимый видъ, который съ первой же минуты поражаетъ и отталкиваетъ. Что̀ такое антипатичные краски и цвѣта̀ въ сравненіи съ антипатичными формами? А формы лондонскихъ домовъ были продиктованы тою сектаторскою мыслью, тѣмъ ханжествомъ и ложнымъ благочестіемъ, которое считало попираніе ногами всего человѣчнаго и жизненнаго—заслугою, все веселое и свѣтлое—преступленіемъ, деревянность и прозу—торжествомъ. Богъ знаетъ почему, пуританство было глубокою потребностью англичанина, оно осталось на немъ зіяющею раною даже и тогда, когда пуритане давнымъ-давно исчезли съ лица земли. Оно отравляло Англію въ теченіе всего XVII и XVIII вѣка, продолжаетъ отравлять ее до нѣкоторой степени еще и ныньче, и это во всѣхъ отправленіяхъ жизни, во всѣхъ процессахъ внѣшняго и внутренняго быта. Посмотрите на англичанина прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія— что̀ наложило на него особенную, неизгладимую печать, что̀ отдѣлило его непроходимыми стѣнами отъ остальныхъ европейцевъ? Его проза и замкнутость, его шершавая необщительность, его презрѣніе и непониманіе художественной формы въ чемъ бы то ни было на свѣтѣ, его узкое служеніе одной выгодѣ и барышу. Такова была всегда и англійская архитектура—голая, жидкая, безсердечная, какъ огня боящаяся всякаго изящества и привлекательности,— истинная сухая и черствая пуританка! Посмотрите на картины и рисунки XVIII-го вѣка: уже и тогда была въ полномъ ходу и въ полной силѣ та самая архитектура, которая придаетъ такой безотрадный видъ нынѣшнему Лондону. Вспомните хоть сцены и каррикатуры Гогарта. Онѣ сильно во всемъ преувеличены, какъ всегда рѣчь резонирующаго моралиста, онѣ часто умышленно искажаютъ множество предметовъ; но онѣ вѣрно передаютъ костюмъ и жилище: на каждомъ шагу вы встрѣтите тѣ самые несносные дома, которыхъ безчисленныя массы и до сихъ поръ наполняютъ всѣ концы англійской столицы. Это ни что иное, какъ правильные кубики, поставленные стоймя, высокіе и узенькіе, дающіе помѣщеніе всего только двумъ-тремъ окнамъ въ рядъ; стѣны сложены изъ чернаго или бураго кирпича, такъ и оставшагося на-голо̀ безъ всякой штукатурки и окраски; ни малѣйшаго нигдѣ украшенія, нигдѣ ни одной веселой линіи или краски, ни малѣйшаго признака крыши не видно вверху, она спрятана безконечною линіею домовъ; одни только глиняные цилиндры дымовыхъ трубъ торчатъ вверхъ рядами, словно растопыренные пальцы. Окна отъ низу до верху все одни и тѣ же, будто протиснуты какою-то одною и тою же повсюду врѣзавшеюся машиною; ни одно окно не можетъ открываться цѣликомъ, оно состоитъ изъ двухъ половинъ, изъ которыхъ нижняя поднимается вверхъ и опускается какъ гильотина, или какъ подъемная дверь средневѣковой башни. Внизу, посерединѣ, входная дверь, такая же мертвая съ виду, и вдобавокъ вѣчно запертая на замокъ. Вообще, что̀ такое этотъ англійскій домъ?— Это ни что иное, какъ домъ средневѣковаго горожанина, еще совершенная крѣпостца, которая недовѣрчиво ежится и топорщится противъ вѣчно ожидаемаго непріятеля, противъ вѣчнаго нашествія, и потому скупа на окна и двери, пробиваетъ ихъ у себя на внѣшней стѣнѣ, какъ можно меньше и рѣже. Но у среднихъ вѣковъ, по мѣрѣ разростанія городовъ, сталъ, наконецъ, проходить страхъ предъ непріятелемъ, и творческая фантазія, оригинальный художественный складъ ума этой эпохи одѣлъ прежнюю унылую крѣпостцу такою жизнью и живописностью, которая заставила скоро забыть прежній суровый скелетъ. Пуританскія времена, напротивъ, жадно схватились снова за древнюю крѣпостцу, отрѣзали прочь всю ея позднѣйшую живописность, всю ея красоту и миловидность, эти нависшія далеко впередъ островерхія кровли, выступающіе капризно балконы и цѣлыя полосы строенія, сквозныя галерейки на аркахъ, все разнообразіе неправильно разставленныхъ оконъ и дверей, все изящество оригинальной орнаментистики, всю красоту разноцвѣтности, и удержали одинъ ея неприступный видъ, печальную замкнутость и безотрадную угрюмость. У англичанина XVII или XVIII вѣка время проходило между лавкой, или мастерской, и семейной монотонной комнатой, гдѣ читалась библія и двери вѣчно были на запорѣ. Малѣйшая художественная черточка была ему ненужна или враждебна; онъ жилъ одиноко, весь складъ его жизни былъ тощъ, сухъ и однообразенъ, какъ часовой маятникъ. Куда же ему годилась, на что̀ ему могла понадобиться веселость, приглядность жилья, да откуда ему было и взять красивость формъ, когда у него самого не было никакой веселости въ груди?

Но подъ конецъ второй четверти нынѣшняго столѣтія, въ 40-хъ и 50-хъ годахъ, наступила одна-

кожe крупная перемѣна. Англійскіе нравы, англійскій образъ жизни стали измѣняться. Европейское вліяніе стало, наконецъ, чувствительно и въ Англіи. Саксонско-пуританское удаленіе отъ всего чужаго начало сглаживаться и исчезать; сначала рѣдкимъ приливомъ, потомъ все чаще и чаще стала вливаться европейская волна въ англійскую жизнь—и все пошло мѣняться. Не только костюмъ, даже самый типъ англичанина началъ становиться другимъ. Гдѣ теперь увидишь прежняго чудака, посмѣшище всѣхъ водевилей и каррикатуръ, въ вѣчномъ длиннополомъ фракѣ, или гороховомъ сюртукѣ, со шляпою на затылкѣ, съ рыжими гладко выстриженными волосами, съ бритой бородой и усами, съ руками въ карманахъ и грубою надменною рѣчью на устахъ? Гдѣ увидишь прежнюю миссъ и лэди, чопорную и высохшую, плоскую какъ доска, съ длинными, выпятившимися изо-рта, зубами, съ тирбушонами на вискахъ и въ смѣшномъ, пестромъ и безвкусномъ костюмѣ? Все это исчезло и стушевалось. Европа прошла наконецъ своею мощною рукою надъ Англіею, засыпала дикія чудачества и безобразныя каррикатурности, и, вмѣсто нихъ, водворила свои смягченныя, общечеловѣческія формы. Англичанинъ сталъ ходить и говорить какъ всѣ, надѣлъ общее европейское платье, отпустилъ бороду, спряталъ клыки, и—что всего изумительнѣе—сдѣлался сообщителенъ и разговорчивъ. Ему стала невыносима затворническая, засушенная и узкая домашняя жизнь, онъ сталъ искать общества и собраній, захотѣлъ выходить изъ дома и быть съ другими—даже въ воскресенье, и тогда все вокругъ него стало быстро мѣняться. Прежде всего получили общій европейскій видъ,—веселый, свѣтлый и открытый,—лавки и магазины, превратившіеся въ сквозныя громадныя стеклянныя клѣтки, открытыя для всѣхъ взоровъ еще съ улицы, и придавшія вдругъ совершенно новый видъ и физіономію всему нижнему этажу Лондона. Онъ наполнился вдругъ блескомъ, цвѣтистостью; мрачныя стѣны исчезли здѣсь, уступивъ мѣсто непрерывнымъ рядамъ колоссальныхъ зеркальныхъ стеколъ въ золоченыхъ рамахъ, и изъ-за нихъ глядѣла играющая пестрота и веселая разноцвѣтность безчисленныхъ товаровъ, наваленныхъ горами. Верхніе этажи тоже принарядились, сначала пышными вывѣсками, изъ-за которыхъ не стало видно чернѣющихъ кирпичей стѣнъ; потомъ, гостинницы и отели, наполнившіе Лондонъ, распахнули двери и стали внутри прилаживаться и устраиваться по европейскому образцу, заблестѣли роскошью и элегантностью, свѣтлою шириною. Мало-по-малу новымъ формамъ ихъ внутренняго домашняго устройства послѣдовали частные люди—и прежняя мрачность, уединенность и замкнутость англійскаго дома стали исчезать. Рѣже стали бросаться въ глаза окна гильотинами, и раздѣленныя на три вертикальныя полосы: ихъ вѣчный, скучный параллелограммъ началъ замѣняться всѣмъ разнообразіемъ формъ и скульптурныхъ украшеній; появились выступы, балконы, пояски, фризы, появилась штукатурка, свѣтлыя краски, а главное—выступили впередъ спекулянты и общества, скупавшіе десятками, сотнями прежніе узенькіе дома въ два или три окна, и потомъ выстраивавшіе на мѣсто ихъ громадные, массивные дома. Новыя постройки не всегда отличались талантливостью и воображеніемъ архитектора, онѣ иногда слишкомъ покорно слѣдовали какимъ-нибудь несчастнымъ, педантскимъ ученіямъ школы, водворяли лже-классическія притворныя формы, населяли цѣлыя улицы казармо-образными домами, со старинными фронтонами, іоническими колоннами и достаточно казенными окнами и дверями, но по крайней мѣрѣ за ними была та громадная заслуга, что онѣ сломили унылый, тюремный видъ прежняго Лондона и сдѣлали его уже на вѣки-вѣковъ невозможнымъ. Рушилась прежняя система, ненавистная, мертвящая глаза и духъ,—теперь уже дѣло было за индивидуальнымъ талантомъ художниковъ, никого уже болѣе не стѣсняло теперь преданіе: художникъ, наконецъ, выступалъ впередъ и получалъ право работать вмѣсто каменьщика, почти единственнаго строителя прежняго Лондона.

При прежнихъ поколѣніяхъ, художникъ былъ аристократъ и создавалъ для однихъ только аристократовъ ихъ палаццы, для правительства — общественныя церкви и зданія, по итальянскимъ и псевдоримскимъ образцамъ. Теперь, и сами аристократы и богачи требовали, для своихъ роскошныхъ дворцовъ, тѣхъ самыхъ разнообразныхъ формъ, какими, въ послѣднее время, стала наполняться Франція, всегда раньше всѣхъ остальныхъ пробующая все новое. Художники выполняли требованія могучихъ патроновъ, перебывавшихъ всюду въ Европѣ и желавшихъ повторять ее у себя, но они работали уже не для одной знати и аристократіи: среднее сословіе успѣло уже выросли, оно тоже успѣло побывать въ Европѣ и тянулось за тѣми же лакомыми гостинцами. Надо уже было строить дома по-новому, по-европейски, и этому классу, громадному численностью, безмѣрно богатому достатками; надо было и этой массѣ англичанъ замѣнить надоѣвшее имъ прежнее пуританское ихъ жилье чѣмъ-то болѣе удобнымъ и изящнымъ. Никто болѣе не соглашался строить новый домъ такимъ маперомъ, чтобъ столовая, а часто и спальня была въ подвальномъ этажѣ, помѣщеніе для каменнаго угля—подъ тротуаромъ улицы, и въ каждомъ этажѣ—по одной, рѣдко по двѣ комнаты, такъ чтобы люди осуждены были упорно сидѣть все въ одной и той же sitting-room. Новое поколѣніе англичанъ требовало новаго размѣщенія, новаго простора, ширины и удобства, но тоже и новаго изящества и художественности. Планъ англійскаго дома измѣнился самымъ радикальнымъ образомъ, но въ то же время столько же измѣнилась и наружность его. И оттогото Лондонъ наполнился выросшими вдругъ на всѣхъ концахъ его большими зданіями во всевозможныхъ разнообразнѣйшихъ стиляхъ—романскомъ, готическомъ, ренесансъ, итальянскомъ, французскомъ, англійскомъ и даже арабско-испанскомъ. Городъ получилъ совершенно новый, небывалый видъ, безчисленныя улицы сдѣлались интересны и живописны, и придали колоссальнымъ размѣрамъ англійской столицы художественный обликъ. Переворотъ былъ громадный, рѣшительный.

Но сколько ни важенъ онъ былъ для англійской жизни и исторіи, все-таки онъ не отличался оригинальностью и самобытностью. Отбросить въ сторону англійскія архитектурныя привычки, ставшія невозможными принять европейскія удобства и художественныя формы—все это былъ крупный выигрышъ, но утратился при этомъ англійскій, народный характеръ, а утрата національности есть всегда для искусства и художественнаго творчества—утрата самая громадная. Многіе англичане это понимали, особливо подъ вліяніемъ вѣчнаго своего консерватизма, и потому раздалось множество голосовъ противъ иностраннаго наплыва и иностранныхъ формъ, проникнувшихъ со всѣхъ сторонъ въ англійскую жизнь. Образовалась цѣлая литература, требовавшая съ гнѣвомъ и упорствомъ возврата ко всему національному, англійскому, въ томъ числѣ и въ архитектурѣ. Это были своего рода наши славянофилы—только англійскіе. Однако и эти, какъ наши, были во многомъ правы, и требованія ихъ повели ко многому, въ самомъ дѣлѣ хорошему и важному.

Что касается архитектуры, однимъ изъ значительнѣйшихъ результатовъ національнаго направленія и требованія было зданіе новаго парламента. Архитекторъ его, Барри, никогда ничего не строилъ, до того, въ готическомъ стилѣ, и даже имѣлъ, кажется, мало къ нему симпатій, но съ него потребовали зданія непремѣнно въ готическомъ англійскомъ стилѣ (стилѣ времени Тюдоровъ). Онъ отказывался, но его не отпускали, какъ самаго талантливаго англійскаго художника, и дали только на придачу все, что было знахарей, по части готическаго стиля, между англійскими архитекторами и археологами. Все это національное движеніе не осталось безъ крупныхъ результатовъ: новый парламентъ въ Лондонѣ есть созданіе дѣйствительно въ высшей степени смѣлое и оригинальное, лучшая и громаднѣйшая постройка въ готическомъ стилѣ съ тѣхъ поръ, какъ готики болѣе не существуетъ. Новыхъ формъ нѣтъ, всѣ части заимствованы отъ уцѣлѣвшихъ зданій времени Генриха VII и Генриха VIII, но онѣ сложились въ новыя сочетанія, для новыхъ цѣлей, и оттого все вмѣстѣ создало эффектъ новый, свѣжій. Зданіе вмѣстѣ массивно и роскошно. У Тюдорскаго стиля нѣтъ угловатости, смѣлости и суровой грандіозности французской и нѣмецкой готики, это уже искусство художниковъ, жившихъ гораздо позже,—временъ католическихъ, мрачныхъ и фанатическихъ, но все-таки толкавшихъ на крупныя и смѣлыя дѣла; это искусство было искусствомъ—архитекторовъ-царедворцевъ, у которыхъ душа наполнена была чувствомъ роскоши, ослѣпительнаго богатства, но все-таки еще сильныхъ формъ. Исчезли въ этихъ зданіяхъ суровые стрѣльчатые своды, они срѣзали стремительныя свои верхушки, сдѣлались площе и раскинулись роскошными рѣзными опахалами. Наружныя точенькія башенки, стоящія вездѣ по угламъ, словно пучки связанныхъ колосьевъ, тоже побросали прочь свои длинныя острія и накрыли свои вершины шапочками, на подобіе епископскихъ митръ. Рѣзная роскошь изъ опахалъ и висячихъ букетовъ покрыла повсюду стѣны, въ промежуткахъ между тонкими колонками, летящими вверхъ точно стрѣлы, расцвѣтила двери и пространства вокругъ нихъ; прежнія узкія и длинныя готическія окна спустились внизъ и удесятирились въ ширину, сложившись вдругъ громадными арками, словно арки тріумфальныя, только тутъ едва кверху заостренными и залитыми прозрачнымъ стекломъ во всю ширину и въ нѣсколько этажей въ вышину. И вотъ, отъ этой-то парадной и широкой архитектуры, дышащей силой, сытымъ довольствомъ и цвѣтистою жизнью, Англія 40-хъ годовъ потребовала ея могучіе члены и формы для своего „Новаго Парламента“.

Этотъ громадный домъ, цѣлый кварталъ, лежитъ словно покоящійся левъ у берега Темзы, приподнявъ надъ могучимъ вытянувшимся тѣломъ широкую голову—чудесную, стройную, главную башню свою—„Королевинъ-входъ“ въ Парламентъ. Много осужденій сыпалось въ эти послѣдніе годы на созданіе Барри, его упрекали во множествѣ недостатковъ, даже за отсутствіе иной разъ правильности, симметричности,—она вѣдь въ понятіяхъ у многихъ, особливо у такихъ поклонниковъ всего издавна принятаго, какъ англичане, играетъ всегда первую роль, особенно въ архитектурѣ. Но мнѣ всегда казалось, что смѣлость Барри—одно изъ главныхъ его достоинствъ, и мысль поставить самую большую, главную, королевскую башню не гдѣ-нибудь въ центрѣ, а прямо и дерзко сбоку, безъ всякаго соотвѣтствія во всемъ остальномъ зданіи,—эта мысль тутъ великолѣпна, даетъ необыкновенно оригинальную физіономію цѣлому, а потому и совершенно выражаетъ смыслъ своеобразной англійской національной конституціи. Все зданіе занято настоящими его хозяевами, представителями народа, засѣдателями верхней и нижней камеры. Королевская власть является тутъ какъ главная, возвышающаяся надъ всѣмъ и превосходящая всѣхъ мощь, но только какъ зрительница и участница, сбоку, со стороны. На другомъ концѣ зданія, столь же одиноко отъ всего остальнаго, безъ симметріи и всякаго pendant, высится надъ львинымъ корпусомъ Парламента не слишкомъ высокая, но необыкновенно стройная и оригинальная четырехъугольная башня, съ утолщеніемъ наверху, словно голова или фонарь,—это башня часовъ, указывающая время представителямъ народа, на всѣ четыре стороны, впродолженіе всего дня, а потомъ освѣщающаяся огнемъ на всѣ четыре же стороны, на цѣлую ночь, пока идутъ парламентскія засѣданія.

Домъ Парламента былъ уже довольно крупною и самобытною попыткою англійскаго творчества въ новое время. Но скоро послѣ этого почина пошли быстрымъ шагомъ, одно за другимъ, иныя еще созданія, еще во сто разъ болѣе оригинальныя и самостоятельныя.

Въ самой серединѣ нашего столѣтія совершилось такое событіе, которое не имѣетъ себѣ подобнаго въ исторіи,—это первая всемірная выставка. Еще въ концѣ прошлаго столѣтія республиканская Франція родила эту великодушную, грандіозную идею, но бурныя, быстро смѣнявшіяся, политическія событія помѣшали осуществить ее, и на нѣсколько времени она

сошла со сцены. Всѣ ее позабыли, за громомъ пушекъ, за паденiями и возстановленiями троновъ, за громадными превращенiями, созданными точно всемiрнымъ землетрясенiемъ и разсѣданiемъ почвы. Но, 50 лѣтъ спустя, великая идея выплыла снова, и —гдѣ же? Среди англичанъ, всегда отличавшихся эгоизмомъ и прихотью, вошедшими въ пословицу. Но XIX-е столѣтiе есть эпоха самаго полнаго, самаго кореннаго перерожденiя англiйскаго народа. Низшiе классы стали терять свою безотвѣтную покорность, свою мертвую выносливость; они подняли голову и возвысили голосъ за свои слишкомъ давно позабытыя и попранныя права; высшiе классы сдали много изъ своего эгоистическаго высокомѣрiя и невозмутимой отчужденности. Чѣмъ громче и настоятельнѣе первые высказывали требованiя, тѣмъ болѣе вторые уступали и спускались со своихъ недосягаемыхъ высотъ. Притомъ же, знакомство съ Европой и гуманное образованiе тоже дѣлали свое дѣло, и постепенно все болѣе и болѣе сглаживали прежнiя угловатыя и грубо-эгоистическiя привычки англiйскихъ высшихъ слоевъ. Англичанинъ не хотѣлъ долѣе сторониться отъ всѣхъ другихъ, какъ отъ чужихъ, и ревниво прятать отъ всѣхъ глазъ то̀, чего онъ достигъ желѣзнымъ трудомъ и изобрѣтательностью, или цѣною несмѣтныхъ, накопленныхъ поколѣнiями сокровищъ. Англiйская интеллигенцiя и сила вдругъ исполнились безмѣрнаго желанiя благодѣтельствовать, быть полезными, помочь развитiю не только своихъ ближайшихъ, но и всей массѣ народа, не только своей нацiи, но и народамъ цѣлаго свѣта. Въ нѣсколько мѣсяцевъ, усилiемъ небывалаго размаха и ширины, осуществилось предпрiятiе, безпримѣрное въ лѣтописяхъ мiра. Въ Лондонѣ, лѣтомъ 1851 года, произошла всемiрная выставка.

Но для мысли небывалой нужны были и средства небывалыя. Гдѣ и какъ помѣстить сокровища и богатства, свезенныя со всѣхъ концовъ мiра? Всѣ прежнiя архитектурныя соображенiя и формы уже не годились, и оттого-то 245 проектовъ, присланныхъ на конкурсъ, для будущаго Дворца Промышленности, отовсюду, изъ всѣхъ краевъ Европы, были отвергнуты. Коммиссiя и распорядители были въ отчаянiи, не знали, на что̀ рѣшиться, времени оставалось едва нѣсколько мѣсяцевъ, и въ эту-то минуту, когда всѣ сроки конкурса давнымъ-давно уже прошли, вдругъ выступилъ впередъ человѣкъ, не архитекторъ, не художникъ, не имѣвшiй ни малѣйшаго понятiя о стиляхъ и художественной наукѣ, преподаваемой въ школѣ,—и положилъ на столъ коммисiи свой рисунокъ „Хрустальнаго дворца“. Умолкли всѣ разногласiя и споры, и коммиссiя, составленная изъ всего, что̀ тогда было интеллигентнаго и художественнаго въ Англiи, съ принцемъ Альбертомъ во главѣ, преклонилась передъ садовникомъ Пакстономъ; она почувствовала, что великое событiе совершилось передъ ними, и новый стиль создался въ Европѣ, новая архитектура, творящая неслыханныя и невиданныя, волшебныя какiя-то палаты изъ стекла.

Что̀ такое былъ новый „Хрустальный дворецъ“? Громадная оранжерея, громадный стеклянный футляръ, надвинутый чьею-то гигантскою рукою надъ снесенными и свезенными отовсюду созданiями человѣческаго творчества; футляръ, подъ которымъ свободно стояли самыя великанскiя, самыя великолѣпныя деревья Гайдъ-Парка, захваченныя въ предѣлы дворца выставки; футляръ, отовсюду освѣщенный насквозь англiйскимъ скупымъ солнцемъ, сверху и съ боковъ; футляръ, не оставившiй ни единаго уголка темнымъ, и давшiй просiять всѣмъ краскамъ и формамъ, всѣмъ созданiямъ фантазiи, роскоши и пользы, которыми былъ наполненъ дворецъ.

Прошло пять мѣсяцевъ, кончилась выставка, но не погибли новая идея и новое искусство. Англичанинъ уже понималъ всю ихъ цѣну и значенiе, и перенесъ свой стеклянный домъ на одинъ изъ холмовъ, окружающихъ Лондонъ. Въ нѣсколько мѣсяцевъ, по нацiональной подпискѣ, собраны были новые миллiоны, и на нихъ воздвигнули дворецъ Пакстона, но въ еще болѣе оригинальномъ, возвеличенномъ видѣ. Все, что̀ было еще несовершенствомъ у перваго опыта, устранилось теперь тщательною и заботливою рукою. Въ совѣщанiи участвовало нѣсколько талантливѣйшихъ архитекторовъ; всѣ считали новый Хрустальный дворецъ дѣломъ нацiональнымъ, народною славою, и оттого дружнымъ усилiемъ соединяли свои таланты и знанiя. Съ общаго согласiя, уничтожена была монотонность слишкомъ удлиненный горизонтальной линiи: ее перерѣзали тремя поперечными галереями, накрыли ихъ стеклянными полукруглыми сводами, выдвинули боковыя крылья—и изъ всего вмѣстѣ, изъ общей работы лучшихъ умовъ и талантовъ, получилось созданiе, которое отмѣчаетъ яркою чертою художественную исторiю XIX вѣка.

Конечно, и до сихъ поръ можно еще услыхать разсужденiя прозаиковъ и педантовъ, придающихъ очень мало значенiя новой архитектурѣ, початой Англiею, и даже считающихъ ее, пожалуй, вовсе не художествомъ, а дѣломъ инженеровъ. Но что̀ такое запоздалые вопли немногихъ, неспособныхъ отдѣлаться отъ школьныхъ привычекъ и слѣпого идолопоклонства передъ выученными еще во младенчествѣ архитектурными „ордерами“, или примѣрами прежнихъ поколѣнiй? Что̀ значитъ ихъ презрѣнiе или негодованiе въ сравненiи съ общимъ голосомъ восторга, съ живымъ чувствомъ всемiрнаго энтузiазма? Стеклянно-желѣзная архитектура, подаренная Европѣ Пакстономъ, стоитъ уже на твердыхъ ногахъ и занесена во всѣ лучшiя исторiи новаго искусства, какъ капитальнѣйшiй архитектурный фактъ новаго времени, въ сравненiи съ которымъ, крошечными, хромающими пигмеями, выходитъ большинство современныхъ построекъ, продолжающихъ воспроизводить или обезьянничать чужiе стили, чужiя готовыя созданiя прежнихъ временъ и народовъ. Подражанiе другимъ или собственное свѣжее, самобытное творчество—чему суждено больше вѣсить на вѣсахъ будущихъ временъ?

Новая общественная мысль Англiи была полна самаго широкаго доброжелательства, самой заботливой благости, когда создавала Сиденгамскiй хрустальный дворецъ. Творцы его хотѣли приготовить дво-

рецъ для самаго народа, небывалую и невиданную волшебную палату, возможности которой еще за немного лѣтъ прежде никто бы даже и не повѣрилъ. Никакихъ стѣнъ, ни одного кирпича, ни одного камня и бревна деревяннаго, въ цѣлой колоссальной постройкѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ—прочность и твердость, противящіяся самымъ грознымъ ураганамъ, красота и простота, превосходящія чуднымъ своимъ впечатлѣніемъ—все, что только можетъ вообразить самая горячая фантазія, или представить вся вереница прежнихъ смѣлѣйшихъ геніевъ,—да кто бы не принялъ всего этого за чистую сказку изъ „Тысячи и одной ночи"? Но вотъ что значитъ могучая мысль, устремленная къ глубоко важному новому дѣлу, и направленная къ удовлетворенію потребностей совершенно новыхъ. Устроители Сиденгамскаго дворца задумали сдѣлать такой музей, который соединилъ бы въ громадныхъ своихъ пространствахъ, открытыхъ отъ одного конца и до другого, образцы искусства всего міра—и вотъ они разставили, среди зелени и бьющихъ фонтановъ, ряды архитектурныхъ отрывковъ, цѣлые куски знаменитѣйшихъ и великолѣпнѣйшихъ построекъ всѣхъ временъ, въ настоящую величину и со всѣми красками, орнаментами и безчисленными подробностями. Египетскіе храмы съ тяжелыми узорчатыми столбами, у которыхъ капители въ видѣ раскрытыхъ цвѣточныхъ чашечекъ; средневѣковые соборы съ стрѣльчатыми верхами и окнами, съ густымъ лѣсомъ скульптурныхъ святыхъ и колонокъ, чудными рѣзными дверями и толпою раззолоченныхъ и раскрашенныхъ гробницъ; греческій Парѳенонъ съ его Фидіасовскими барельефами по фризамъ; алгамбрскіе дворики и палаты съ нависшими, какъ цвѣтные сталактиты, сводами и куполами; дворцы королевы Елизаветы англійской, италіянскія палаты съ скульптурами и фресками временъ Микель-Анджело и Рафаэля; романскіе суровые монастыри, цѣлый уголъ древне-ассирійскихъ царскихъ палатъ съ крылатыми четвероногими чудовищами на обрѣзахъ, стоящими какъ страшные фантастическіе часовые у сокровищъ и таинствъ Востока, и вездѣ, кругомъ, вереница бѣлыхъ статуй, созданныхъ новымъ міромъ и отлитыхъ въ гипсѣ съ оригиналовъ, разбросанныхъ по всѣмъ странамъ Европы,—вотъ изъ чего составился этотъ небывалый музей, живой художественно-историческій атласъ, вѣчно раскрытый для всѣхъ и размѣстившійся подъ высокими стеклянными, перекрещенными другъ другу на встрѣчу сводами. И въ придачу и на помощь архитектурѣ, скульптурѣ и живописи, выступившимъ здѣсь впервые одной сплошной, непрерывной громадой, присоединилась и музыка: она выставила колоссальный органъ, больше всѣхъ существующихъ въ Европѣ. Двѣ сцены идутъ ступеньчатыми горами, гдѣ могутъ усѣсться, во время всякихъ народныхъ концертовъ, 5000 маленькихъ пѣвцовъ, собранныхъ изъ всѣхъ городскихъ школъ Лондона. Выйдите изъ Хрустальнаго дворца—съ терассъ его вы увидите стелющіеся у подножія ихъ сады и цвѣтники, бассейны, кіоски съ струящеюся потоками съ ихъ кровли водою, что-то истинно волшебное, когда ихъ освѣтятъ, ночью, изнутри, электрическій свѣтъ и бенгальскіе огни; Вдали геологическіе острова, съ изваянными изъ камня во всю громадную ихъ величину мастодонтами, плезіозаврами и мегатеріумами, а также великанскими ирландскими оленями древняго міра. Какое чудное впечатлѣніе все это вмѣстѣ производитъ на душу зрителя, какой величественный аккордъ звучитъ у каждаго въ груди, когда онъ, вмѣстѣ со стотысячною толпою, раскинувшеюся повсюду, бродитъ по садамъ внизу, или по необозримымъ пространствамъ сіящаго со всѣхъ сторонъ Хрустальнаго дворца! Прежній европеецъ еще никогда не испытывалъ тѣхъ впечатлѣній, какія испытываетъ толпа англичанъ, съѣзжающаяся сюда круглый годъ густой массой, изъ дворцовъ и казармъ, изъ мастерскихъ и лавокъ, изъ темныхъ угловъ Лондона и фабричныхъ удушливыхъ лачугъ, изъ зеркальныхъ роскошныхъ клубовъ и темныхъ нищенскихъ норъ, изъ дали веселыхъ пригородныхъ коттеджей и изъ подземелій Сити,—послѣ барскихъ наслажденій, послѣ тяжкаго гнетущаго труда, прямо отъ вращающихся колесъ машины или изъ тихаго кабинета ученаго. Всѣ тутъ сходятся и отдыхаютъ въ одномъ чувствѣ гордаго довольства, умственнаго и художественнаго наслажденія, и ростутъ бойцами и подвижниками новой жизни, могучей духомъ, широкой мыслью. И всѣ здѣсь съ благоговѣніемъ смотрятъ тогда на монументъ великаго садовника-творца, поставленный на террасѣ передъ аркою главнаго портала,—это колоссальный бюстъ, на каменномъ красномъ пьедесталѣ, геніальнаго Пакстона, съ юпитеровскою головою, красавца англо-саксонца, твердаго и мощнаго, благодушно наклонившаго широкое чело изъ-подъ густой гривы своей, и привѣтливо смотрящаго съ высоты на копошащуюся внизу толпу народную, собранную сюда его творческою мыслью: вѣдь для нея онъ создалъ всѣ эти новыя чудеса и приготовилъ всѣ эти новыя ощущенія.

За созданіемъ Пакстона скоро пошло вслѣдъ длинной вереницей множество другихъ созданій, назначенныхъ, какъ и его Хрустальный дворецъ, точно также не для отдѣльныхъ группъ, не для отдѣльныхъ классовъ и людей, а для всей массы народной. Въ этой главной, коренной чертѣ они всѣ сходятся, но всякій разъ всѣ средства, и подробности, и части—другія. Такъ, скоро послѣ обоихъ хрустальныхъ дворцовъ, Гайдъ-Паркскаго и Сиденгамскаго, совершившихъ поворотъ въ новую сторону, въ концѣ 50-хъ годовъ выросла вдругъ въ Лондонѣ новая читальная зала—тоже своего рода небывая новость. Британскій музей задыхался отъ тѣсноты среди своихъ историческихъ коллекцій, египетскихъ мумій, папирусовъ и саркофаговъ, ассирійскихъ громадныхъ скульптуръ, греческихъ и римскихъ, мексиканскихъ, средневѣковыхъ и индійскихъ древностей, необозримыхъ своихъ этнографическихъ, зоологическихъ и минералогическихъ музеевъ. Онъ жался, тѣснился изъ всѣхъ силъ,—мѣста все-таки нигдѣ не было. Тогда снова поднялась англійская мысль и сила, и вдвинула, среди единственнаго пустого двора, гигантскую желѣзную ротонду, величиною съ Пантеонъ, и, какъ онъ же, освѣщенную сверху, изъ-подъ полукруглой шапочки желѣзнаго купола. Но свѣтъ падаетъ здѣсь уже не

изъ срединнаго отверстія макушки, а изъ 20-ти колоссальныхъ оконъ, прорѣзанныхъ въ закругленіи купола и потому усѣявшихъ вершину залы цѣлымъ рядомъ живописныхъ раккурсовъ, свѣтовъ и тѣней. Въ этой залѣ можетъ заниматься за одинъ разъ 300 человѣкъ, и все-таки, несмотря на эти размѣры, ни единая читальная зала на свѣтѣ не была еще полна такихъ безконечныхъ удобствъ, такой предупредительности насчетъ читателя, какъ эта. Ничто не должно его тревожить, ничто безпокоить, и пока горы рѣдчайшихъ книгъ или рукописей отданы ему въ руки и лежатъ въ его маленькомъ отдѣленіи, гдѣ онъ сидитъ, уединенный отъ всѣхъ, въ кабинетѣ своемъ, словно баринъ, владѣющій всѣми средствами заниматься тѣмъ, чѣмъ любитъ, всласть, и со всѣмъ комфортомъ роскоши,—онъ со всѣхъ сторонъ окруженъ такимъ изяществомъ формъ, такимъ богатствомъ красокъ, которыя не могутъ не подвимать и чудно настраивать его духъ. Здѣсь нѣтъ уже и помина о прежнемъ тощемъ и постномъ видѣ англійскихъ архитектурныхъ созданій, здѣсь всюду блестятъ краски на орнаментахъ, позолота на желѣзныхъ перилахъ, поручняхъ и протянувшихся валикахъ. И, мѣшаясь съ пестротой разноцвѣтныхъ книжныхъ переплетовъ, усѣявшихъ ярусы стѣнъ,—все это производитъ впечатлѣніе блестящей залы какого-то дворца. Вотъ какими желанными, дорогими гостями трактуетъ теперь англійскій народъ людей науки, знанія и труда, готовящихъ ему новые горизонты и новую жизнь. Каждый посѣтитель Британскаго музея, словно настоящій принцъ какой-нибудь, вступаетъ въ эту роскошную палату, и засѣдаетъ тамъ, какъ среди своихъ собственныхъ сокровищъ.

Послѣ читальной залы Британскаго музея, явилось въ Лондонѣ, въ 60-хъ годахъ, еще одно народное зданіе, опять-таки гигантское и безпредѣльно-роскошное, какъ все, что теперь дѣлаетъ Англія для своего народа. Это—Кенсингтонскій музей, сооруженный на остаточныя деньги отъ первой всемірной выставки. Снаружи зданіе не отличается ни большою художественностью, ни оригинальностью; вся роскошь, всѣ затѣи фантазіи и творчества пошли на внутреннее созиданіе и работу. Кенсингтонскій музей—это собраніе всѣхъ возможныхъ художественныхъ предметовъ, начиная отъ самыхъ величайшихъ размѣрами, значеніемъ и ростомъ, и до самыхъ миніатюрныхъ и, на первый взглядъ, маловажныхъ. Здѣсь хранятся и подлинные картоны Рафаэля за зеркальными стеклами, величиной съ ворота, и роскошныя опахала красавицъ XVII и XVIII вѣка, и серьги римскихъ крестьянокъ; здѣсь есть восковые эскизы большихъ статуй, дѣланные рукою самого Микель-Анджело или Донателло, и оригинальные серебряные орнаменты на парадномъ платьѣ абиссинской царицы; цѣлые порталы французскихъ, нѣмецкихъ или испанскихъ соборовъ, отлитые съ натуры изъ гипса, съ безчисленнымъ строемъ святыхъ, стоящихъ или сидящихъ, прицѣпившись къ колонкамъ и архивольтамъ, и тутъ же рядомъ—коллекціи табакерокъ и севрскихъ фарфоровыхъ куколокъ, амурящихся пастушковъ и маркизъ; картины всей англійской школы, начиная съ основанія ея, цѣлые мавританскіе дворики, снятые въ настоящую величину съ натуры,—и кареты, ризы, перья и складни, колокольчики и ковры, жезлы, булавки, маіолики, кружева и чарки всѣхъ народовъ и эпохъ. По богатству и чудному составу, это первый музей въ Европѣ. На него не жалѣлъ никакихъ, самыхъ страшныхъ денегъ, департаментъ народнаго просвѣщенія, завѣдующій имъ. „Это для народа“, говорилъ онъ, и не смотрѣлъ на груды золотыхъ совреновъ, чтобы отбить у другихъ самыхъ великихъ богачей, перетянуть, выторговать, уговорить хозяевъ на продажу. Скоро музей разросся до колоссальныхъ размѣровъ, какъ все въ Англіи, и для него построили такія четыре залы, сплоченныя въ одинъ большой четырехъ-угольникъ, какихъ не можетъ показать ни одинъ другой музей въ Европѣ. Какихъ онѣ размѣровъ, эти залы, можно судить по тому, что тамъ, внутри, свободно стоитъ Траянова колонна, въ слѣпкѣ, лишь разрѣзанная въ вышину на два равныхъ отрубка. Но здѣсь новые англійскіе архитекторы не довольствовались уже одними прежними матеріалами хрустальныхъ дворцовъ и читальной залы Британскаго музея, желѣзомъ и стекломъ. Это было уже старо, бѣдно, надо было впередъ идти, выдвигать новые средства и матеріалы. Новыми матеріалами, на придачу старымъ, выступили теперь мозаика и терракотта, т.-е. возвышенная, удесятеренная игра цвѣтовъ и тоновъ. Всѣ потолки, по прежнему, сложены изъ желѣзныхъ, росписныхъ золотомъ и красками, сводовъ; арки ихъ поддерживаются витыми колонками, изъ чугуна, тоже росписанными отъ низу до верху и устремляющимися вверхъ, словно тоненькія цвѣтныя змѣйки, до самыхъ капителекъ, гдѣ крутятся и развертываются граціозные лепестки цвѣточные и листики. Но полы уже не деревянные, какъ въ хрустальныхъ дворцахъ, какъ въ Британскомъ музеѣ: они на-половину желѣзные, съ сквозными узорами и сѣтками, и на-половину терракотовые, цвѣтные и узорчатые, словно каменные ковры. Огромныя массы стекла, цѣлыя площади, наполняютъ аркады оконъ и затопляютъ залы свѣтомъ; нависшіе сверху балкончики и галлереи второго этажа громоздятся со всѣхъ сторонъ, цвѣтные фризы перерѣзываютъ извилистыми узорами плоскость стѣнъ, а пустыя пространства по бокамъ наполнены огромными мозаиками—картинами, представляющими во весь ростъ, на золотомъ фонѣ, художниковъ всѣхъ народовъ и всѣхъ школъ искусства. Все вмѣстѣ—чудные, невиданные, стеклянные купола, наложенные поверхъ представителей художественнаго творчества прежнихъ и новыхъ поколѣній, поверхъ несмѣтныхъ богатствъ и красотъ, свезенныхъ сюда съ цѣлаго свѣта.

Лондону мало было одного Сиденгамскаго дворца и одного Кенсингтонскаго музея. Вскорѣ послѣ нихъ онъ построилъ ихъ и по второму разу, опять-таки въ громадныхъ размѣрахъ, но все-таки вторые были уже менѣе огромны и роскошны, чѣмъ первые. Сиденгамскій дворецъ стоитъ къ югу отъ столицы. Англичане сказали себѣ: намъ надо другой еще на сѣверѣ,—и построили „Alexandra-Palace“, опять на холмѣ, опять среди роскошныхъ садовъ, весь изъ стекла и желѣза, но на этотъ разъ поставили надъ

нимъ высокіе хрустальные купола, поверхъ обоихъ концовъ зданія; внутри очутились опять фонтаны, колоссальныя залы съ органами во всю стѣну, цѣлыми картинными галлереями и безчисленными статуями; наконецъ, съ роскошными, громадными, зелеными садами. У Лондона былъ Кенсингтонскій музей, на западѣ города; англичане захотѣли имѣть другой подобный же на востокѣ, и поставили Бетналь-Гринскій музей на краю города, тамъ, гдѣ скучилась вся масса рабочаго населенія, трудящагося весь день и не имѣющаго времени, въ часы досуга, идти поперекъ великанскаго города, за цѣлыя версты, въ Кенсингтонскій музей. И вотъ, у рабочаго, у ремесленника, у мастерового великолѣпный, безцѣнный музей стоитъ теперь подъ-бокомъ. Это нѣчто въ родѣ колоссальнаго дебаркадера изъ камня, съ желѣзными ребрами вверху, вмѣсто кровли, съ массами стеколъ для ослѣпительнаго свѣта; онъ весь насквозь открытъ, сверху и до низу, у него нѣсколько боковыхъ галлерей, какъ у лютеранской церкви, и все это полнымъ-полнехонько—картинами, статуями, маіоликами, китайскими, индійскими, персидскими и европейскими матеріями, коврами, стекломъ, фарфоромъ, деревянной и костяной рѣзьбой, великолѣпнѣйшими образцами желѣзной и бронзовой работы. За-то непрерывная толпа англійскаго простонародья, любопытствующая и напряженно-внимательная всѣмъ своимъ умомъ, вѣчно наполняетъ этотъ музей, и золотая необозримая жатва таланта и творчества скоро, конечно, взойдетъ здѣсь, благодаря великодушно протянутой народу рукѣ.

Но не все въ новомъ Лондонѣ чудесно и изящно, какъ указанные мною примѣры. Нерѣдко постройки, даже самыя громадныя и значительныя по назначенію, бываютъ поручены людямъ, не имѣющимъ ничего въ себѣ художественнаго, и понимающимъ только инженерную, техническую сторону дѣла. Такія постройки могутъ, конечно, быть только безобразны и нелѣпы. Въ числѣ ихъ довольно будетъ указать на „Albert-Hall“ — громадную залу для концертовъ, говорятъ, размѣрами превосходящую Колизей; на „Albert - Memorial“—памятникъ въ честь принца Альберта, въ родѣ италіянскаго средневѣкового балдахина, и на сарайныя, безвкусныя зданія постоянной всемірной выставки—всѣ три зданія почти рядомъ, въ Гайдъ-Паркѣ. Несмотря на колоссальные размѣры, потраченные милліоны, громады мрамора, бронзы, мозаикъ, барельефовъ, колоннъ и статуй—все-таки это зданія жалкія, тощія и несчастныя, темнѣющія черным пятномъ на обновляющемся Лондонѣ. Но я не остановлюсь на этихъ примѣрахъ и на нѣсколькихъ другихъ, имъ подобныхъ. Они слишкомъ ничтожны въ сравненіи съ тѣми образцами, чудными и оригинальными созданіями новаго англійскаго архитектурнаго творчества, о которыхъ я говорилъ выше.

Мнѣ кажется, эти послѣдніе довольно ясно рисуютъ нынѣшнее настроеніе англійскаго новаго племени на верхнемъ и на нижнемъ его концѣ, а также и англійскаго новаго искусства. Оно глубоко и искренне, народно, значитъ оно стало тѣмъ, чѣмъ должно быть истинное искусство. Плоды его, несомнѣнно, будутъ велики и могучи, они принесутъ, навѣрное, неизмѣримыя новыя богатства въ сокровищницу человѣчества. Такова моя вѣра. Надѣюсь, это также и вѣра всякаго, кто изучаетъ и взвѣшиваетъ новые, полные силы и жизни факты, возникающіе теперь на нашихъ глазахъ въ Европѣ.

II.

Нѣмцы одарены изумительною любовью къ порядку и правильности, все у нихъ систематизировано и занесено въ клѣточку, вездѣ они желаютъ начертить совершенно правильный планъ, съ симметричными и соотвѣтствующими частями. Повинуясь этому требованію своей натуры, а также и безпредѣльному патріотизму, они давно уже разсказали во всѣхъ своихъ курсахъ художественной исторіи и эстетикахъ, какъ великолѣпно развилась и шла у нихъ архитектура со временъ общаго возрожденія Европы въ концѣ прошлаго вѣка и въ теченіе всего нынѣшняго. Показаны предтечи и побудительныя причины; возвеличены главные мессіи; наконецъ, методично и послѣдовательно разсказаны великія художественныя дѣянія нашихъ современниковъ, достойныхъ дѣтей великихъ дѣятелей. Прочитаешь нѣмецкую книгу, или прослушаешь нѣмецкую лекцію—все такъ стройно, хорошо и чисто, все такъ великолѣпно, талантливо! Остается только радоваться и апплодировать могучему движенію, тутъ разсказанному, радоваться и апплодировать. Лишь изрѣдка раздается то тамъ, то сямъ въ Германіи голосъ, болѣе серьезный и строгій, провозглашающій, что не все такъ хорошо и завидно въ новой германской архитектурѣ, какъ разсказываютъ, и что много радоваться еще нечего. И что́ же? Иностранецъ, не изъѣденный нѣмецкимъ квасным патріотизмомъ (который, пожалуй, покрѣпче будетъ и нашего русскаго, и даже за поясъ заткнетъ еще недавній французскій),—такой иностранецъ часто принужденъ бываетъ согласиться съ нѣмцемъ, мало одобряющимъ своихъ соотечественниковъ.

Не въ томъ дѣло, что у германскаго племени мало было таланта и творчества, или, по крайней мѣрѣ, меньше, чѣмъ у другихъ европейскихъ народовъ,—конечно, ни у кого и въ головѣ не можетъ быть такой странной мысли. Германская нація — великая нація, богато одаренная всѣми лучшими дарами, и довольно доказавшая цѣлому міру свои права на общую признательность и глубокое почтеніе въ дѣлѣ интеллектуальнаго и художественнаго движенія впередъ. Но, въ послѣднія три столѣтія, у этого великаго племени развилась одна черта характера, которая, нерѣдко, слишкомъ сильно выступаетъ во вредъ другимъ и заслоняетъ ихъ. Это —безмѣрное идолопоклонство передъ исторіей и признанными великими именами, и безпредѣльная жажда какъ-нибудь да превратиться въ людей прежняго времени, натянуть на себя всю ихъ шкуру. Что́ такое было причиною этого страннаго настроенія: политическая ли долгая приниженность у себя дома

подъ вліяніемъ правителей, устроившихъ слишкомъ основательные намордники и слишкомъ тугіе ошейники, или же педантское воспитаніе, распространявшее прежде всего покорность авторитетамъ и, значитъ, недовѣрчивость къ самому себѣ, или, быть можетъ, тутъ дѣйствовали многія другія сложныя причины— мудрено сказать; но, во всякомъ случаѣ, результатомъ выходила разслабленность мысли и бѣгство изъ настоящаго времени въ любое прошедшее. Въ этомъ отношеніи „Фаустъ" Гёте—типъ необыкновенно народный: это портретъ нѣмца, гнушающагося тѣмъ, что̀ его окружаетъ, неумѣющаго въ немъ найти ни отрады, ни красоты, ни интереса, и ищущаго себѣ утѣшенія и отдыха въ какихъ-нибудь старинныхъ потёмкахъ. Точно такимъ давно уже сталъ нѣмецъ: какъ бы ему ни было хорошо, какъ бы ни счастливы были сложившіяся около него обстоятельства, все ему будетъ этого мало, все ему будетъ казаться, что какъ бы тамъ ни было, а это еще не настоящее, и существовало прежде, у другихъ людей, что-то въ сто разъ лучше и завиднѣе. Ему все кажется, что онъ недостаточно классиченъ и величественъ! И вотъ, вздыхая и мечтая, онъ тянется къ этому классицизму, и, кажется, всего бы себя охотно исковеркалъ собственными руками, только бы наконецъ хоть капельку приблизиться къ своему мудреному идеалу. Какое униженіе собственной личности, какое рабское считанье себя ни во-что̀! Этимъ людямъ вѣчно надо къ чему-то прислониться и пристроиться, имъ вѣчно хочется перенести къ себѣ привычки и дѣла прежнихъ людей. Гдѣ царствуетъ такая приниженность и слѣпая вѣра, тамъ, конечно, нечего искать чего нибудь своего, самостоятельнаго и оригинальнаго.

На мои глаза, архитектура предшествовавшаго намъ періода дороже всѣхъ остальныхъ искусствъ поплатилась въ Германіи за слишкомъ сильно распространенное худосочіе и приниженность мысли. И здѣсь главными примѣрами могутъ служить — Мюнхенъ и Берлинъ.

Въ Мюнхенѣ царствовалъ, въ 30-хъ и 40-хъ годахъ, король, славившійся своею изумительною образованостью и любовью къ искусствамъ. Еще молодымъ человѣкомъ, кронъ-принцемъ, онъ побывалъ въ Греціи, Италіи, и, достаточно подготовленный воспитаніемъ, признаннымъ тогда за наилучшее, плакалъ въ лунныя ночи передъ развалинами Пароенона, писалъ восторженные, но плохенькіе сонеты въ честь прежняго Рима. Сѣвъ, впослѣдствіи, на престолъ, онъ болѣе всего,—даже болѣе бесѣдъ съ іезуитами, учившими его истинному трактованію народа, — занялся устройствомъ своей столицы. У него крѣпко сидѣла въ головѣ мысль—подарить Европѣ новыя Аѳины, и это должно было случиться именно въ Мюнхенѣ. Благодаря успѣшно собираемымъ доходамъ и покорной готовности нѣсколькихъ архитекторовъ, произведенныхъ вдругъ въ чинъ всемірныхъ талантовъ, скоро столица Баваріи превратилась въ курсъ архитектурной исторіи, а улицы ея—въ страницы а̀тласа. Выискивались всевозможныя окказіи для того, чтобы что-нибудь построить и сдѣлать экспериментъ во всѣхъ возможныхъ стиляхъ. Мюнхенъ покрылся греческими Пропилеями и пинакотэками, средневѣковыми церквами, византійскими базиликами, римскими тріумфальными арками, италіянскими дворцами съ росписными стѣнами, гдѣ представлены то дѣянія Гомеровскихъ боговъ, то звѣрскія драки Нибелунговъ. Король Лудвигъ словно будто хотѣлъ поставить тутъ все, что̀ ему нравилось во время его путешествій, и пригласилъ своихъ подданныхъ легкими и удобными средствами поучиться архитектурнымъ стилямъ на своихъ собственныхъ улицахъ, никуда далеко не отправляясь. Подданные кряхтѣли отъ налоговъ, но довѣрчиво дивились премудрымъ затѣямъ своего короля; художники же били въ ладоши, прославляли новаго Перикла и съ почтеніемъ подписывали его немудреные стишки на улицѣ, въ аркадахъ, изображавшихъ виды Италіи и Греціи. Тѣмъ не менѣе, Мюнхенъ въ короткое время получилъ такой педантскій и несносный видъ, какого не бывало, кажется, еще отъ роду ни у одного города на свѣтѣ, и который ему Богъ знаетъ еще когда удастся сбросить прочь. Невозможно сдѣлать двухъ шаговъ по Мюнхену, не наткнувшись на нѣсколько парадныхъ зданій, отъ которыхъ несетъ мертвымъ холодомъ и притворствомъ, и которыя, словно оледенѣлые мертвецы, поднятые наукой, стоятъ безполезные и чуждые среди живой современности, тѣснящейся кругомъ со своими истинными потребностями. Всего болѣе смѣшнымъ, непристойнымъ и безполезнымъ остаткомъ этой странной эпохи является теперь гигантская статуя „Баварія", когда-то препрославленная во всей Европѣ и стоившая огромныхъ денегъ, а теперь только-что заставляющая пожимать плечами бѣднаго путешественника, когда онъ отправится за городъ, и тамъ, среди необозримыхъ полей Theresienwiese, вдругъ увидитъ, вверху длинной ступеньчатой лѣстницы, „Баварію", эту печальную нѣмку въ греческомъ платьѣ, съ вѣнкомъ въ нескладно приподнятой рукѣ, съ облизывающимся львомъ у колѣнъ, и съ разставленною позади ширмою, въ видѣ греческой колоннады. Что̀ за диковинныя идеи ничѣмъ нестѣсняемой фантазіи, что̀ за болѣзненные капризы, и что̀ за безумное швырянье денегъ на игрушки,—въ добавокъ даже некрасивыя! Наслѣдникъ Лудвига баварскаго перещеголялъ, однако же, даже и его—онъ тоже былъ „образованный", онъ тоже искренно интересовался судьбами искусства. И вотъ, онъ задумалъ однимъ почеркомъ пера, въ такой-то годъ, день и часъ, создать „новую архитектуру". Разосланы были приглашенія, циркуляры, объявлены конкурсы и преміи, и однако же изъ всего этого, разумѣется, ничего другого не вышло, кромѣ большихъ потраченныхъ денегъ и очень крупнаго и комичнаго архитектурнаго фіаско, подъ видомъ особой улицы, Maximilianstrasse, на-половину застроенной диковинными образчиками „новой" живо изобрѣтенной архитектуры.

Но, несмотря ни на что̀, слава Лудвига баварскаго была очень велика, и многимъ она стала завидна. Всего больше, кажется, она безпокоила прусскаго короля Фридриха-Вильгельма IV, и стараніями всей жизни своей онъ достигъ того, что, наконецъ, былъ признанъ достойнымъ соперникомъ Лудвига ба-

варскаго и владыкой, сдѣлавшимъ для архитектуры по крайней мѣрѣ столько же, какъ и тотъ. Только разница въ настоящемъ случаѣ была та, что въ Мюнхенѣ новыя постройки возводились съ неслыханною расточительностью, съ беззаботностью, доходившею, можно сказать, до легкомыслія, — въ Берлинѣ онѣ предпринимаемы были съ величайшею бережливостью, осторожностью и осмотрительностью. Правда, въ теченіе этого царствованія было построено 300 церквей, 600 пасторскихъ домовъ, 1900 сельскихъ школъ, 16 гимназій, 16 судовъ, 18 казармъ и 75 экзерциръ-гаузовъ,—и все это почти прямо по личной иниціативѣ самого короля, но нигдѣ тутъ не присутствовало той скороспѣлой легкости, которая отличала Лудвига баварскаго: огромное количество церквей и казармъ свидѣтельствовало о спеціальныхъ вкусахъ самого короля, а еще бо̀льшее количество народныхъ школъ — объ общемъ настроеніи тогдашней Пруссіи, гдѣ дѣло образованія стояло необыкновенно высоко, а берлинскій университетъ, еще не остывшій послѣ лекцій Гегеля, считалъ себя первымъ университетомъ въ мірѣ и разсадникомъ всемірнаго образованія и движущейся впередъ мысли.

Другая черта, различавшая строительную дѣятельность обоихъ королей, баварскаго и прусскаго, состояла въ томъ, что южный—ревностный католикъ—хлопоталъ обо всѣхъ на свѣтѣ стиляхъ и потому наполнилъ свою столицу самыми разнообразными архитектурными образчиками; сѣверный же — не менѣе ревностный, но лютеранинъ, — болѣе всего заботился объ одномъ только наичистѣйшемъ, наинепогрѣшимѣйшемъ, самомъ достовѣрномъ классицизмѣ и стилѣ греческомъ. На это были свои причины. Лудвигъ баварскій окруженъ былъ нѣсколькими художниками, которыхъ онъ всѣхъ признавалъ великими свѣтилами, и изъ которыхъ каждый ему нашептывалъ и подсказывалъ свое: кто проектъ въ наидостовѣрнѣйшемъ стилѣ временъ Перикла, кто—другой проектъ въ коренастомъ стилѣ романскомъ, кто—въ веселомъ и торжественномъ стилѣ ренессансъ, кто—въ мрачномъ, суровомъ и мечтательномъ стилѣ готики. Лудвигъ на все былъ согласенъ, всему радовался; его широкое диллетантское сердце находило восторги для любой затѣи—только бы строить. У Фридриха-Вильгельма дѣло было другое: онъ самъ въ досужее время создавалъ и двигалъ фантазіею, онъ самъ чертилъ и набрасывалъ, и все это было въ такъ-называемомъ греческомъ стилѣ. Правда, онъ, бывало, говаривалъ архитектору, передавая ему свой черновой набросокъ: „на-те, вотъ, возьмите мою пачкотню, прибавьте туда разума“, но всякій пойметъ, много ли потомъ измѣненій происходило въ проектахъ коронованнаго архитектора. Притомъ же, еще незадолго передъ тѣмъ сошелъ съ берлинской художественной сцены человѣкъ, котораго вліяніе на его современниковъ и наслѣдниковъ было громадно, потому что общій голосъ призналъ его за одного изъ тѣхъ людей, какіе являются вѣками; вслѣдствіе того всѣ ему покорились и надолго стали ходить съ его гербомъ и въ его мундирѣ. А этотъ мундиръ и этотъ гербъ были—прусско-аѳинскіе.

Я говорю про Шинкеля. Нѣкій нѣмецкій живописецъ конца прошлаго вѣка, по имени Карстенсъ, котораго у насъ очень мало и, даже можно сказать, почти вовсе не знаютъ, и по всей справедливости, такъ какъ у него таланта не было, — давно уже былъ признанъ истиннымъ возобновителемъ нѣмецкой живописи, въ классическомъ стилѣ. Для симметріи, въ pendant къ нему, были пріисканы и утверждены на прочныхъ основахъ возобновители и по другимъ искусствамъ, По части архитектуры такимъ оказался Шинкель. Разсматривая построенныя имъ зданія и оставленные имъ чертежи, нельзя теперь довольно надивиться, какимъ образомъ такой сухой, холодный и тщедушный компиляторъ могъ одно время считаться великимъ художникомъ и оригинальнымъ творческимъ духомъ. Но что̀ дѣлать? Такъ оно было, и пущенный во всѣ стороны изъ Берлина лозунгъ былъ принятъ во многихъ мѣстахъ (всего, конечно, болѣе въ Германіи и—у насъ), принятъ съ почтеніемъ, и долгое время свято соблюдался съ примѣрною вѣрностью. Въ Берлинѣ соорудились, въ періодъ времени отъ паденія Наполеона I и до начала 40-хъ годовъ, кордегардіи въ видѣ греческихъ храмовъ, какіе-то греческіе музеи съ широкими лѣстницами и открытыми колоннадами, надъ которыми, на десяткахъ саженъ, тянутся фрески на греческій манеръ, — греческіе дворцы и дома. Всякій признавалъ Шинкеля великимъ геніемъ, проникшимъ, какъ никто, во всѣ сокровеннѣйшія таинства греческаго духа и греческой художественной натуры; всѣ ему безпрекословно покорялись, конечно болѣе всего его ученики. И вотъ, именно этихъ-то учениковъ и наслѣдовалъ Фридрихъ-Вильгельмъ IV, когда сдѣлался королемъ Пруссіи. Архитектурный *тикъ* этотъ былъ такъ великъ, что пересилилъ и пересидѣлъ даже патріотически-романтическое движеніе 30-хъ и 40-хъ годовъ, а оно ли еще было не сильно тогда въ Германіи! Въ поэзіи и жизни оно разраслось вдругъ съ такой силой, что только и было тогда стиховъ, что про Леноръ съ мертвецами, про монаховъ и пажей съ рыцарями и дамами въ за̀мкахъ,—и даже многіе нѣмцы остриглись и одѣлись по средневѣковому. И однакоже, несмотря на примѣръ остальной Германіи, начавшей вдругъ строить дома и церкви въ готическомъ, „національномъ“ стилѣ, Берлинъ лишь слабо поддался этому сумасшедшему готическому водовороту. У Берлина, этого на-половину методическаго, сухого метафизика, и на-половину деревяннаго фрунтовика, голова все-таки не закружилась. Берлинъ отпускалъ одною рукою милліоны на самую настоящую, самую археологически вѣрную реставрацію Кельнскаго собора и другихъ знаменитыхъ готическихъ строеній—дѣло патріотическое, дѣло разсудка, но другою рукою онъ строилъ совсѣмъ иначе, какъ сердце велѣло, а оно велѣло—крѣпко стоять за любезный, за высокій, за идеально-благородный классицизмъ. Такъ что, когда въ своей протестантской ревности и благочестивой горячности Вильгельмъ IV задумалъ выстроить громадный соборъ, который долженъ былъ исправлять въ Берлинѣ для всего лютеранскаго міра

ту же роль, какую соборъ св. Петра въ Римѣ для католиковъ (мечта, впрочемъ, и до сихъ поръ не осуществившаяся), то ему никогда въ голову не приходило строить свой всемірно-лютеранскій соборъ— въ готическомъ стилѣ. Ему все-таки нужны были купола, колонны, фронтоны, благородная классическая орнаментистика и т. д. Значитъ, что же должно было произойти, когда и ученики-то поклонялись памяти и вкусу своего учителя, да и король, взявшій, въ свою собственную десницу, заботу объ архитектурѣ цѣлой Пруссіи, тоже только и мечталъ, что о классицизмѣ. Должно было произойти то̀, на что̀ и до сихъ поръ жалуются всѣ путешественники: произошелъ городъ правильный и регулярный какъ клѣтка, невыносимый какъ всякое притворство и поддѣлка подъ что-то чуждое, далекое. Какъ на бѣду еще, въ характерѣ Пруссіи давно уже, съ временъ Фридриха Великаго и его блестящихъ побѣдъ, лежало что-то солдатское и деревянное. Отъ этого, путешественникъ, посѣщавшій Берлинъ, переходилъ поминутно отъ одного удивленія къ другому. То въ однихъ мѣстахъ онъ наталкивался на цѣлые кварталы, желавшіе притвориться Греціей,—что̀ имъ, впрочемъ, плохо удавалось, не взирая на всѣ ихъ груды дорическихъ колоннъ, на всю ихъ громаду и расточительность, фотографически вѣрно скопированныхъ пальметокъ, львиныхъ головъ и всяческой орнаментистики въ аѳинскомъ родѣ; то въ другихъ мѣстахъ онъ попадалъ на ряды сумрачныхъ, безотрадныхъ зданій, отъ которыхъ несло казармой и тюрьмой, и гдѣ строители работали уже на чистоту, прозаично и флегматически, безъ всякихъ хлопотъ о какихъ-то изяществахъ и украшеніяхъ, безъ малѣйшаго желанія прикрыть свою прозу: прямо строили себѣ большую кирпичную коробку съ проломленными регулярно отверстіями для оконъ—и больше ни до чего имъ не было дѣла. Это было что-то въ родѣ того, что въ прежнія времена существовало у нашихъ помѣщиковъ: много напускной, притворной галантерейности напереди, на показъ пріѣзжимъ, тысячи улыбокъ, ласковыя, полныя чувства встрѣчи; но за-то, тамъ, подальше, позади парадныхъ комнатъ,—какой вдругъ мрачный поворотъ медали, какія безцеремонности и шаршавости, какая сырая проза, какія щемящія ноты!

Быть можетъ, Берлинъ долго еще не отдѣлался бы отъ своей фарисейски-фальшивой физіономіи, еслибы продолжалъ слушаться все только приказа, и самъ собой не шевельнулъ бы пальцемъ. Но сталъ, наконецъ, просыпаться и нѣмецъ, а на это не смѣли надѣяться, въ глубокомъ своемъ отчаяніи, ни Гейне, ни Бёрне. Шевельнулось что-то даже и у нѣмца внутри, и немножко тошно стало ему жить и двигаться все только по прописи и обычаю. Насталъ такой день, когда ему пришло въ голову подумать не только объ университетѣ и философскихъ спорахъ о Гегелѣ, не только о послѣднемъ парадѣ и производствахъ, но еще и о своемъ собственномъ житьѣ-бытьѣ. Берлинъ вдругъ показался многимъ скученъ и душенъ, и цѣлая толпа людей—та, у которой немножко болѣе развязаны руки, ушла изъ Берлина, выступила за Бранденбургскія ворота, несмотря на всѣхъ ихъ торжественныхъ коней и колесницу, несмотря на всѣ блестящіе магазины и статуи фельдмаршаловъ „Unter den Linden“. Эти люди попробовали основаться своимъ гнѣздомъ и вздохнуть свободно среди садовъ и чистаго воздуха, и здѣсь настроить себѣ такіе дома, которые бы не были больше похожи на наемную казарму. Это были протестанты, это были піонеры и колонисты, основатели будущаго Берлина и новой берлинской жизни. Тотчасъ загородный кварталъ сталъ разростаться; онъ росъ живо, не по днямъ, а по часамъ, и скоро сталъ головой всего города. Только та бѣда, что продолжали быть въ силѣ прежнія привычки. Гуртовой пріемъ и покорность крѣпко въѣлись въ плоть и кость пруссаковъ, даже самыхъ новыхъ: они нашли себѣ одного, двухъ архитекторовъ по вкусу, и на нихъ взвалили всю задачу выстроить имъ новый городъ загородомъ. Есть теперь тамъ цѣлыя улицы, созданныя все однимъ и тѣмъ же человѣкомъ, сдѣлавшимся моднымъ и вошедшимъ въ славу (архитекторъ Гитцигъ). Значитъ, какъ ни способенъ былъ этотъ человѣкъ, но пропадала добрая половина новости и оригинальности, какой можно было ожидать отъ новыхъ задачъ: гдѣ было взять такого человѣка, который могъ бы создать цѣлыя варіаціи—массу домовъ, все на одну и ту же тему? Такимъ-то образомъ и вышло, что новые кварталы Берлина носятъ отпечатокъ чего-то хорошаго, освѣжающаго и утѣшительнаго, послѣ косной рутины прежняго города; они весело глядятъ изъ своей зелени, не скучены и не приклеены одинъ къ другому въ длинной анфиладѣ улицы; дома стоятъ одиноко, раздѣльно другъ отъ дружки, какъ наши дачи; они не обязаны вытягиваться въ струнку вдоль одной улицы; сосѣдніе размѣры и высоты никого изъ нихъ не стѣсняютъ, каждый домъ могъ теперь стать, гдѣ хочетъ и какъ хочетъ на своей землѣ,—прямо, вкось, или бокомъ; онъ могъ тоже и располагаться во всѣ стороны такъ капризно, какъ угодно: входы и выходы, повороты оконъ и выступы могли складываться и прилаживаться рѣшительно по волѣ и прихоти, и въ самомъ дѣлѣ по удобству живущихъ,— и это все тотчасъ же придало Богъ знаетъ сколько процентовъ живописности и красивости всѣмъ этимъ новымъ кварталамъ,—чего бы, кажется, лучше желать? Какую еще лучшую окказію могъ себѣ нажить архитекторъ для того, чтобы творить новыя, свободныя формы, никѣмъ и ничѣмъ не стѣсняясь? Такъ нѣтъ же, этого не случилось: во-первыхъ, архитекторъ истощался въ своей изобрѣтательности и фантазіи, обязанный переворачивать на сто маneровъ одно и то же и, во-вторыхъ, этотъ архитекторъ или эти архитекторы опять-таки были еще слишкомъ близки ко временамъ великаго Шинкеля и его прославленнаго „чистаго“ вкуса. У нихъ такъ и торчали въ воображеніи все только колонны и фронтоны, розетки и пальметки, а-ла-грекъ и всякія другія подобныя затѣи. Берлинско-аѳинскій вкусъ продолжалъ свирѣпствовать. Безъ дани классическимъ совершенствамъ и тутъ тоже нельзя было шагу ступить. И притомъ, какое однообразіе въ расположеніи: вездѣ подъѣздъ

сбоку, вездѣ три-четыре ступеньки, вездѣ надо подняться подъ крытое полукруглымъ сводомъ пространство—это перистиль; по серединѣ фасада всегда группа изъ двухъ или трехъ оконъ, непремѣнно съ греческими или ренесансскими колонками, накрытыми треугольничкомъ, и съ акротеріями по угламъ; вездѣ непремѣнно балкончикъ по серединѣ или два — по бокамъ, съ открытыми террасами, балюстрадами надъ крышей; въ сторонѣ веранда, трельяжъ— вотъ и вся нехитрая затѣя новой берлинской архитектуры, тысячу разъ повторенная направо и налѣво, повсюду. И что всего печальнѣе, здѣсь то же, какъ въ прежнее время, злоупотребленіе никуда не нужныхъ каріатидъ, ничего не несущихъ атлантовъ, стоящихъ тутъ точно будто только для какой-то гимнастической пробы, голыхъ гермъ, печальныхъ на морозѣ и холодѣ съ своими нагими руками и животомъ, выходящимъ изъ каменныхъ тумбъ; однимъ словомъ, снова весь старый классическій гардеробъ явился тутъ на сцену. Что за поразительная бѣдность фантазіи, что за жалкое отсутствіе изобрѣтательности! Только двѣ вещи спасаютъ иногда отъ полнаго крушенія архитектуру новаго Берлина: идущія, кверху съуживаясь, высокія кровли съ узорчатымъ конькомъ наверху, и мастерское, разнообразнѣйшее употребленіе желѣза на рѣшетки, перила, фонари, дверную оковку и тому подобныя подробности. Отнимите здѣсь оба эти два новые ингредіента—живописныя кровли и орнаментальное желѣзо, извивающееся и разстилающееся тутъ на тысячу разныхъ манеровъ, на этотъ разъ въ самомъ дѣлѣ съ дивною изобрѣтательностью и вкусомъ, родившимися на нашемъ вѣку,—надъ этими домами и домиками можно было наскучаться точь-въ-точь столько же, какъ, бывало, надъ берлинскими модными домами-напоказъ 30-хъ и 40-хъ годовъ.

Даже самыя необыкновенныя политическія событія, часто поворачивающія все нутро не только у народовъ, но и у художниковъ, неспособны были въ послѣднее время выбить изъ груди у берлинскихъ архитекторовъ пламенную, неожиданную искру. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ Пруссія побѣдила Францію. Ликованіе было неслыханное, невиданное. Расходившемуся высокомѣрному чванству и узкому себялюбію не было предѣловъ. Въ сотнѣ книгъ и въ тысячѣ газетныхъ статей было повторено, что Пруссія дожила до громаднаго, величаваго всемірно-историческаго момента. И что же? До сихъ поръ, несмотря на все это, берлинскій нижній классъ продолжалъ умирать съ голоду хуже, чѣмъ когда-нибудь, и селиться за городомъ, въ полѣ, въ покинутыхъ вагонахъ и кое-какъ сколоченныхъ продувныхъ шалашахъ; до сихъ поръ торговля и мастерство продолжаютъ бѣдствовать и жаловаться на худыя времена (несмотря на всѣ пять миллиардовъ), а искусство, эта аристократическая холеная дѣятельность человѣческая, часто умѣющая уберечься отъ гнетущихъ внѣшнихъ вліяній и уйти въ творчество, какъ въ спасительную гавань и утѣшеніе, и оно тоже ничего не выиграло отъ великихъ міровыхъ побѣдъ, и ни на единый вершокъ не расправило шире своихъ крыльевъ. Вспомните торжество Бельгіи, наконецъ отдѣлившейся отъ Голландіи и вздохнувшей вольно изъ полной груди: сію же секунду поднялось, точно со дна какого-то, изъ глубины оковъ, національное бельгійское искусство, и выразило всю могучую свою мощь. Новый міръ и новая жизнь тутъ начались. Съ Пруссіей совсѣмъ другое. Нѣсколько лѣтъ уже прошло, и ни одна новая художественная фибра не двинулась и не зазвучала, ничто не выразило усилившагося дыханія жизни, поднявшагося прилива мощи и творческой силы. Вѣрно побѣды и торжество были на самомъ дѣлѣ безплодны и не нужны для коренной народной стихіи, и ничего онѣ не прибавляли въ національную сущность. Посмотрите хотя на такъ-называемый „Побѣдный памятникъ", только-что воздвигнутый у самаго входа въ Берлинъ и назначенный на то, чтобы навѣки закрѣпить великую минуту народной гордости и торжества. Плохо такъ гордиться и торжествовать, какъ это дѣлаетъ „Побѣдный памятникъ", а еще его сочинилъ одинъ изъ лучшихъ берлинскихъ художниковъ (Штракъ)! Памятникъ на цѣлую половину выше Траяновой колонны, на четверть выше Вандомской и... и все-таки изъ этого ничего не вышло. „Побѣдная зала", составляющая основаніе всему монументу, стоящая на 16-ти наружныхъ колонкахъ и покрытая на внутреннемъ стержнѣ своемъ фресками побѣднаго содержанія—это ни что иное, какъ садовый кіоскъ въ старинномъ вкусѣ, даже со львиными головами вдоль покатой крыши, и надъ этимъ-то незатѣйливымъ созданіемъ воздвигается длинная колонна, правда, раззолоченная и блестящая, какъ пуговица, правда, съ датскими, австрійскими и французскими пушками, прикрѣпленными къ античнымъ ложамъ, правда, съ орлами для капители и аллегорическою „Пруссіею", летящею поверхъ ихъ, но все-таки колонна эта сильно смахиваетъ на долговязую дымовую трубу надъ заводомъ.

Другое созданіе, которое по своей задачѣ должно было тоже быть въ высшей степени новымъ и національнымъ,—громадный домъ для засѣданій германскаго сейма—также не сказало ни единаго новаго слова, и ни въ единой черточкѣ не явилось выразителемъ порыва, новой загорѣвшейся мысли и патріотическаго восторга, будто бы охватившаго объединившуюся, наконецъ, Германію: изъ числа всѣхъ проектовъ, присланныхъ на конкурсъ, берлинцы выбрали тотъ, который отличался только декоративною парадностью и весь составленъ былъ изъ общеизвѣстныхъ, банальнѣйшихъ мотивовъ, но за-то представлялъ колоннъ и арокъ въ волю. Только на это и хватило всеобновляющаго, колоссальнаго, животворнаго энтузіазма, о которомъ намъ уши прожужжали съ 1870 года!

Все это, вмѣстѣ взятое, ничуть не говоритъ, мнѣ кажется, за блестящее процвѣтаніе архитектуры въ Пруссіи. Какъ и въ Англіи, сильно уже почувствована потребность частнаго удобства, сильно высказалась необходимость покончить съ прежнимъ городомъ и городскимъ складомъ, но тѣ архитектурныя формы, въ которыхъ должна проходить и совершаться новая, будущая жизнь, еще не найдены и не выступили еще впередъ.

Но нельзя сказать, чтобы прусскіе художники на-

шего времени уже ровно ничего не значили и ничѣмъ себя не заявили въ послѣднее время. Нѣтъ—Боже сохрани, у меня ни единой минуты не было этого въ головѣ. Напротивъ, какъ я въ началѣ сказалъ, такъ и теперь повторю, нѣмецкіе архитекторы, въ томъ числѣ и прусскіе, часто одарены значительнымъ талантомъ, а про ихъ знаніе, самую солидную образованность, глубокое и старательное изученіе всѣхъ стилей—и говорить нѣчего. Тутъ наврядъ ли кто ихъ можетъ перещеголять. Можетъ быть, никто въ Европѣ такъ не подвинулъ истиннаго, серьёзнаго изученія искусства всѣхъ эпохъ и народовъ, какъ нѣмецкіе ученые и художники. Но въ томъ-то вся и бѣда, что слишкомъ многіе нѣмецкіе архитекторы—скорѣе ученые, чѣмъ художники, слишкомъ почтительны передъ другими народами, слишкомъ робко держатся строгой точности въ передачѣ сдѣланнаго въ иныхъ странахъ, и слишкомъ рѣдко осмѣливаются дать волю своей собственной индивидуальности. Они просто нѣмѣютъ передъ „начальствомъ“, оттого почти никогда ихъ самихъ не слыхать. Но коль скоро уже разъ признать, что, при довольно скудной творческой способности берлинскихъ архитекторовъ, главное качество ихъ—знаніе того, что было сдѣлано прежними поколѣніями и народами, и умѣнье отлично пользоваться этимъ богатымъ матеріаломъ, то нельзя не отнестись съ величайшимъ почтеніемъ ко многому, созданному въ Берлинѣ въ послѣднія 20—30 лѣтъ. Съ каждымъ днемъ точность и мастерство воспроизведенія дѣлаютъ все больше и больше успѣха.

И, прежде всего, надо сказать это про „Новый музей“, построенный Штюлеромъ въ 40-хъ годахъ. Конечно, меня радуетъ въ немъ не продолженіе Шинкелевскихъ традицій, не фетишизмъ передъ Греціей, не отведеніе мѣста ея архитектурнымъ пріемамъ и подробностямъ, не колоссальная безцѣльная лѣстница—пустая и напыщенная декорація, опять-таки полная греческихъ эховъ,—нѣтъ, все это оставляетъ меня равнодушнымъ и безучастнымъ; но мнѣ кажется въ высшей степени симпатичнымъ и глубоко правдивымъ тотъ принципъ, который положенъ архитекторомъ въ основу его зданія. „Мнѣ казалось—говоритъ Штюлеръ въ предисловіи къ своему изданію „Новаго музея“,—мнѣ казалось необходимымъ, чтобы залы были держаны въ наивозможно-большей гармоніи съ выставленными въ каждой изъ нихъ предметами. А такъ какъ цѣль музеевъ состоитъ въ томъ, чтобы, кромѣ наслажденія художественными произведеніями, доставить зрителю какъ можно болѣе ясное обозрѣніе художественныхъ производствъ различныхъ народовъ и временъ, искусства же никогда не должны быть понимаемы, каждое, какъ что-то уединенностоящее, отдѣленное отъ остальныхъ искусствъ, то я и считалъ своею обязанностью какъ можно болѣе пополнять художественныя коллекціи складомъ и декораціею назначенныхъ имъ помѣщеній, тѣмъ болѣе, что, во всѣ хорошія эпохи искусства, архитектура всегда была „носительницею скульптуры и живописи“. Въ этихъ словахъ мы слышимъ архитектора нашего времени, уже не слѣпого и равнодушнаго исполнителя даннаго ему заказа, въ любомъ стилѣ, занятаго лишь эстетическими подробностями и строительною техникой,—нѣтъ, мы слышимъ художника, полнаго свѣтлой мысли и вливающаго новую струю въ европейскую интеллектуальную жизнь. Отъ сихъ поръ музеи не должны болѣе быть прозаическими, скучными магазинами и складами всякихъ художественныхъ предметовъ; въ нихъ должна присутствовать не только систематическая группировка по временамъ и народамъ (что уже и раньше вошло въ общее употребленіе), но еще такая обстановка, гдѣ бы всѣ искусства сходились на помощь одно другому и дѣйствовали потомъ однимъ общимъ, торжественнымъ аккордомъ на душу и фантазію зрителя.

Такимъ образомъ, залы греческой, римской и египетской скульптуры являются архитектурными созданіями въ этихъ самыхъ стиляхъ, мастерски воспроизведенными, а по стѣнамъ ихъ тянутся длинной панорамой великолѣпно исполненныя, талантливо задуманныя картины, гдѣ со всѣмъ блескомъ знанія и дарованія воспроизведены города, площади и пейзажи тѣхъ народовъ, чьи скульптуры тутъ выставлены, зала же сѣверныхъ древностей наполнена фресками, представляющими сцены изъ древне-сѣверной миѳологіи.

Всего поразительнѣе дѣйствуютъ на зрителя египетскія залы. Изъ нихъ одна переноситъ васъ въ средину карнакскаго храма, васъ окружаютъ ряды росписныхъ колоннъ, кончающіяся цвѣткомъ наверху, и покрытыя священными фигурами, змѣями, іероглифическими табличками, а внизу ставшими въ рядъ островерхими листьями лотоса. Къ стѣнамъ прислонились красные, сидящіе колоссы царей и боговъ, священные овны лежатъ, протянувшись на своихъ пьедесталахъ, среди дворика, съ золотыми дисками между роговъ. Въ другой залѣ передъ вами сидитъ, подъ древне-египетскимъ пестрымъ балдахиномъ, молодая царица Египта, и вокругъ нея всѣ стѣны наполнены фресками, изображающими побѣды, охоты, домашнюю жизнь, сельскія и городскія работы египтянъ. И вотъ, тутъ-то, когда воображеніе ваше настроено на историческій тонъ, передъ вами выступаютъ, изъ-подъ голубыхъ съ золотыми звѣздами сводовъ, поддерживаемыхъ древними колоннами бенигассанскихъ гротовъ, тысячи предметовъ египетской жизни, исторіи, богопочитанія: муміи, священные сосуды, ибисы, кошки, лягушки, амулеты, сандаліи, плетеныя косы, каштаны, ожерелья, опахала, папирусы, домашніе божки. Въ другихъ залахъ передъ вами цѣликомъ каменныя глыбы—замурованныя египетскія гробницы. Все это вмѣстѣ представляетъ картину поразительную, необычайную—чего тутъ дивиться, когда египетское отдѣленіе создано и устроено по мысли одного изъ величайшихъ ученыхъ нашего времени, знаменитаго Лепсіуса. Большинство предметовъ, наполняющихъ музей этотъ, начиная отъ громадныхъ камней, статуй и гробницъ, и кончая мельчайшими туалетными вещицами, серьгами, кольцами, коробочками для румянъ—привезены Лепсіусомъ изъ его прославленнаго путешествія; это была полнѣйшая и изумительнѣйшая коллекція, и ее-то онъ задумалъ разставить и разложить такъ, чтобы

вышла связная, художественная картина исчезнувшаго сѣдого міра. Это было въ 1848 году. Когда, шесть лѣтъ спустя, въ 1854 году, англичане стали устроивать свой волшебный Хрустальный дворецъ, они взяли примѣръ съ чуднаго созданія Лепсіуса и Штюлера, увеличили, расширили его, придали ему повсюду и во всемъ еще болѣе колоссальные размѣры, да еще, на придачу, поставили тутъ же рядомъ множество другихъ подобныхъ же воспроизведеній древняго искусства: дворики ассирійскій, греческій, римскій, алгамбрскій, романскій, готическій и т. д. Такъ-то въ нынѣшней Европѣ не теряется болѣе никакая значительная мысль, и тотчасъ идетъ въ работу и у всѣхъ другихъ націй.

Въ другихъ зданіяхъ, Берлинъ, напротивъ, заимствовалъ первоначальную мысль отъ англичанъ, но только въ свою очередь развилъ, расширилъ и возвеличилъ ее по-своему. Это—музей для живыхъ животныхъ. У англичанъ у первыхъ въ Европѣ мелькнула мысль, что тоже и съ животными надо быть гуманными, и если необходимость заставляетъ держать ихъ плѣнниками въ зоологическихъ садахъ, для нашего любованья или ученья, то не надо, чтобы зоологическіе сады были для этихъ несчастныхъ злою каторгою: имъ должно быть тамъ по возможности сносно, и даже хорошо и привольно. Отъ этого-то и создался впервые въ Лондонѣ такой зоологическій садъ, гдѣ орлы могли свободно летать въ своихъ клѣткахъ, львы—бѣгать и метаться своими гигантскими прыжками, рыбы—плавать стаями среди скалъ и подводной зелени, слоны и гиппопотамы—уходить съ головою въ глубокіе пруды во дни знойной жары, змѣи—ползать по полу и по сучьямъ дерева, ящерицы—проворно скользить по песку и прятаться въ каменьяхъ. Почти тотчасъ всѣ стали перенимать англійскій великодушный образецъ, но никто не пошелъ дальше Берлина. Одинъ изъ величайшихъ естествоиспытателей нашего времени, Брэмъ, сталъ во главѣ предпріятія, устроившаго „Акваріумъ", и создалъ здѣсь, при помощи хорошаго архитектора, Луэра, такое чудо, какого нѣтъ другого нигдѣ въ Европѣ. Животныя, птицы, рыбы, помѣщены на этотъ разъ уже не только удобно и заботливо, но еще въ такой живописной обстановкѣ, которая дѣлаетъ этой музей рядомъ прелестнѣйшихъ, увлекательнѣйшихъ картинъ природы. Крокодилы лежатъ неподвижно въ глубокихъ прудахъ, окруженные изящными кустами родной имъ растительности; помѣщенія для рыбъ—это рядъ живописнѣйшихъ, ярко освѣщенныхъ картинокъ, на которыя смотришь изъ-подъ темныхъ гротовъ и скалъ; жилища птицъ—это, для однихъ, уголъ громадной скалы, нависшей впередъ разнообразными своими пластами, съ каскадомъ вверху и маленькимъ озеркомъ внизу, для другихъ — воздушный, открытый фаланстеръ, общее, широкое, свѣтлое, привольное жилье, окруженное зеленью и освѣщенное стекляннымъ сводомъ сверху. Тоненькія колонки и аркадки, окружающія этотъ свѣтлый домъ, раздѣленный на участки тонкими сѣтками-невидимками, и лежащій передъ вами весь какъ на ладони, взяты изъ готической архитектуры—и ничто не могло быть больше кстати. Вѣдь готическая архитектура, это —увѣряли, бывало, иные—архитектурное воспроизведеніе лѣса; летящія кверху стройные, точеные стволики колоннъ—это стволы древесные, и кончаются они вверху листьями и цвѣтами; аркады готическія — вѣдь это своды, сплетенные верхушками густой чащи. Вѣрно или невѣрно такое объясненіе, но во всякомъ случаѣ примѣненіе было на этотъ разъ чудесно, удачно и оригинально, и готическая архитектура вышла тутъ на мѣстѣ [1]).

Берлинскій зоологическій садъ столько же энергично, какъ акваріумъ, продолжаетъ развивать великодушную, сострадательную и поэтическую идею, брошенную въ нынѣшнюю Европу Англіею. Ученые такого же склада, какъ Брэмъ, завѣдуютъ его устройствомъ и ростомъ, и для нихъ, точно также, какъ и для знаменитаго автора „Жизни животныхъ", мало того, чтобы животныя были помѣщены хорошо и удобно, имъ кажется необходимою вся та обстановка природы и искусства, которая окружаетъ каждое животное на его родинѣ. Этотъ великолѣпный планъ приводится, подъ ихъ смотрѣніемъ, въ исполненіе талантливыми берлинскими архитекторами, которые, какъ я уже говорилъ выше, глубочайшіе знатоки и мастера воспроизводить зданія иноземныхъ стилей. Всего изумительнѣе у нихъ вышло помѣщеніе для слоновъ и риноцеросовъ. Для нихъ выстроили великолѣпный индійскій домъ, пагоду или монастырь, съ громадными куполами, какъ древняя восточная митра, съ далеко нависшими впередъ галлерейками на столбикахъ-кубышкахъ, со входными воротами, въ видѣ пригнутой книзу подковы, съ окнами, прорѣзанными насквозь тысячью отверстій, какъ медовый сотъ, съ мозаичными крылатыми змѣями, бѣгущими слонами и стройными деревцами, усѣявшими верхъ стѣны. Внутри, грузныя колонны лежатъ разноцвѣтными слоями своими, какъ нагроможденныя чаши и круги; вверху онѣ кончаются капителями, откуда глядятъ, какъ изъ окна, колоссальныя слоновыя головы. И все это цвѣтно, раззолочено, блеститъ и горитъ, какъ будто въ Индіи, озаренное раскаленнымъ солнцемъ. Картина чудная, чудно двигающая духъ зрителя. „Слоновый домъ" въ Берлинскомъ зоологичическомъ саду и всѣ другіе столько же характерные, мало-по-малу возникающіе вокругъ него, для разнообразныхъ животныхъ изъ всѣхъ странъ свѣта (напримѣръ, арабскій домъ для африканскихъ жираффъ, сіамскій—для какихъ-то южныхъ болотныхъ птицъ, швейцарскій—для козуль и т. д.), конечно, служатъ могучимъ средствомъ научнаго и эстетическаго воспитанія народной массы, и оттого-то не жалѣютъ на нихъ никакихъ денегъ тѣ, кто этимъ дѣломъ завѣдуетъ.

Еще одна превосходная постройка новаго времени въ Берлинѣ — это еврейская синагога. Ее строилъ архитекторъ, еврей Кноблаухъ, уже давно славив-

[1]) Берлинскому акваріуму былъ посвященъ авторомъ еще особый фельетонъ въ „Спб. Вѣд." 1869 г., № 283, помѣщаемый нами, вмѣстѣ съ другими „Письмами изъ чужихъ краевъ",—въ одномъ изъ послѣдующихъ отдѣловъ. *Ред.*

шійся у берлинцевъ построенными имъ многочисленными частными домами. Берлинцы находили у него и вкусъ, и тонкое художественное чувство, и удивительную изобрѣтательность на орнаментистику, на придачу къ умѣнью необыкновенно удобно располагать частные дома. Послѣднее легко могло быть и правдой, все же остальное наврядъ ли будетъ кѣмъ-нибудь признано нынче,—тàкъ все у него обыкновенно и посредственно, тàкъ все обличаетъ ординарнаго послѣдователя шинкелевской школы. Конечно, не построй Кноблаухъ ничего на своемъ вѣку, кромѣ своихъ частныхъ домовъ, скоро о немъ затерялась бы память даже въ самомъ Берлинѣ. Но ему выпала доля быть позваннымъ на такую постройку, которая какъ нельзя болѣе приходилась по его способностямъ, натурѣ и происхожденію,—отъ этого изъ его рукъ и вышло такое архитектурное созданіе, которое увѣковѣчиваетъ его имя, а Берлину прибавляетъ однимъ чудеснымъ художественнымъ созданіемъ больше. Берлинская синагога—это, за исключеніемъ парижской синагоги, про которую мы будемъ еще говорить ниже, и которая имѣетъ совершенно особенный характеръ,—самый значительный еврейскій храмъ всей Европы. Вѣрно будетъ сказать даже—это настоящій еврейскій соборъ. Въ Берлинѣ еврейское племя такъ многочисленно и такъ богато, что архитекторъ могъ смѣло дать весь полетъ своей семитической фантазіи. И вотъ, тутъ и родилось одно изъ современныхъ европейскихъ чудесъ. Берлинская синагога построена въ мавританскомъ стилѣ (вѣдь, арабы родные братья евреевъ и оно кстати было строить въ ихъ архитектурномъ вкусѣ, когда не уцѣлѣло ни одной древне-еврейской постройки). Талантъ Кноблауха, его оріентальный вкусъ, долго сдержанный, развернулся тутъ во всемъ блескѣ. И невозможно описать всего великолѣпія синагоги, когда она вся пламенѣетъ свѣтомъ, во время торжественнаго служенія въ пятницу вечеромъ, но свѣтомъ нѣжнымъ, такъ какъ онъ идетъ, и въ полукруглой нишѣ позади алтаря, и въ потолкѣ, сквозь громадныя цвѣтныя и узорчатыя стекла. Мраморный рѣзной кіоскъ для чтеца св. Писанія, высокія арабскія арки, усѣянныя по краю зубчиками, алгамбрскія чудесныя колонки, покрытыя красками и золотомъ, всѣ изъ узоровъ арабскія двери и рѣшетки, Давидова звѣзда, повсюду восточныя лампочки, въ которыхъ весело сіяетъ нынѣшній газъ,—все это чудесно и волшебно. И евреямъ, и Берлину есть чѣмъ гордиться.

Наконецъ, къ числу примѣчательныхъ новыхъ построекъ Прусской столицы надо еще отнести отъѣздную залу вагоновъ Потсдамской желѣзной дороги и пассажъ „Подъ липами", названный „Императорскою галлереею". Обѣ постройки громадны и стройны, сложены изъ желѣза и стекла, въ стилѣ итальянскаго ренесанса, и — чтò придаетъ особую цѣну,—ихъ роскошная орнаментистика вся выполнена не изъ налѣпленнаго алебастра и штукатурки, а изъ громадныхъ массъ терракотты, богато и вкусно изваянной, и прибавляющей новое изящество своими нѣжными цвѣтными тонами.

Теперь взглянемъ на Вѣну. Въ послѣднія нѣсколько лѣтъ этотъ городъ совершенно переродился, словно онъ выползъ изъ прежней шкурки, и на немъ отросла новая. Перерожденіемъ Вѣна обязана прямо энергическому почину своихъ архитекторовъ и вмѣшательству самихъ вѣнцевъ, болѣе глубоко интересовавшихся близкимъ для каждаго изъ нихъ дѣломъ, чѣмъ это обыкновенно бываетъ въ другихъ мѣстахъ. Вѣна перестраивалась разомъ, вся, но не по приказанію начальства, какъ это было въ Парижѣ, а потому, что самъ городъ почувствовалъ въ томъ крайнюю необходимость, сталъ просить этого и настоялъ на выполненіи своихъ нуждъ.

Вѣна—городъ очень развитой и художественный, быть можетъ, именно потому, что въ немъ перемѣшалось столько разныхъ національностей—нѣмецкая, славянская, итальянская. Интересъ къ художественному дѣлу здѣсь столько силенъ и дѣйствителенъ, что не разъ это случалось, значительная часть жителей чувствовала себя вдругъ оскорбленной тою или другою постройкою, по крайней мѣрѣ, въ проектѣ, требовала ея измѣненія, или даже полнаго неисполненія, и заявляла это такъ энергично, что приходилось дѣлать по ея. Бывали примѣры, что вѣнцы заставляли принять прочь цѣлыя архитектурныя или скульптурныя части и украшенія, признанныя ими негодными. Такъ было, напримѣръ, съ пегазами, поставленными наверху зданія „Новой оперы": и публика, и печать такъ дружно и упорно нападали на ихъ безобразіе, что ихъ, наконецъ, сняли вонъ и рѣшились замѣнить другими группами.

При такой живости ощущенія, при такомъ интересѣ къ художественнымъ и всякимъ другимъ вопросамъ, касающимся города, вѣнское населеніе сильно должно было сознавать стѣснительность стараго города, на-половину еще сжатаго средневѣковыми стѣнами и рвами, и наполненнаго плохими, безобразными домами и домишками стариннаго покроя, въ узенькихъ, кривыхъ, запутанныхъ и нездоровыхъ улицахъ. Не разъ вѣнскіе архитекторы предлагали правительству обширные, основательные планы для реформы города. Ихъ не принимали, на томъ основаніи, что, по тогдашнимъ понятіямъ, стѣны съ башнями и запирающимися воротами, съ рвами и бастіонами необходимы были, въ случаѣ чего,—для сдерживанія возставшаго народа. Однако жалобы общества и художниковъ раздавались все громче и громче, такъ что, наконецъ, въ 1857 году послѣдовало разрѣшеніе заняться дѣломъ коренной перестройки города. Въ 1858 году былъ объявленъ конкурсъ по этому предмету, въ томъ же году было представлено 85 проектовъ разнообразнѣйшаго достоинства, изъ нихъ выбрано и слито вмѣстѣ нѣсколько наилучшихъ, и въ концѣ 1859 года перестройка была окончательно утверждена императоромъ.

Такъ рухнули стѣны и бастіоны Вѣны, окружавшіе, словно островокъ какой-то, внутреннее стариннѣйшее ядро города. На мѣсто ихъ, а также засыпанныхъ рвовъ, протянулась круглымъ кольцомъ великолѣпная, широкая „Ringstrasse", и въ нѣсколько годовъ обстроилась громадными домами не-

бывалой прежде въ Вѣнѣ роскоши и красивости. Примѣръ срединнаго кольца, расцвѣтшаго въ неожиданномъ блескѣ, былъ слишкомъ соблазнителенъ для остальной Вѣны, и въ немногіе годы она вся преобразилась, отъ одного конца до другого.

Въ пятнадцать лѣтъ оживленной, можно сказать, судорожной дѣятельности, вѣнская архитектура не произвела ничего самостоятельнаго, оригинальнаго. Нѣтъ здѣсь ни одного зданія, на которое можно было бы указать, какъ на образецъ нынѣшняго строительнаго творчества, какъ на созданіе, вытекшее отъ самыхъ корней и до послѣдняго орнамента изъ потребностей нынѣшней жизни. Въ Вѣнѣ царствуетъ только копированіе прежнихъ стилей и прилаживаніе ихъ къ теперешнимъ потребамъ. Лучшія его зданія построены съ чужого голоса: такъ, напримѣръ, арсеналъ построенъ въ романскомъ стилѣ; Votiv-Kirche—въ готическомъ; оперный театръ, художественно-промышленный музей, Heinrichshof, наконецъ, большинство крупнѣйшихъ домовъ—въ стилѣ ренесансъ. Но копированія и прилаживанія эти—мастерскія и достойныя всякаго вниманія, потому что они съумѣли не только выполнить свои архитектурныя задачи, но еще выразить яркими чертами настоящій характеръ, настоящую физіономію вѣнскаго населенія. Характеръ этотъ состоитъ въ веселомъ, праздничномъ настроеніи духа, въ стремленіи жить широко и далеко отъ домашняго очага, въ бесѣдѣ съ толпой знакомыхъ и незнакомыхъ пріятелей, въ художественныхъ, быстро смѣняющихся наслажденіяхъ, въ желаніи украшать жизнь, гдѣ только можно окружать увлекательнымъ орнаментомъ даже все самое строгое и суровое въ жизни. Вѣнецъ — это французъ Германіи; онъ столько же, какъ парижанинъ, готовъ проводить весь свой день на улицѣ и въ кафэ; вѣнская Ringstrasse — это давно необходимое для вѣнца повтореніе парижскихъ бульваровъ, и оттого-то здѣсь царствуетъ эта непрерывная линія сверкающихъ громадныхъ магазиновъ, зеркальныхъ кафэ и трактировъ, отелей, выставокъ, царство ослѣпительной роскоши и блеска, среди тянущихся длинными линіями деревьевъ и выглядывающихъ мѣстами садовъ, съ кіосками и чудной австрійской музыкой.

Никакая архитектура не годилась для всего этого столько, какъ архитектура ренесансъ, богатая, веселая, свѣтлая и статная, пышная какъ милліонеръ, улыбающаяся какъ красавица въ бальномъ нарядѣ. И вотъ, вѣнскіе архитекторы наполнили всю Вѣну колоссальными пяти-этажными домами, съ аркадами внизу, какъ на Rivoli въ Парижѣ, съ рядами стройно расположенныхъ этажей и оконъ, съ великолѣпными гербами на лбу, прорѣзными золочеными коньками поверхъ съуживающейся кверху крыши, съ грандіозными порталами и воротами посерединѣ. Часто попадающіяся поперечныя улицы и загибы переулка, идущаго круглымъ кольцомъ, даютъ поминутно чудесныя перспективы, и ничто не можетъ сравниться, потому, съ живописностью новой Вѣны. Индивидуальный характеръ отдѣльныхъ архитекторовъ частію почти совершенно потерянъ, тѣмъ болѣе, что въ большинствѣ случаевъ капитальнѣйшія и многочисленнѣйшія постройки производятся архитектурными обществами, т.-е. талантомъ и соображеніемъ многихъ за-разъ,— но за то выиграло цѣлое, общее впечатлѣніе, и оно все состоитъ въ одной громкой нотѣ богатой сытости, беззаботной радости и наслажденія. Какая разница не только съ прежнимъ, но даже и новымъ Берлиномъ!

Не по одному коренному характеру, вездѣ и во всемъ вѣрно выраженному, но тоже и по климату, архитектура ренесансъ приходилась удивительно хорошо. — Вѣнѣ, и вотъ отчего вышло, что нигдѣ нельзя такъ наслаждаться этою архитектурою, какъ въ Вѣнѣ. Высшее свое выраженіе она нашла въ новомъ оперномъ театрѣ (архитекторъ фанъ-деръ-Нюлль), который, несмотря на разные недостатки, кажется мнѣ лучшимъ европейскимъ театромъ въ настоящую минуту (почему и буду говорить о немъ не теперь, а ниже, когда рѣчь пойдетъ о новомъ парижскомъ оперномъ театрѣ), и еще въ такъ-называемомъ „Heinrichschof“ (архитекторъ Ганзенъ). Это огромный частный домъ, стоящій напротивъ „Новой оперы“; въ немъ 50 саженъ въ длину, 25 саженъ въ ширину. Онъ назначенъ весь для найма отдѣльными квартирами, но имѣетъ снаружи и внутри видъ настоящаго палаццо: благородство частей, гармоническое распредѣленіе оконъ и этажей, мастерски задуманные выступы каменными глыбами для того, чтобы не дать кирпичу остального зданія сдѣлаться монотоннымъ, богатство фресокъ по золотому фону на пустыхъ пространствахъ между окнами верхняго этажа,—все производитъ великолѣпное впечатлѣніе, и его не нарушаетъ даже сравнительно капельная малость входныхъ дверей въ нижнемъ этажѣ, тамъ, гдѣ бы требовалось нѣсколько крупныхъ порталовъ. Можетъ быть, вѣнцы и въ самомъ дѣлѣ правы, говоря, что ихъ Heinrichschof не только лучшее зданіе новой Вѣны, но еще лучшій и красивѣйшій наемный домъ цѣлой Европы. Это могло быть достигнуто только при великой художественной способности, при большомъ художественномъ знаніи австрійскихъ архитекторовъ.

И эти знаніе и способность высказались не въ одних только постройкахъ въ стилѣ ренесансъ: за что бы ни взялись лучшіе изъ вѣнскихъ строителей, они, по всегдашнему, нигдѣ не творили ничего новаго, но всюду, во всѣ стили, вносили свое умѣнье, и въ то же время оживляющій ихъ свѣтлый, счастливый духъ. „Новый арсеналъ“ (архитекторы фанъ-деръ-Нюлль, Сиккардсбургъ и Ганзенъ) есть коренастая, крѣпкая романская постройка, съ бойницами, раскатами базисовъ и слоновыми стѣнами съ желѣзными воротами, врѣзывающимися въ промежуткѣ между двухъ граненыхъ башенъ; это цѣлая крѣпостца, способная выдержать даже осаду возставшаго народа или наступившаго непріятеля. Но эта грозная задача все-таки рѣшена была австрійскими архитекторами такъ, что вся массивная прочность и надежность были соблюдены, но въ то же время и впечатлѣніе самой изящной красоты и стройности было произведено посредствомъ художественнаго выбора формъ и мастерской группировки романскихъ красивыхъ оконъ, па̀рами и въ шахматъ одни надъ другими, наконецъ, игрою цвѣтныхъ пластовъ кирпича.

Такъ точно и знаменитая „Votiv-Kirche" (архитекторъ Ферстль) строго слѣдуетъ великолѣпнымъ готическимъ примѣрамъ средневѣковой эпохи, но незамѣтно вноситъ въ мрачный монашескій характеръ что-то улыбающееся, роскошное и цвѣтущее, не совсѣмъ, быть можетъ, свойственное древнему католичеству полу-варварскихъ, фанатическихъ временъ, но за то отмѣчающее это зданіе печатью новой Вѣны XIX столѣтія.

Я старался набросать архитектурную физіономію нынѣшняго Мюнхена, Берлина и Вѣны, отсутствіе въ нихъ новаго самостоятельнаго стиля, и то̀, какъ разно архитекторы этихъ германскихъ столицъ рѣшали задачу примѣненія къ нынѣшнимъ потребностямъ старыхъ стилей. Но есть еще одна особенность, отличающая какъ эти царскія резиденціи, такъ и большинство прочихъ нѣмецкихъ городовъ. Это—безчисленныя статуи нѣмецкихъ великихъ людей—уже не все только государей и полководцевъ, какъ бывало прежде, но также поэтовъ, ученыхъ, музыкантовъ, государственныхъ людей, художниковъ, творческихъ фабрикантовъ и ремесленниковъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, свято сохраненные въ первобытномъ своемъ видѣ дома, гдѣ жили великіе нѣмецкіе люди, дорогіе отечеству и городу. Это черта высокаго интеллектуальнаго благочестія, свидѣтельствующая о нынѣшнемъ развитіи германскаго народа. Эти истинно-національные, повсюду многочисленные памятники придаютъ нѣмецкимъ городамъ такой живописный видъ, и вмѣстѣ такой глубокій интересъ, какой не всегда можно встрѣтить въ другихъ мѣстахъ.

Обратимся теперь однако къ Парижу.

III.

Въ 1875-мъ году, на парижской всемірной географической выставкѣ, между самыми рѣдкими ея драгоцѣнностями, одною изъ тѣхъ, что̀ всего болѣе бросались въ глаза, былъ—планъ Парижа, à vol d'oiseau, изданный въ Амстердамѣ, въ 1618 году. Онъ былъ великолѣпно награвированъ и представлялъ множество любопытныхъ подробностей о старомъ, давнымъ-давно измѣнившемся городѣ, котораго теперь и слѣдъ простылъ. Но меня болѣе всего этого остановила латинская надпись на немъ: „Парижъ, знаменитѣйшій и извѣстнѣйшій въ цѣломъ свѣтѣ городъ" (Lutetia Parisiorum urbs toto orbe celeberrima notissimaque). Двѣстипятьдесятъ лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ слова эти написалъ Фишеръ, извѣстный голландскій граверъ и издатель того времени, и, конечно, онъ здѣсь повторялъ лишь общее тогдашнее мнѣніе. Но ничего съ тѣхъ поръ не измѣнилось,—и Парижъ, вотъ и теперь, какъ при Людовикѣ XIII, стоитъ первымъ и знаменитѣйшимъ городомъ въ цѣломъ свѣтѣ, тѣмъ уголкомъ земли, который каждому кажется настоящею столицею міра, чудною красотою, чуднымъ водоворотомъ жизни, мысли и всяческаго творчества, мѣстомъ, куда зовутъ каждаго завѣтнѣйшія его мечты.

Есть города, знаменитые изяществомъ своего мѣстоположенія, таковы, напримѣръ: Константинополь, Лиссабонъ, Неаполь и т. п. Но тамъ поразительное впечатлѣніе ограничено одною только внѣшностью, и дальше ея не идетъ; тамъ вся красота—дѣло одной природы, человѣку пришлось только выбрать великолѣпный пунктъ и на немъ поселиться. Съ Парижемъ было иначе. Сама мѣстность не представляла ничего особеннаго, и если городъ производитъ, въ теченіе долгихъ столѣтій, неотразимое, глубокое впечатлѣніе на всѣхъ, то природа тутъ ни причемъ. Она ничего не дала, все здѣсь—созданіе рукъ человѣческихъ, всѣмъ обязанъ Парижъ мысли и творчеству поколѣній, здѣсь смѣнявшихся и оставившихъ глубокій слѣдъ такой жизни, такихъ порывовъ и стремленій, такого творчества и такого почина, какихъ напрасно было бы искать въ другихъ мѣстахъ. Но этого мало. Физіономія Парижа дана ему даже не тѣми или другими отдѣльными личностями—королями, министрами и художниками. Она создана мыслью, страстями, вкусами и начинаніями самого народа. Пульсъ народной жизни нигдѣ не бился такъ громко и повелительно, какъ въ Парижѣ, и оттого-то вотъ уже много столѣтій Парижъ во всемъ, что̀ онъ ни дѣлалъ и ни начиналъ, былъ образцомъ, которому всѣ желали непремѣнно слѣдовать и усердно подражать. Даже самые его капризы, уродства или мелочи—и тѣ заключали что-то такое, что̀ казалось для всѣхъ прелестнымъ и необходимымъ, до того много было у француза неугомоннаго почина и вѣчно новой изобрѣтательности на все. Но какъ мало этого почина и изобрѣтательности существовало у другихъ! А когда и бывали на лицо починъ и изобрѣтательность, то какъ мало эти люди умѣли попасть въ главную бьющуюся жилку дѣла! „Пусть кто-нибудь,—восклицаетъ Викторъ Гюго̀, въ своемъ великолѣпномъ вступленіи къ „Guide-Paris" 1867 года,—пусть кто-нибудь въ Европѣ попробуетъ надѣть другую шляпу, кромѣ той, какую носитъ Парижъ. Та лента, что̀ надѣта вонъ на проходящей мимо женщинѣ,—законъ для остальныхъ женщинъ повсюду".

Эти слова—глубокая правда во всѣхъ дѣлахъ, касающихся Франціи, начиная отъ верху и до низу. Посмотрите, напр., на архитектуру. Какую архитектурную шляпу и ленту надѣвалъ на себя Парижъ, точь-въ-точь такую же спѣшила надѣть на себя поскорѣе и остальная Европа. Одною рукою Европа кроила себѣ французскій кафтанъ и парикъ, жилетъ и жабо, шила себѣ французскую наколку и платье, а другою строила у себя французскій дворецъ и церковь, французскій будуаръ, или торжественную залу засѣданій, монументъ. Но она копировала только однѣ внѣшнія подробности, балетную холодную декорацію Людовика XIV, или мертвую и сухую лже-классичность Наполеона I, груды ракушекъ, завитковъ, амуровъ и гирляндъ Людовика XV, или золоченый блескъ и прилѣпную мишуру Наполеона III, а все, что̀ составляетъ характеръ и физіономію французской архитектуры, всегда ускользало у нея изъ рукъ,—его не повторишь и не перетащишь къ себѣ, какъ все, идущее изъ глубокихъ корней національности и народнаго настроенія. Ни у одной другой

націи изъ послѣднихъ столѣтій,—тѣхъ, что всего болѣе тянутъ на вѣсахъ всемірной исторіи,—не было и сотой доли того огня, той жизни, той фантазіи и творчества, какими дышала Франція. Она вѣчно безпокойна, ее вѣчно толкаетъ впередъ вдохновеніе создательства, ее вѣчно одолѣваетъ истома творчества, любопытство новыхъ формъ, горячка пробъ. И тутъ же, какіе на каждомъ шагу человѣчные мотивы, какая нескончаемая забота и память о всемъ великомъ, глубокомъ и значительномъ, что наполняетъ всемірную исторію!

Когда вы только-что ступили на парижскія улицы, посмотрите кругомъ себя: какъ онѣ называются? Правда, однѣ изъ нихъ, все еще по старинному, какъ въ остальной Европѣ, носятъ странныя или рогатыя средневѣковыя имена, давно уже ничего незначащія (rue du Pont-aux-biches, rue de la Goutte d'or, rue d'Enfer, rue Picpus, rue Quincampoix, rue des Reculettes, rue des Bons-Enfants, rue des Rigolles), другія все еще носятъ ничего незначащія имена городовъ и провинцій, церковныхъ приходовъ и тому подобнаго, наконецъ, имена тщеславныхъ военныхъ побѣдъ: но это остатки прежнихъ привычекъ, слѣды старыхъ историческихъ пластовъ. Новое время и новый духъ народный сказались въ Парижѣ иначе, и улицы или площади зовутся уже по именамъ тѣхъ необыкновенныхъ вещей и событій, которыя выглянули на свѣтъ въ Парижѣ, а отозвались на всѣхъ краяхъ міра (Place de la Concorde, rue du 4 Septembre, rue du Contrat Social), или по именамъ значительнѣйшихъ людей всего міра, истинныхъ благодѣтелей человѣческаго рода силою таланта, творчества, геніальнаго почина мысли, глубокой научной дѣятельности. Такъ, напримѣръ, только въ одномъ Парижѣ вы очутитесь на улицахъ Ньютона, Вольтера, Бетховена, Паскаля, Гальвани, Кювье́, Фультона, Франклина, Біо, Гудона, Рабеле́, Руссо. Кто, кромѣ французовъ, сдѣлалъ изъ улицъ своего города пантеонъ лучшихъ человѣческихъ славъ, даже раньше всякихъ статуй и монументовъ? У кого, кромѣ французовъ, есть цѣлые кварталы, гдѣ улицы всѣ сплошь окрещены именами великихъ европейскихъ физиковъ, естествоиспытателей, докторовъ, химиковъ, и т. д.; другіе кварталы, гдѣ всѣ улицы сплошь носятъ имя великихъ живописцевъ и скульпторовъ; третьи—имена великихъ музыкантовъ; четвертыя—великихъ писателей; пятыя—великихъ государственныхъ людей,—у кого еще это есть? У кого была когда-нибудь такая страсть ко всѣмъ волненіямъ мысли и созданія, у кого потребность имѣть вѣчно передъ глазами и памятью полные славы списки создавателей новой Европы? Уже однѣ эти лѣтописи міра, разбросанныя по кусочкамъ на всѣхъ перекресткахъ, зажигаютъ воображеніе и настраиваютъ его такъ, какъ неспособны того сдѣлать всѣ другіе города нашей части свѣта, съ своими ничтожными, барочными или тривіальными именами.

Послѣ этого великолѣпнаго поклоненія человѣческой интеллигенціи и творчеству, великимъ событіямъ исторіи, то, что всегда характеризовало Парижъ, это глубокая забота о пользѣ и наслажденіи жителей. Никакого нѣтъ чуда въ томъ, что въ настоящую минуту порядочная администрація каждаго порядочнаго города энергично хлопочетъ о водѣ и стокахъ, о садахъ и зелени, о прямыхъ и широкихъ улицахъ. Лондонъ наполненъ теперь скверами; Берлинъ и Дрезденъ изъ всѣхъ силъ работаютъ надъ канализаціей и водоснабженіемъ; Вѣна прокладываетъ новое русло Дунаю и перестраиваетъ все свое средневѣковое нутро: эти заботы вошли теперь въ нравы и обычаи у всѣхъ, къ нимъ привыкли, безъ нихъ нельзя уже болѣе обходиться. Но Парижъ подумалъ обо всемъ этомъ и началъ эту работу еще тогда, когда она никому въ голову не приходила, когда никому до нея не было еще ни малѣйшаго дѣла. Уже цѣлыхъ 200 лѣтъ тому назадъ Парижъ поломалъ свои средневѣковыя стѣны, засыпалъ рвы, снесъ долой бастіоны, давно очутившеяся внутри самой густоты населенія, и протянулъ на мѣсто ихъ великолѣпную линію бульваровъ—нѣчто до тѣхъ поръ нигдѣ невиданное и неслыханное. Десятки верстъ непрерывнаго, открытаго, густого сада прямо на улицахъ, у самой подошвы домовъ—да гдѣ это еще существовало до тѣхъ поръ? Другіе десятки верстъ улицъ кривыхъ, прямыхъ, излучистыхъ на сто манеровъ, ловко изгибающихся среди толпы домовъ, вдругъ покрылись стеклянными кровлями и пропустили солнце сквозь свое прозрачное темя,—это „пассажи", наполненные во всю длину, въ двѣ линіи, блестящими магазинами, лавками и лавчонками Кто первый ихъ изобрѣлъ, кто первый выдумалъ этотъ красивый каменный со стекломъ зонтикъ отъ непогоды для милліоннаго населенія, торопящагося во всѣ концы со своими всяческими нуждами? Потомъ еще, эти „колонны", разставленныя по главнымъ улицамъ, наперекоръ старинной чопорности и ложной стыдливости, „колонны", такъ человѣчно позаботившіяся объ общей неотразимой потребности; эти „cabinets à 3 sous", устроенные заботливою рукою по всѣмъ концамъ города; эти изящные скульптурные фонтаны для утоленія жажды каждаго прохожаго въ знойный день; эти кіоски для продажи сотенъ тысячъ ежедневныхъ газетъ на чистомъ воздухѣ, на пути у населенія, съ утра и до вечера засуеченнаго дѣломъ и все-таки нуждающагося каждый часъ и минуту знать, что происходитъ новаго или важнаго на всѣхъ точкахъ міра; эти громадные ботаническіе и зоологическіе сады, сложенные изъ живыхъ великолѣпныхъ представителей ботаническаго и животнаго міра, и отворенные весь день на пользу общую, начиная отъ празднаго, блестящаго барича и кончая послѣднимъ поденьщикомъ, покрытымъ потомъ; эта колоссальная система водопроводовъ и стока нечистотъ; эти десятки разбросанныхъ садовъ и парковъ,—кто первый вздумалъ все это и создалъ? Какой еще другой народъ до такой степени обо всемъ подумалъ, все обсудилъ и взвѣсилъ, обо всемъ позаботился на пользу собратьямъ? И вотъ, какъ результатъ свѣтлой мысли и горячаго народнаго доброжелательства, сложился изъ тысячи новыхъ, никѣмъ не троганныхъ, своеобразныхъ элементовъ, городъ, первый изъ городовъ, гдѣ на каждомъ шагу слышатся могучіе мотивы, гдѣ

біеніе самой человѣчнѣйшей изъ всѣхъ жизней не есть достояніе немногихъ избранниковъ, рѣдкихъ индивидуумовъ, переросшихъ темную непроглядную массу остальныхъ людей, а вселилось уже въ милліоны грудей, и все шире и шире разливается повсюду вокругъ. Разсматривать Парижъ, его площади, улицы, дома, это—глядѣть прямо въ глаза чудному, великому созданію, у котораго внутреннія душевныя движенія отпечатались огненными чертами на лицѣ. Парижъ строенъ не архитекторами, онъ построенъ народомъ и исторіей.

Обойдите всѣ города Европы, и нигдѣ вы не найдете такой живописности и красивости внутри города, какъ въ Парижѣ. Улицы—это перспективы, точно нарочно соображенныя и разставленныя художникомъ; картины, обдуманныя во всѣхъ частяхъ и строго взвѣшенныя въ подробностяхъ. А между тѣмъ кварталы и части города строились въ разныя времена, въ разныя царствованія и во время владычества самыхъ разнообразныхъ вкусовъ. Но французы—одна изъ самыхъ необыкновенныхъ и талантливыхъ націй, когда-либо существовавшихъ на свѣтѣ. Это урожденные декораторы, это люди съ удивительно творческимъ вкусомъ и фантазіей. И, подобно тому, какъ француженка, одѣтая въ самое простое, можетъ быть, иной разъ старое платьице, такъ пришпилитъ кусочекъ ленты или кружева, такъ хорошо умѣетъ ходить въ немъ, что и формы, и цвѣта костюма тотчасъ заиграютъ у нея чудеснымъ изяществомъ,—такъ и французскіе архитекторы, конечно лучшіе, всегда поражаютъ своимъ невыразимымъ умѣньемъ изъ каждой задачи, изъ каждаго условія мѣстности и назначенія, изъ всѣхъ самыхъ неизбѣжныхъ требованій извлечь неожиданную выгоду и блескъ для своего творенія, и поставить его съ такой красотой и элегантностью, къ какимъ наврядъ ли кто другой еще способенъ. Иногда работать приходилось надъ матеріаломъ неблагодарнымъ, надъ мертвыми или классическими формами прежнихъ поколѣній, но и тутъ талантливый французскій архитекторъ прибавлялъ нѣсколько своихъ собственныхъ черточекъ, новую свою свѣжую ленточку, лоскутокъ своего собственнаго кружева, блестку, узоръ,—и вдругъ выходило что-то новое, неожиданное, блиставшее жизнью и свѣжестью.

Такъ было у французовъ всегда. Уже 300 лѣтъ назадъ, еще при Генрихахъ III и IV, имъ надо было строить въ стилѣ италіянскаго ренессанса: на Италію тогда мода была, Италія въ художествахъ тонъ задавала, всѣ воображали (начиная съ нея самой), что она хранительница и передатчица истинныхъ преданій, что изъ ея только рукъ можно получить примѣръ и наставленіе на счетъ того, какъ строили настоящіе хозяева искусства, древніе греки и римляне. И что же? Покоряясь всемогущему мнѣнію, Франція строила на италіянскій ладъ, думая, что строитъ что-то греческое или римское; но, какъ горячій, неубитый еще дрессировкою конь, она дѣлала на каждомъ шагу по прыжку въ сторону—то туда, то сюда, она поминутно вставляла свою непокорную и смѣлую ноту, и создавала формы, нигдѣ невиданныя. То она, поверхъ колоннадъ и портиковъ, нахлобучивала на павильонъ высокую кровлю, идущую вверхъ ўже, и точь-въ-точь похожую на мужскую шляпу, модную при Генрихахъ; то, вмѣсто каріатидъ на классическій манеръ, ставила вдругъ француженокъ въ придворномъ бальномъ платьѣ, съ полуоткрытою грудью и распущенною, какъ опахало, газовою ширмочкою позади плечъ; то она представляла шута въ рогатой шапкѣ и любимыхъ собакъ Франциска I—тамъ, гдѣ, по архитектурному этикету, надо было ставить геніевъ, амуровъ, фавновъ, музъ; то она воздвигала поверхъ зданія манументальныя трубы, казавшіяся маленькими минаретами, только французскими; то она прорѣзывала и становила стойкомъ ȯкна въ уходящей назадъ кровлѣ—такъ, какъ раньше никто не смѣлъ и не пробовалъ; наконецъ, она предавалась тысячѣ другихъ фантазій и выдумокъ—и вездѣ у нея, сквозь напускную античность, свѣтились своеобразность и настоящая, *своя* реальная минута дѣйствительности, до которой не смѣли дотронуться другіе народы. Лувръ, множество зȧмковъ (Château de Gaillon, château de Fontainebleau и другіе) стоятъ до сихъ поръ запустѣлыми и покинутыми свидѣтелями смѣлаго французскаго творчества и своенравной, чудесной красоты.

И это своенравіе и смѣлость не измѣнялись у нея никогда и впослѣдствіи, несмотря даже на всю холодную методичность и чванную пустозвонную пышность Людовика XIV, на всю будуарную цвѣточность Людовика XV, на всю замороженную прямолинейность и правильность Наполеона I. Какъ ни глубоко свирѣпствовалъ во все это время фитишизмъ передъ антикомъ (впрочемъ, понятымъ на выворотъ), всетаки французы никогда не покорялись ему съ нѣмою покорностью, какъ другіе народы, и поминутно вставляли свою раскольничью, свою собственную нотку—а вѣдь только изъ раскольничьихъ нотъ всегда и складывается новый стиль, новая школа.

Въ наше время, когда въ искусство ворвалась вдругъ бурнымъ потокомъ вся толпа прежнихъ стилей и замѣнила своимъ разнообразіемъ прежній одинъ единственный бѣдный, тонкій, лжеклассическій, французы продолжали дѣйствовать по-прежнему: они всѣмъ пользовались, ничѣмъ и никѣмъ не брезгали, ни одной эпохой, ни одною талантливою личностью, но все передѣлывали по-своему. Нигдѣ, ни въ какихъ постройкахъ, вы не увидите той бездушной копіи со стараго, какою занималась обыкновенно почти вся остальная Европа; на это у Франціи никогда не хватало ни терпѣнія, ни неподвижной застылости, она была слишкомъ нетерпѣлива и неугомонна. Множество создалось, въ разное время, въ Парижѣ церквей, дворцовъ, всяческихъ, большихъ и малыхъ, частныхъ и общественныхъ зданій, возведенныхъ въ томъ или другомъ изъ прежнихъ стилей, но каждое наполнено всегда такимъ множествомъ своеобразныхъ частей, что поглядишь и скажешь: да, этотъ домъ, это зданіе—французскіе, и нигдѣ, кромѣ Франціи, ихъ нѣтъ и быть не могло.

Тираннія префекта Гаусмана, вѣрнаго наперсника Наполеона III, стȯила любого классицизма. Она

точь-въ-точь также подводила все подъ одинъ общій уровень, командовала какъ на разводѣ, предписывала размѣщеніе, величину, размѣры, даже формы, но французскій починъ и тутъ сталъ на свои ноги, и съумѣлъ дать новому Парижу новый обликъ. Въ проложенныхъ прямыхъ и широкихъ улицахъ, наполненныхъ зеленью и фонтанами, были уже многочисленные задатки чего-то, въ самомъ дѣлѣ, здороваго и хорошаго. Скученность двухъ-милліоннаго населенія требовала домовъ-громадинъ, и вотъ французскіе архитекторы, опершись на поставленную имъ задачу, создали многочисленную толпу домовъ, которые часто не имѣютъ великихъ архитектурныхъ качествъ, въ смыслѣ школы и принятыхъ художественныхъ правилъ, которые иной разъ заключаютъ множество недостатковъ, если разсматривать ихъ подробности, и которые, однакоже, поражаютъ общею массою, общимъ впечатлѣніемъ. Все это, почти всегда, колоссальныя громады, въ 6 и 7 этажей, широкія и глубокія, прорѣзанныя рядами оконъ съ такимъ изяществомъ и чувствомъ размѣровъ, какъ это умѣютъ дѣлать почти только одни французы. Иногда прилѣплены къ фасаду пилястры или колонны, но случается это рѣдко, а если онѣ и есть на лицо, то теряются въ тысячѣ другихъ подробностей, несравненно болѣе важныхъ и и характерныхъ, и вовсе не дичатъ: онѣ получаютъ тутъ какой-то новый характеръ, до того надъ ними преобладаютъ части и формы, выдвинувшіяся на первый планъ. Всѣ лучшіе новые парижскіе дома покрыты, какъ бальное платье, кружевомъ. Только это кружево не шелковое, а желѣзное. Это рѣшетки, балконы, всяческія привѣски, подпорки, орнаменты, выдвигающіеся впередъ фонари, узорчатыя прорѣзныя двери; но какія у нихъ формы и линіи, какое разнообразіе и фантазія присутствовали въ ихъ созданіи, какими громадными массами онѣ разсыпаны по лицу дома—вотъ что́ ново и чудесно, вотъ что̀ появилось впервые здѣсь, въ этомъ великолѣпномъ городѣ, и придало ему неслыханную и невиданную физіономію! Рѣшетки идутъ нескончаемыми рядами, по нѣсколькимъ этажамъ, однѣ надъ другими, какъ парапеты ложъ въ разныхъ ярусахъ театра, но рѣшотки эти—сквозныя, воздушныя, чудно-изящныя, поминутно новыя. На всѣхъ перекресткахъ Парижа стоятъ срѣзанные тупымъ угломъ или кончающіеся полукругомъ дома̀: французамъ слишкомъ тошны и несносны прямые углы на обрѣзахъ, и отъ этого-то дома̀ и улицы получаютъ необыкновенную живописность; но живописность эта увеличивается еще отъ закругленныхъ назадъ или переломленныхъ двумя навислыми линіями мансардныхъ кровель. Съ этими капризными, но удивительно изящными палатками на макушкѣ, зданія, особенно всѣ массивныя между ними, стоятъ какими-то необыкновенно законченными вверху, небывновенно пріятными для глаза глыбами, а поминутные садики наверху домовъ, выглядывающіе изъ-за проволочныхъ сѣтокъ или тонкихъ рѣшеточекъ, своими живыми цвѣточками и яркими кустиками придаютъ имъ чрезвычайную веселость и свѣжесть, въ то время, какъ внизу подъ ними громадныя золотыя буквы магазинныхъ именъ и названій, прикрѣпленныя прямо на фонѣ желѣзныхъ узорчатыхъ рѣшетокъ, пышно и парадно украшаютъ домъ своими узорами. Въ Парижѣ камня стѣнъ почти не видать: онъ весь покрытъ вывѣсками, часто даже художественными, и выдуманными на тысячу ладовъ. Это — своего рода живопись и скульптура, неотдѣлимо принадлежащія къ составу нынѣшней парижской архитектуры. Въ свою очередь, нижній этажъ парижскихъ домовъ получилъ вдругъ своеобразный видъ отъ сквозныхъ зеркальныхъ стѣнъ, которыми выдвинулись на улицу магазины: камень и кирпичъ тутъ уже исчезли, и вмѣсто нихъ стоятъ, тамъ-и-сямъ, тоненькія чугунныя колонки съ милыми цвѣточными головками. Залы магазиновъ — разноцвѣтныя палаты, полныя милліоновъ предметовъ, разцвѣченныхъ утреннимъ солнцемъ или вечернимъ ослѣпительнымъ газомъ,—раздвинулись за этими стеклянными стѣнами. Въ перемежку съ магазинами, громадные кафѐ, сіяющіе золотомъ, зеркалами и фресками, лежатъ у подножія домовъ непрерывнымъ рядомъ маленькихъ хрустальныхъ дворцовъ, между тѣмъ, какъ верхніе этажи висятъ надъ ними тяжелыми своими массами, словно на воздухѣ, и плывутъ во всѣ стороны раззолоченными кудрявыми балконами.

Гдѣ мѣсто позволяетъ, немного подальше отъ центра города, парижанинъ всегда старается строить себѣ отдѣльный домъ, отель, гдѣ бы онъ могъ жить одинъ, съ женой и семьей, отдѣленный отъ другихъ, не дѣлясь ни съ кѣмъ этажами и половинами. Это вкусъ и настроеніе, перенятые отъ англичанъ. Англичане новаго времени стали брать у французовъ ихъ массивные, громадные дома, ихъ обширныя изящныя помѣщенія, и тутъ же уничтожали свои тѣсныя каяменныя клѣтки. Французы, напротивъ, ничего у себне уничтожали, они продолжали воздвигать свои громадины для массы народной, колоссальные свои людскіе улья, полные движенія, работы и блеска. Но тѣ между ними, кто уже нажился, кто усталъ, или кто знатенъ и имѣетъ право лѣниться, — тѣ прибавили себѣ еще отдѣльные дома и домики, царство англійскаго „у себя дома“ (home). Эти созданія французскаго новаго времени, помѣщающіяся обыкновенно на окраинахъ города, всегда почти милы и граціозны, окружены садомъ, полны удобствъ внутри, и почти всегда необыкновенно изящны снаружи. Выступы, балконы, прозрачныя стеклянныя крыши надъ входными дверями, цвѣты и листья французскаго растительнаго царства, тонко и мастерски выдѣланные изъ желѣза и образующіе переплеты рамъ или орнаментистику зимнихъ садиковъ, окна и двери самыхъ фантастическихъ формъ, изумительное разнообразіе металлическихъ узоровъ повсюду, живописныя мансарды наверху, позолоченные прорѣзные гребни на живописныхъ кровляхъ, островерхіе куполы по угламъ, медальоны, гирлянды изъ плодовъ и цвѣтовъ по всѣмъ пустымъ пространствамъ стѣны, наконецъ, самое элегантное изящество и утонченный вкусъ вездѣ внутри, начиная отъ легкихъ, извивами поднимающихся лѣстницъ и кончая уборкой роскошныхъ спаленъ и гостиныхъ, — все это превосходно, задумано живымъ и оригинальнымъ умомъ, щедро сыплющимъ свои изобрѣтенія.

Но во всѣхъ этихъ зданіяхъ—въ мастодонскихъ громадинахъ парижскихъ бульваровъ и улицъ, назначенныхъ для найма парижскаго населенія, и въ отдѣльныхъ жильяхъ привилегированныхъ богачей и счастливцевъ, нигдѣ не спрашивайте: какого стиля вся эта архитектура, откуда она взялась, съ кого копирована? Копій тутъ нѣтъ. Сотни разныхъ частей и подробностей имѣютъ, правда, себѣ образцы во французской, италіянской, средневѣковой и даже восточной архитектурѣ, но все это только части, выбранныя тонкимъ изощреннымъ вкусомъ и умноженныя тысячами другихъ частей и подробностей, почерпнутыхъ уже изъ собственнаго воображенія и собственнаго творчества. Общій же видъ и обликъ, результатъ всего вмѣстѣ—новы, живы и поразительны.

Множество общественныхъ крупныхъ зданій, назначенныхъ для пользованія массъ, столько же оригинальны и столь же мало принадлежатъ къ которому-нибудь изъ прежде извѣстныхъ стилей, какъ и частные дома, о которыхъ я сейчасъ говорилъ. Вмѣстѣ съ ними, они даютъ своеобразную физіономію Парижу. Здѣсь мы вступаемъ въ область, гдѣ у Франціи одна только соперница—Англія. Но у каждой изъ этихъ странъ свои особенность и характеръ. *Лучшій* англичанинъ—человѣкъ сѣвера—оригиналенъ до геніальности, онъ глубокъ и новъ, какъ никто на свѣтѣ, но все-таки у него слишкомъ часто чего-то недостаетъ: это—красоты и гибкаго разнообразія формъ. Онъ суровъ и угловатъ, его могучее созданіе не ласкаетъ чувства. Такъ было по крайней мѣрѣ почти всегда прежде, такъ продолжается нерѣдко даже и по сю-пору. *Лучшій* французъ—южанинъ; онъ вмѣстѣ и геніаленъ, и талантливъ. Его мысль и созданіе способны идти до такихъ же глубинъ, какъ мысль и созданіе англичанина, но они вдобавокъ пропитаны съ головы до ногъ прелестью красоты и стройности, увлекательностью формъ, цвѣтистостью богатой орнаментистики. Отъ этого новое французское искусство цѣлыми горами стоитъ выше новаго англійскаго, хотя основа одинаково глубока и велика у обоихъ.

У Франціи не было еще своего Пакстона. Но не явись въ 1851 году садовникъ герцога Девонширскаго и не принеси онъ поразительно-геніальнаго проекта „Хрустальнаго Дворца“, можетъ быть Франція, а не Англія, должна была бы считаться создательницею новой желѣзно-стеклянной архитектуры, и стояла бы на первой строкѣ исторіи своеобразной архитектуры XIX вѣка. Надъ нынѣшней Англіей и Франціей точно вѣетъ одинъ и тотъ же великій духъ почина и создательства. Случайно—то англичанинъ, то французъ *первый* схватитъ несущуюся надъ міромъ мысль, необходимую для всѣхъ и жадно ожидаемую людскою массою, и тогда говорятъ: открыла, создала, изобрѣла вотъ то или это—Англія, или же: открыла, создала и изобрѣла это—Франція; а между тѣмъ обѣ страны въ одну и ту же минуту думали и творили, и только случайность или внѣшнія обстоятельства дали одной изъ нихъ раньше другой—принести изумленному міру готовое, сработанное новое созданіе. Такъ было съ идеею всемірныхъ выставокъ, такъ было впослѣдствіи и со стеклянно-желѣзною архитектурою. Я уже выше говорилъ, что первая идея всемірныхъ выставокъ возникла у французовъ, еще въ концѣ прошлаго вѣка, но ей не суждено было тогда осуществиться. Франція народила ее на свѣтъ, но тутъ же и забыла ее, увлеченная въ сторону тревогами бурной своей жизни. Никто этой великой идеи тогда не замѣтилъ и не поднялъ съ земли, кромѣ англичанина. Только одинъ англичанинъ, вѣчный врагъ и мрачный соперникъ Франціи, во всей глубинѣ цѣнитъ всегда и понимаетъ великость французскихъ идей и начинаній. Прошло немного лѣтъ, и то, что великодушная Франція задумала широкимъ и пламеннымъ своимъ сердцемъ, то, о чемъ никто не думалъ и не заботился, выполнилось Англіею. Но когда дѣло пошло объ устройствѣ всемірнаго дворца промышленности, и заданъ былъ конкурсъ архитекторамъ цѣлаго свѣта, лучшимъ и оригинальнѣйшимъ явился вначалѣ проектъ француза, архитектора Горо (Horeau). И проектъ, и его авторъ теперь позабыты, но, по-моему, это одна изъ самыхъ вопіющихъ несправедливостей нашего времени.

Въ одной изъ „Исторій Хрустальнаго Дворца“, которыхъ такъ много появлялось въ Лондонѣ, въ началѣ 50-хъ годовъ, я нахожу рисунки этого выходящаго изъ ряда вонъ архитектурнаго созданія, и сами англійскіе авторы той книги сознаются, что оно было поразительно [1]). Горо предлагалъ построить, для первой всемірной выставки (точно также, какъ Пакстонъ, но только *раньше* его проекта) громадный домъ изъ одного стекла и желѣза. Это было нѣчто въ родѣ колоссальной палатки, состоявшей изъ пяти рядомъ поставленныхъ галлерей. Средняя была самая широкая и высокая, и ея кровля, на-половину стеклянная, на-половину металлическая, шла отъ своей верхушки наклонно внизъ, все больше и больше опускаясь въ стороны, какъ потолокъ и полы палатки. Кровля должна была явиться сквозною и состоять изъ желѣзныхъ реберъ, которыхъ дуга покоилась бы на тоненькихъ колонкахъ, идущихъ отъ низу и до верху. Зданіе было такъ велико, что, точно также, какъ и явившееся впослѣдствіи Пакстоновское, могло заключать внутри себя огромныя деревья Гайдъ Парка. Пакстоновъ „Хрустальный Дворецъ“ былъ истинный дворецъ, а уже не колоссальная палатка. Онъ состоялъ изъ величавыхъ галлерей, гдѣ ничто не было принижено и сдавлено, какъ боковыя галлереи у Горо; стеклянные потолки и своды свободно возносились на неизмѣримыя вышины, а верхніе этажи царили свѣтло и грандіозно надъ безмѣрными ширями нижняго пространства. Все тутъ было просто, грандіозно и стройно, какъ созданіе оригинальнаго генія, но былъ тутъ тоже одинъ и недостатокъ: полное отсутствіе какой-бы то ни было орнаментистики—и снаружи, и внутри зданія. На это жаловались тысячи людей, и прежде, и теперь. Но Горо, какъ истинный талантливый французъ, человѣкъ юга, не понималъ художественнаго созданія безъ пышной и роскошной орнаментистики, блещущей красками и тысячами изящныхъ подробностей. И онъ покрылъ орнаментами передній фасадъ

---

[1]) *Berlyn and Fowler*, The Crystal Palace. Appendix.

свой, а также и фасады двухъ поперечныхъ выступовъ, пересѣкающихъ подъ прямымъ угломъ всѣ пять продольныхъ галлерей. Полукруглые великанскіе порталы, отъ верху и до низу полные желѣзныхъ расцвѣченныхъ скульптурныхъ узоровъ; желѣзныя стѣны, тоже всѣ узорчатыя и покрытыя огромными медальонами; красивыя башенки по угламъ—все это придавало необычайную живость, веселость, одушевленіе, разнообразіе оригинальной выдумкѣ Горд. Оригинальность и новизна ея были такъ велики, что соотечественники этого талантливаго человѣка пробовали даже увѣрять, что именно его проектъ первый далъ идею Пакстону создать его чугунно-стеклянную клѣтку (Gazette des beaux-arts, 1864), но это уже опять своего рода несправедливость и клевета. Пакстонъ всю жизнь мечталъ о той архитектурѣ, которую ему наконецъ удалось осуществить въ 1851 году, но только свою фантазію онъ назначалъ для однихъ растеній. Еще будучи садовникомъ въ Чатсъ-уортѣ, у герцога Девонширскаго, онъ построилъ тамъ, въ 40-хъ годахъ, такія пальмовыя оранжереи, которыя и до сихъ поръ первыя на свѣтѣ. Когда же рѣчь зашла о дворцѣ всемірной выставки, онъ только принесъ сюда и аранжировалъ, согласно съ новою потребностью, свою старинную мечту, свою любимую фантазію, тотъ принципъ, который сдѣлался потомъ душою нашей новой архитектуры. Ему нечего быто учиться у кого бы то ни было, у него была *своя* геніальная, плодотворная мысль—и она въ самую великую, въ самую настоящую минуту просіяла во всемъ блескѣ и славѣ. Тѣмъ не менѣе, заслуга и починъ француза Горд все-таки остаются несомнѣнными, значительными, оригинальными.

Странная судьба была у этого Горд! Какъ многіе другіе талантливые французы, какъ иногда сама французская нація вся цѣликомъ, онъ осужденъ былъ постоянно на какую-то необыкновенную трагическую неудачу. Ему дано было дарованіе родить новыя идеи, всегда могучія и глубокія, но поминутно какая-то злая судьба вырывала у него изъ рукъ возможность осуществлять ихъ. Такимъ, какъ Горд, людямъ обыкновенно отказываютъ въ исполненіи ихъ проектовъ, ихъ презрительно обзываютъ фантазёрами, лишенными практичности; но, впослѣдствіи, другіе несравненно менѣе даровитые и оригинальные люди или народы берутъ эти самые „фантастичныя" выдумки и созданія, и, немного лишь разжидивъ и урѣзавъ ихъ, выводятъ на свѣтъ произведенія, которыя никому уже болѣе не рѣжутъ глаза, и только восхищаютъ всѣхъ. Въ 1851 г. проектъ всемірной выставки Горд былъ забракованъ, и, не явись въ эту минуту Пакстона, выставка построилась бы по планамъ какой-нибудь посредственности. Ему же только дали 100,000 франковъ и отпустили домой. Пятнадцать лѣтъ спустя, когда рѣчь пошла о второй всемірной парижской выставкѣ 1867 года, Горд снова представилъ въ конкурсъ свой прежній чудесный проектъ, только еще болѣе усовершенствованный и изящный, распространенный и возвеличенный: 340 чугунныхъ колоннъ должны были держать сквозную крышу, фасадъ наполненъ былъ безчисленными орнаментами изъ скульптуръ, терракотты и кованаго желѣза. Однако этотъ проектъ снова былъ отвергнутъ, и вмѣсто него приняли такой проектъ, который по внутреннему своему расположенію былъ, конечно, хорошъ, удобенъ и даже содержалъ нѣчто оригинальное, но тутъ же представлялъ во внѣшности своей такую уродливую и неуклюжую форму, что когда, впослѣдствіи, зданіе было возведено, вся Европа въ одинъ голосъ закричала противъ него и презрительно стала величать домъ выставки—безобразнымъ растопыреннымъ „крабомъ", а самъ императоръ Наполеонъ III, такой чванный и ревнивый на все французское, во всеуслышаніе называлъ его „газометромъ". Цѣлую кучу другихъ подобныхъ же неудачъ долженъ былъ стерпѣть бѣдный Горд въ продолженіе всей своей жизни. Такъ, онъ долженъ былъ видѣть никогда неосуществленнымъ свой величественный проектъ „народнаго театра", который онъ хотѣлъ сдѣлать, по дешевизнѣ входной платы и интересу репертуаровъ, доступнымъ для всей народной массы; думалъ выстроить его на половину изъ стекла и на половину изъ желѣза, и назначить его для представленій не только вечернихъ, съ огнемъ, но и дневныхъ, съ цѣлой системой совершенно особенныхъ декорацій, стеклянным громаднымъ потолкомъ, совершенно необыкновенными ложами и амфитеатромъ, и т. д.

Но, конечно, больше всѣхъ этихъ неудачъ была горька ему та судьба, которая постигла его проектъ „парижскаго съѣстного рынка" (Halles centrales). У Горд была грандіозная мысль: онъ предлагалъ перемѣнить мѣстность этого рынка, перестановить его со стариннаго пепелища и передвинуть къ Сенѣ, для того, чтобы привозъ и отвозъ припасовъ могъ совершаться изъ близкихъ и далекихъ мѣстъ водой, а потомъ желѣзными дорогами, на поверхности Парижа и подъ нимъ. Что же касается до архитектуры будущаго рынка, то Горд смѣялся надъ устарѣлыми неуклюжими формами, которыя предлагались многими французскими строителями прежняго покроя; онъ хотѣлъ замѣнить эти формы чѣмъ-то колоссальнымъ, свѣтлымъ, прозрачнымъ и здоровымъ, созданнымъ по той же системѣ, какъ его проектъ лондонской всемірной выставки. Эту мысль отвергли, какъ „непрактичную", „фантастическую", оставили рынокъ на прежнемъ мѣстѣ, только изъ-за того, чтобы не пересѣкать большихъ и нарядныхъ улицъ, отдали постройку инымъ людямъ—и что же? Эти люди, не на животъ, а на смерть противники Горд, построили новый свой рынокъ, нынѣшнюю гордость и украшеніе Парижа, по тѣмъ самымъ идеямъ Горд, на которыя они нападали передъ тѣмъ изъ всѣхъ силъ. Главный между этими архитекторами, Бальтаръ, печатно даже разсказывалъ впослѣдствіи, какъ ему жалко и непріятно было строить великое народное зданіе — изъ стекла и желѣза, *по новой всюду распространившейся модѣ*: это казалось ему, какъ и множеству другихъ рутинеровъ, до сихъ поръ разсѣянныхъ по Европѣ, посягательствомъ на права и обязанности истинной архитектуры. Но, что дѣлать, онъ принужденъ былъ покориться требованію общаго голоса. Притомъ, въ этомъ же смыслѣ поло-

жительно была выражена и воля самого Наполеона III, тогда еще президента республики, значитъ въ ту его пору, когда онъ усердно прислушивался къ желаніямъ и настроенію своего народа, и торопился бросать одну за другою пріятныя подачки французамъ. Нынѣшнія „Halles centrales", говорятъ многіе французскіе писатели, — это приведенныя въ исполненіе идеи Горд, только изувѣченныя и обрѣзанныя. Нужды нѣтъ! Пускай Горд поплатился горькими минутами досады и отчаянія, когда отняли у него славу и попрали авторство, пускай Бальтаръ возвеличенъ и превознесенъ за тд, что онъ ловко, хотя или нехотя, пустилъ въ оборотъ чужое созданіе, — нужды нѣтъ, все-таки приведена въ исполненіе великолѣпная мысль Горд.

„Построеніе „Halles centrales", — говорилъ муниципальный совѣтъ Парижа въ своемъ рѣшеніи,— это дѣло человѣчности: невозможно долѣе оставлять на воздухѣ, на солнцѣ, на дождѣ, на вѣтрѣ и на снѣгу—сотни, тысячи парижскихъ продавцовъ и пріѣзжихъ крестьянъ, служащихъ общественнымъ нуждамъ". Нынѣшній рынокъ — это цѣлый городокъ, сложенный изъ нѣсколькихъ кварталовъ, и весь направленный къ цѣлямъ здоровья и удобства народной массы. Чистый воздухъ, повсюду вода и свѣтъ громадными массами—вотъ что составляетъ главные элементы постройки, и что дало ея архитектурѣ невиданныя прежде формы. Чугунныя колонки, держащія желѣзные своды и цинковую крышу, прорѣзанную обширными массами стекла, служатъ подпорками, но вмѣстѣ и трубами для пропуска дождевой воды съ крышъ подъ землю. Необозримая площадь рынка наполнена стеклянными павильонами, заканчивающимися сверху огромными четырехъугольными плоскими фонарями, которые уничтожаютъ слишкомъ сильное теченіе воздуха; 1200 газовыхъ фонарей и рожковъ освѣщаютъ внутри эти колоссальные навѣсы вечеромъ, а днемъ солнце свѣтитъ туда черезъ стеклянныя кровли и порталы, которыми наружу кончаются перекрещивающіяся, внутри зданія, улицы. Чистый воздухъ, вода и свѣтъ повсюду,—кажется, какія все это простыя вещи, потребности, сами собой разумѣющіяся,—и однакоже, до нашего времени ихъ нигдѣ не было; но для того, чтобы осуществить ихъ въ парижскомъ народномъ рынкѣ, понадобились соображенія и настоянія лучшихъ людей многихъ царствованій. А потомъ, когда „человѣчное предпріятіе" было уже рѣшено, то—талантливость нѣсколькихъ соединенныхъ архитекторовъ и 50 милліоновъ франковъ расхода. Вотъ какъ дорого и медленно добываются самыя важныя вещи на свѣтѣ, если только онѣ истинно полезны и доброжелательны!

За то, когда мысль Горд наконецъ осуществилась руками Бальтара въ одномъ углу Франціи, всѣ другія европейскія страны стали копировать, въ большомъ и маломъ форматѣ, великолѣпное французское созданіе, и теперь нѣтъ уже почти такого большого европейскаго города, въ Англіи, Германіи и Сѣверной Америкѣ, не говоря уже о самой Франціи, гдѣ бы не были воспроизведены „Halles centrales".

Замѣчу, въ заключеніе, что творческая способность самого Бальтара до такой степени играла тутъ малую рэль, что въ сотнѣ другихъ случаевъ, тамъ, гдѣ этотъ архитекторъ долженъ былъ самъ что-нибудь создать, у него никогда не выходило ничего примѣчательнаго. Доказательство тому—многочисленныя постройки, всего болѣе церкви, которыхъ Бальтаръ надѣлалъ множество (онъ всегда былъ порядочный піетистъ и самъ искалъ церковныхъ построекъ), всего болѣе церковь св. Августина, возведенная имъ въ послѣдніе годы царствованія Наполеона III. Эта церковь назначена была прославить новыми своими формами одинъ изъ новыхъ бульваровъ императорскаго времени, и префекта знаменитаго Гаусмана, и самого императора. Въ этомъ зданіи Бальтаръ, еще разъ покоряясь „духу времени", ему враждебному, употребилъ ту систему и тѣ матеріалы, которые всегда казались ему такъ антипатичны и недостойны истинной архитектуры. Вся церковь построена почти исключительно изъ стекла и желѣза, но нельзя довольно надивиться безвкусію и анти-художественности массъ, ординарности купола, безхарактерной смѣси готическихъ мотивовъ, каковы, напр.: огромное окно розеткой и средневѣковыя галлереи, наполненныя статуями святыхъ,—смѣси всего этого съ такими частями, которыя скопированы у разныхъ эпохъ новаго времени. Сами французы смотрятъ не иначе, какъ съ презрѣніемъ, на эту изумительную архитектурную олла-потриду, и, конечно, радуются, что здѣсь—любимое сборное мѣсто бонапартистовъ, тотъ центръ, куда они собираются, съ фіалковыми цвѣточками въ петлицѣ сюртука или лиловыми бантами на женскихъ шляпкахъ, для своихъ бонапартистскихъ, религіозныхъ и политическимъ демонстрацій. По Сенькѣ шапка!

Другое народное зданіе, глубоко національное, на ряду съ „рынкомъ", но только еще красивѣе его, это новая Публичная библіотека. Творецъ ея, Лабрустъ, еще при Луи-Филиппѣ, въ 40-хъ годахъ, построилъ въ Латинскомъ кварталѣ, среди студенческаго населенія, великолѣпную библіотеку св. Женевьевы, которая сразу сдѣлалась первою публичною библіотекою Европы. Мюнхенская, эта нехитрая копія съ флорентинскихъ дворцовъ снаружи, внутри наполненная ложною и мерзлою парадностью мюнхенско-аѳинскаго стиля, ровно ничего не значила въ сравненіи съ парижскою библіотекою Лабруста, даромъ что на ту были употреблены громадныя суммы. И дѣйствительно, въ библіотекѣ св. Женевьевы присутствовало пропасть новаго, своего, ни откуда не взятаго. Представьте себѣ только ея оригинальный фасадъ, со стороны Пантеона: рядъ полу-круглыхъ оконъ тянется внизу, и между ними поднимается красивая монументальная бронзовая дверь. Но верхній этажъ, тотъ, гдѣ помѣщается читальная зала, и снаружи, и внутри, заключаетъ всѣ самыя оригинальныя красоты. Снаружи, передъ вами идетъ рядъ аркадъ, изъ глубины которыхъ весело, привѣтливо смотрятъ широкія полукруглыя окна, а подъ ними растилается нескончаемый рядъ каменныхъ таблицъ, гдѣ награвированы и выведены золотомъ имена всѣхъ лучшихъ знаменитостей міра, древняго и новаго, по части

науки, поэзіи, литературы, всяческаго знанія и научнаго творчества. Эти драгоцѣнныя скрижали приходятся какъ разъ по самой серединѣ зданія, и обвиваютъ его чуднымъ поясомъ своихъ золотыхъ письменъ. Внутри, читальная зала представляетъ высокіе желѣзные своды, открытые до самой кровли, и покоящіеся на длинныхъ тоненькитъ колонкахъ; шкафы, въ нѣсколько ярусовъ, глядятъ своими разноцвѣтными переплетами изъ-за рѣшеточекъ навѣсныхъ галлерей. Все вмѣстѣ—воздушно, красиво и необыкновенно изящно.

Но когда тому же Лабрусту поручили строить Національную публичную библіотеку, онъ не могъ уже беззаботно и спокойно чертить свои планы; у его будущаго созданія былъ передъ глазами опасный соперникъ—новая читальная зала Британскаго музея, та самая ротонда, про которую я говорилъ выше, въ отдѣлѣ объ Англіи. Надо было бороться съ талантливостью и оригинальностью англичанъ, надо было имъ не уступить. И вотъ, собравъ всѣ силы таланта, созрѣвшаго въ послѣдніе годы, отбросивъ египетскія и этрусскія шалости, безъ нужды тамъ-и-сямъ толпившіяся въ прежнемъ его произведеніи, избѣжавъ еще нѣсколькихъ другихъ погрѣшностей, Лабрустъ создалъ такое архитектурное произведеніе, которое, наравнѣ съ лондонскою изумительною Ротондою, принадлежитъ къ числу лучшихъ архитектурныхъ чудесъ Европы. Я не говорю про наружность библіотеки: она въ 1876 г. была еще недостроена, значитъ, нельзя было судить о впечатлѣніи цѣлаго, но читальная зала, возведенная внутри двора, открыта уже съ 1868 года, и съ тѣхъ поръ радуетъ всякаго архитектурною своею красотой и значительностью. Войдя въ залу, вы очутитесь вдругъ въ серединѣ равнаго во всѣ стороны огромнаго четырехъ-угольника, гдѣ внутри поставлено четыре чугунныхъ тонкихъ и красивыхъ колонки, саженъ по пяти каждая. Онѣ дѣлятъ все пространство четырехъ-угольника на девять квадратовъ; но каждый изъ этихъ квадратовъ—цѣлая зала, наверху завершающаяся чудесной полукруглой шапочкой—куполомъ, расписаннымъ красками и покоящимся на желѣзныхъ аркахъ, вылетающихъ изъ вершины колонокъ. Подъ своими девятью куполами, читальная зала развертывается высокая и вся золотая, сзади освѣщенная поднятыми высоко надъ верхнею галлереею книгъ, широкими, словно ворота, полукруглыми окнами; соотвѣтствующія этимъ послѣднимъ, на двухъ продольныхъ стѣнахъ, полукруглыя ниши расписаны верхушками деревьевъ, точно будто заглядывающихъ въ залу съ улицы, Впереди передъ зрителемъ—огромная золотая арка, подъ которою помѣщенъ абсидъ съ эстрадою дежурныхъ чиновниковъ библіотеки; въ самомъ же фонѣ—колоссальная стеклянная дверь, отворяющаяся посреди двухъ прелестныхъ женскихъ каріатидъ, подъ бархатными драпировками, и ведущая въ книжныя залы библіотеки. Блескъ, роскошная орнаментистика изъ цвѣтовъ и медальоновъ на золотыхъ фонахъ—повсюду тамъ, гдѣ оставалось пустое мѣсто; чудесныя линіи сводовъ съ красивыми головками Минервы, пріютившимися въ уголкахъ сходящихся арокъ; изящныя подставки подъ колонками, покрытыя литыми изъ чугуна цвѣтами; калориферы въ видѣ изящныхъ башенокъ съ прорѣзнымъ верхомъ; наконецъ, деревянный полъ въ елку, который къ самымъ счастливымъ сочетаніямъ прибавляетъ свой простой узоръ и темную краску къ сіяющимъ повсюду кругомъ яркимъ цвѣтамъ и роскошнымъ формамъ,—вотъ что̀ наполняетъ эту великолѣпную общенародную палату. Ни древній, ни новый міръ, вплоть до нашего времени, не зналъ такихъ великолѣпныхъ, такихъ полныхъ удобства читальныхъ залъ, какъ лондонская и парижская. Наука и ея ревностные служители никогда еще не совершали такихъ громадныхъ подвиговъ, такихъ глубокихъ и великихъ открытій, какъ въ наше время, но за то они не были никогда такъ и холены и роскошно принимаемы, какъ нынче. Истинное ихъ царство и слава начинаются только теперь, за-то архитектура начинаетъ повсюду готовить такую ослѣпительную и волшебную встрѣчу имъ, какой никогда прежде не бывало. Великія народныя читальни нашего времени захватываютъ фантазію и чудно настраиваютъ мысль того, кто приходитъ туда проводить долгіе часы, надъ твореніями старыхъ и новыхъ поколѣній.

Еще два крупныхъ созданія новой французской архитектуры въ Парижѣ, это—„Collège Chaptal" и новая синагога. „Collège Chaptal" (архитекторъ Трэнъ) стоитъ въ одномъ изъ самыхъ новыхъ кварталовъ Парижа. Онъ полонъ, какъ и тѣ, возникающаго ввовь, изъ глубины народной, духа самостоятельности и критики существующаго: лучшее тому доказательство—та опала, которой нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, лѣтомъ 1875 г., подвергся „Collège Chaptal" со стороны двухъ ретроградныхъ министровъ нынѣшней Франціи. То зданіе, гдѣ помѣщается теперь коллежъ,—тоже новое, тоже только возникшее изъ развалинъ дома, обезображеннаго и почти разрушеннаго во время послѣдняго нѣмецкаго нашествія. Оно поразительно своею могучею массою, своими стройно размѣщенными этажами, своими оригинальными окнами съ балкончиками, своимъ силачомъ-порталомъ, своей богатой скульптурной орнаментистикой, своими національно-французскими островерхими кровлями надъ угловыми башнями, своимъ узорчатымъ пояскомъ вдоль всего зданія, наконецъ—колоритностью талантливо подобранныхъ, хотя и очень простыхъ красокъ на фасадѣ: блѣдной розовой, бѣлой и темно-желтоватой. Для новаго вина нужны новые мѣха, это чувствуешь во всей силѣ, стоя передъ фасадомъ оригинальнаго и могучаго „Collège Chaptal". Не знаю, есть ли гдѣ еще въ Европѣ подобная школа.

Новая синагога, открытая въ концѣ 1874 года, сто̀ила 4.000,000 франковъ; ее строилъ архитекторъ—еврей Альдрофъ. Его синагога что-то совершенно новое въ сравненіи даже со всѣми изящнѣйшими синагогами, которыхъ въ послѣднее время такъ много возникло на всѣхъ концахъ Европы. Почти всѣ онѣ построены въ мавританско-испанскомъ стилѣ Альгамбры, и сколько ни употреблено на нихъ таланта и фантазіи, ихъ авторы все-таки работали надъ матеріаломъ готовымъ, выработаннымъ, кото-

рый оставалось только видоизмѣнять, варіировать, расширять. Это надо сказать даже про великолѣпную берлинскую синагогу Кноблауха. Парижскаго архитектора вдохновила новая, еще болѣе оригинальная мысль. Онъ сказалъ себѣ: „На что мнѣ арабское искусство, на что мнѣ Альгамбра? Намъ всѣмъ, евреямъ, нужны не они—намъ надобно само еврейское искусство. Оно было когда-то на свѣтѣ, великое и могучее, и не всѣ же слѣды его вытравлены временемъ и людскою злобою. Отъ него еще столько осталось, что его можно возстановить изъ уцѣлѣвшихъ осколковъ, изъ пощаженныхъ судьбою кусковъ. Возстановляли же вдохновенные ученые погибшихъ мегатеріумовъ и мамонтовъ по одному найденному въ горныхъ пластахъ зубу!“ И, вооруженный колоссальнымъ арсеналомъ новой науки, Альдрофъ прилежно наклонился надъ разбросанными по Сиріи и Палестинѣ обрывками древне-еврейскихъ архитектурныхъ остатковъ; онъ долго и пристально вглядывался въ ихъ складъ и подробности, онъ проглотилъ жадною душою всѣ письменныя свидѣтельства о древне-еврейскомъ храмѣ, и, наконецъ, воздвигнулъ въ Парижъ такое зданіе, о какомъ еще не мечталъ ни одинъ архитекторъ новой Европы. Снаружи, каменныя скрижали завѣта увѣнчиваютъ овальную дугу фронтона, усѣянную еврейскими скульптурными узорами и прикрывающую три круглыхъ каменныхъ окна, съ прорѣзанными въ нихъ круглыми какъ колесо отверстіями; ниже идутъ купы оконъ еврейскаго склада, среди грузныхъ колонокъ съ азіатскими капителями; внизу, твердою стопой стоятъ, упираясь въ землю, входныя тяжелыя арки, съ простирающейся надъ ними длинной линіей еврейской надписи. Внутри, разноцвѣтныя мраморныя колонны круглятся въ глубинѣ „Святая святыхъ“. Два яруса галлерей, одна для женщинъ, другая для бѣдныхъ, идутъ по стѣнамъ, опираясь на широкіе столбы съ іудейскими капителями. Серебряный красивый седьмисвѣщникъ стоитъ посреди храма, на высокомъ амвонѣ; имена всѣхъ колѣнъ израилевыхъ, со звѣздою Давидовою на верху и переплетающимися узорами, разстилаются въ вышинѣ задней полукруглой ниши. Разноцвѣтныя росписныя окна наполняютъ храмъ мистическимъ свѣтомъ и волшебными лучами. Современный еврей, еще не въ конецъ утратившій гордое племенное чувство и огненную страсть къ своей сѣдой, священной древности, долженъ быть глубоко счастливъ и радостенъ, когда взойдетъ въ эту торжественную храмину и присутствуетъ при національномъ богослуженіи своемъ, хоть на минуту уносящемъ его изъ Европы въ родную, далекую Азію.

Я перечислилъ нѣсколько крупнѣйшихъ образцевъ новой французской архитектуры, придающей своеобразную физіономію Парижу. Но не надо пропустить мимо глазъ и нѣсколько другихъ примѣровъ, показывающихъ, что, несмотря на громадное теперешнее движеніе по новымъ путямъ жизни, все-таки глубоко еще коренятся у цѣлыхъ массъ народа во Франціи прежнія понятія и вкусы, и многимъ еще людямъ въ этой странѣ пригодны старинная ложь, декорація и шумихи.

Лучшій изъ всѣхъ примѣровъ этого — „Новая Опера“. Громадные милліоны потрачены здѣсь на мраморы, бронзы, мозаику, позолоту и живопись, и все-таки, когда зданіе было кончено и открыто, пришлось только пожать плечами. Это и сдѣлали тысячи французовъ. Кромѣ чувства досады на лишеннаго таланта проныру Гарньѐ (нѣчто въ родѣ нашего Монферрана), кромѣ негодованія на его усерднаго покровителя, Наполеона III, ничего тутъ не могло возникнуть въ груди у каждаго, кто еще не испорченъ до корней волосъ наполеоновскимъ всеотравляющимъ и всезачумляющимъ режимомъ. Но нашлись другія сотни тысячъ людей, которымъ безвкусное созданіе Гарньѐ не казалось ни противно, ни оскорбительно. Напротивъ, эти люди, со всѣмъ квасным патріотизмомъ прежнихъ французскихъ поколѣній, только и мечтали о томъ, какъ бы поскорѣе заставить Европу увѣровать, что у нихъ, въ Парижѣ, народилось новое чудо искусства и что на одной ихъ его площадей стоитъ первый театръ въ мірѣ. Первый театръ въ мірѣ! Такимъ надо было признать эту коробку, усѣянную казенными колонками, очень дорогими по мраморамъ и бронзамъ своимъ, но ничтожнымъ по художественному употребленію; эти арки, двери, окна, гдѣ ни единой черточки нѣтъ новой и красивой; эти скульптурныя группы съ растопыренными крыльями и взмахнутыми руками, которыми кое-какъ пробовали затушевать, на всѣхъ углахъ и верхахъ зданія, тщедушность воображенія архитектора и некрасивыя линіи этого голаго квадрата. Первымъ театромъ въ мірѣ надо было признать это произведеніе Гарньѐ, гдѣ у спектакльной залы не было и тѣни художественныхъ формъ, ни малѣйшей черточки изящныхъ пропорцій, ни какого бы то ни было слѣда вложенной сюда изобрѣтательности, а только наборъ самыхъ затасканныхъ, тысячу разъ вездѣ повторенныхъ подробностей, и все это залитое, какъ придворный мундиръ, безконечными массами золота и бархата. Какъ всѣ почти шарлатаны Наполеоновскаго времени, Гарньѐ напечаталъ цѣлую книгу о томъ предметѣ, который давалъ ему возможность ворочать безконтрольно милліонами: онъ написалъ большой томъ „О театрѣ“, гдѣ увѣрялъ читателя, что разсмотрѣлъ и изучилъ всѣ театры въ мірѣ, знаетъ отъ первой и до послѣдней буквы всѣ ихъ несовершенства, и потому-то и былъ способенъ построить такой театръ, какъ „Новую Оперу“. Въ правительственной газетѣ, „Монитерѣ“, онъ много лѣтъ сряду писалъ художественно-критическія статьи, гдѣ выхвалялъ все бездарное или посредственное, а, въ доказательство своего чистаго и глубокаго вкуса, съ негодованіемъ протестовалъ противъ нехудожественныхъ и слишкомъ огромныхъ парижскихъ уличныхъ вывѣсокъ, и требовалъ ихъ уничтоженія,—для того, чтобы „художественное его чувство не было раздражаемо и мучимо“. Но что потомъ вышло изъ всѣхъ его изученій, статей и книгъ? Несчастное зданіе, гдѣ въ большинствѣ случаевъ слышно—плохо, гдѣ сидѣть —нестерпимо жарко и душно, гдѣ видно всего больше золота и грузныхъ статуй, грозящихъ каждую минуту свалиться зрителю на голову, вмѣстѣ со своими

громадными трубами, гдѣ входить въ партеръ—надо не прямо со входной лѣстницы, а послѣ множества мытарствъ, пробравшись чуть не на корточкахъ вверхъ и внизъ по нѣсколькимъ тѣснымъ и низкимъ лѣстницамъ.

Все, что показистѣе въ театрѣ, существуетъ рѣшительно только на показъ; все, что должно бы быть существенно, что должно было бы служить удобству и пользѣ,—позабыто или пропущено, и на каждомъ шагу поражаютъ посѣтителя тысячи несообразностей и стѣсненій.

Лучшія части всего театра—безспорно императорскій подъѣздъ, парадная лѣстница и фойе. Но императорскій подъѣздъ, самъ по себѣ ординарный, въ видѣ круглой башенки, прилѣпленной сбоку, потому только и кажется чѣмъ-то сноснымъ, даже изящнымъ, что глазъ слишкомъ уже утомленъ бездарностью и ничтожествомъ, разсыпанными повсюду, и что его увѣнчиваетъ довольно красивый маленькій куполъ въ видѣ императорскаго вѣнца Карла Великаго, драгоцѣнные камни котораго замѣнены здѣсь круглыми окнами. Парадная лѣстница вся опять-таки состоитъ изъ роскоши и золота, и позаботилась только объ аристократахъ и знати Наполеоновскаго антуража. Она идетъ лишь до бель-этажа, и тутъ останавливается: вѣдь выше сидятъ люди, о которыхъ не стоитъ заботиться, они могутъ ходить вверхъ по лѣстницамъ, которыя будутъ попроще, по-ординарнѣе, а главное,—и потѣснѣе и поприземистѣе. Что за чиновничій, что за развращенный Тюльерійскимъ дворцомъ взглядъ! Фойе, съ пролетными арками прямо на площадь, въ самомъ дѣлѣ великолѣпенъ: его колоссальныя зеркала, люстры и канделябры, его колонны изъ драгоцѣнныхъ мраморовъ, его золотыя стѣны, выпуклыя отъ нескончаемыхъ скульптурныхъ украшеній, цвѣтистыя пятна живописи на потолкахъ,—все это производитъ впечатлѣніе баснословной роскоши и богатства, но тѣмъ только и ограничивается все впечатлѣніе, точь-въ-точь какъ въ нашемъ Исаакіевскомъ соборѣ. Ни истиннаго художественнаго вкуса, ни творчества тутъ нѣтъ; все скопировано, почти до послѣдней нитки, съ давно существующихъ образцовъ. Прославленныя же столькими французами картины Бодри и его товарищей не имѣютъ ровно никакого другаго значенія, кромѣ красивыхъ колоритныхъ пятенъ среди моря штукатурнаго золота. Разбирать эти картины, давать себѣ отчетъ въ этихъ раккурсахъ, позахъ, изогнутыхъ рукахъ и ногахъ, вывернутыхъ головахъ и туловищахъ—трудъ напрасный и несносный. Содержаніе ихъ—подонки старинной заплѣсневѣлой миѳологіи, пополамъ съ аллегоріей самаго пошлаго свойства (Трагедія, карающая преступленіе; Комедія, бичующая пороки и ложь; музы; Орфей съ вакханками, и т. д.). Формы на этихъ фрескахъ—копія или обезьяничаніе съ италіянскихъ подобныхъ же образцовъ времени Возрожденія, а блестящія свѣжія ихъ краски—безъ ущерба могли бы быть замѣщены цвѣтистыми коврами, гобеленами или узорами: для этого не нужно было ни человѣческихъ фигуръ, ни какихъ-то „композицій“.

Какъ можно сравнить съ этимъ „первымъ театромъ въ мірѣ“, только хвастливымъ и аррогантнымъ, вѣнскій новый театръ, не заявлявшій никакихъ всесвѣтныхъ претензій, но построенный архитекторами, которые всю славу свою поставляли не въ позолотѣ и не въ прилѣпныхъ завиткахъ, не въ ослѣпленіи зрителей, главное же—не въ наполненіи собственнаго кармана и кармана товарищей по ремеслу, а въ истинномъ служеніи общему дѣлу. Формы вѣнскаго театра, и внутри, и снаружи, не представляютъ ничего необыкновеннаго и не выказываютъ высшаго творческаго дара, но онѣ художественны, изящны и чудесно воспроизводятъ богатый и благородный складъ французскаго ренессанса. Передній фасадъ представляетъ два этажа необыкновенно стройныхъ и совершенно отличныхъ, одна отъ другой, аркадъ. Это передній выступъ, для подъѣзда и входа; сверху онъ увѣнчанъ, на углахъ, возвышенными постаментами для группъ (въ то время еще не существовавшихъ), между ними тянутся балюстрада и рядъ граціозныхъ канделябровъ. Позади этого выступа идетъ самый корпусъ театра, показывающій только верхній рядъ своихъ оконъ и загругляющуюся кверху, взадъ, крышу, съ ея рѣзнымъ гребешкомъ и рядомъ оконъ, стоймя прислоненныхъ. По сторонамъ, главный корпусъ отовсюду обступили пристройки, ниже его ростомъ, и кончающіяся террасами и балюстрадами. Необыкновенно изящный рядъ большихъ и стройныхъ оконъ наполняетъ бель-этажъ; они увѣнчаны полукруглыми архитравами, гдѣ внутри помѣстилось по большому узорчатому кружку. Всѣ углы представляютъ, вмѣсто прямоугольныхъ срѣзовъ, толстый вьющійся жгутъ. Нижнія аркады, не требующія проѣзда экипажей, передѣлены столбиками на двѣ арочки, очень живыя и милыя. Если же войти внутрь зданія, вы встрѣчаете великолѣпныя, блестящія сѣни, и потомъ столько же великолѣпную лѣстницу, изъ мраморовъ и изящныхъ колоннъ, идущую со всѣми своими мозаичными площадками и роскошью до самаго верхняго яруса; тамъ она упирается въ просторныя, высокія галлереи, гдѣ стоятъ фонтаны и резервуары съ водою для всѣхъ утомленныхъ жарою. Верхній ярусъ созданъ и украшенъ точно такъ же красиво, тщательно и удобно, какъ всѣ остальные, надъ головами зрителей. Наперекоръ всеобщей театральной рутинѣ, оставлено громадное пустое мѣсто до потолка, чтобы менѣе было душно и жарко. Вы взглянете подъ бель-этажъ—что за чудо, нѣтъ всего нижняго этажа ложъ! Разсуждая на основаніи того, къ чему вы вездѣ привыкли, вы, пожалуй, сначала скажете: „какая странная и неэкономная потеря мѣста!“ Но потомъ вы станете смотрѣть на архитекторовъ вѣнскаго театра съ почтеніемъ: „пропащее“ по напрасну мѣсто отведено подъ устройство вентиляціонной системы, тщательно изученной и приложенной. Однимъ словомъ, куда ни посмотри въ вѣнскомъ театрѣ, самая человѣчная забота о всѣхъ и каждомъ слышится повсюду, а художественное созданіе тоже идетъ смѣлымъ своеобразнымъ шагомъ, выбирая красивѣйшія формы и сочетанія древняго французскаго ренессанса. Все вмѣстѣ дѣлаетъ то, что если какой-

нибудь театръ заслуживаетъ въ наше время названіе „перваго“ въ Европѣ, то это уже, конечно, никакъ не парижскій „Nouvel Opera“, чванный и безтолковый баричъ, а новый театръ вѣнскій: такъ много нынѣшней глубокой мысли и тщательнаго соображенія настоящихъ нуждъ вложено въ созданіе его, рядомъ съ творчествомъ художественнымъ. Мнѣ всегда казалось, что хорошо было бы, еслибы можно было сдѣлать перестановку: вѣнскій театръ—перенести въ Парижъ, и поставить тамъ среди настоящей его компаніи, благороднѣйшихъ созданій новаго французскаго искусства; новую же парижскую оперу, раззолоченную и тупо-равнодушную ко всѣмъ человѣческимъ настоятельнѣйшимъ потребностямъ,—сослать въ Берлинъ.

Не одна „Новая Опера“ имѣетъ даръ, несмотря на свое безвкусіе и анти-художественность, возбуждать восторги и чванливость патріотовъ худшей половины французскаго народа. Эту привилегію раздѣляютъ съ нею еще многія другія зданія. Напримѣръ, церковь Маделены, лже-классическая снаружи, іезуитская внутри; всѣ присутственныя мѣста стараго и новаго времени, зараженныя отъ головы до ногъ, со всѣми своими лѣстницами, аркадами и колоннами,—декоративною бездарностью и педантствомъ старинныхъ преданій; множество церквей въ лже строгомъ и классическомъ несносномъ стилѣ (каковы церкви St.-Vincent de Paul, Trinité); наконецъ, большинство новыхъ театровъ, особливо „Лирическій“, „Vaudeville“, „Châtelet“, въ сотый разъ пережевывающіе старинные мотивы лучшихъ творческихъ эпохъ Франціи, но только въ искалѣченномъ и обезображенномъ видѣ. Одинъ новый театръ „Gaité“ составляетъ исключеніе, со своимъ рядомъ красивыхъ полукруглыхъ арокъ на розовыхъ колоннахъ и со своею высокою съуживающеюся кровлею. Но художественныя пятна, сколько они ни многочисленны въ Парижѣ, особливо со временъ послѣдней имперіи, всѣ пропадаютъ почти незамѣтно въ громадной массѣ той красоты и значительности вновь созданныхъ нынѣшними потребностями формъ, которыми сіяетъ Парижъ на всѣхъ своихъ концахъ. Ни одинъ городъ не способенъ показать, въ настоящую минуту, такого огромнаго количества изящныхъ и оригинальныхъ общественныхъ и частныхъ зданій, какія стоятъ густою толпою по парижскимъ улицамъ и площадямъ, среди великолѣпныхъ остатковъ стараго Парижа, изъ временъ среднихъ вѣковъ и Возрожденія, когда творчество било такимъ могучимъ ключомъ; но впечатлѣніе новыхъ парижскихъ построекъ почти всегда уже не только эстетично и талантливо, не только грандіозно или элегантно—онѣ носятъ еще, въ каждой чертѣ, въ каждомъ членѣ и подробности своей, слѣды творчества, оживленнаго глубокой мыслью, вникающею въ нынѣшнія нужды жизни и теперешнія привычки человѣка.

Но, что, быть можетъ, всего выше и драгоцѣннѣе въ Парижѣ, въ сравненіи съ прочими европейскими столицами, это усиліе просыпающагося наконецъ народа, самого народа, создать себѣ архитектуру, которая нужна ему и его семейству для житья и отдыха послѣ тяжкихъ трудовъ на фабрикѣ и заводѣ, въ мастерской и на лѣсахъ. Вопросъ о „домахъ для рабочихъ“ не новъ, и довольно давно уже разрабатывается лучшими, гуманнѣйшими умами Франціи, Англіи и Германіи. Во многихъ мѣстахъ возникли даже, какъ, напримѣръ, въ Мюльгаузенѣ, цѣлыя „cités ouvrières“; въ Лондонѣ громадные дома, чуть не кварталы, построены для рабочихъ на милліоны великодушнаго американца Пибоди, котораго статуя украшаетъ теперь самое многолюдное мѣсто лондонской Сити. Но только въ одной Франціи рабочіе громко заявили, что хотятъ сами, безъ всякихъ архитекторовъ, дѣлать пробы нужной имъ теперь архитектуры, и, рядомъ съ фарисейскими, будто-бы народо-заботливыми постройками рабочихъ, выстроенными Наполеономъ III, поставили, на всемірной парижской выставкѣ 1867 года, свой пробный домъ, самими ими обдуманный и соображенный во всѣхъ частяхъ и изящно построенный. Первый опытъ не былъ еще, конечно, окончательно удаченъ, многаго еще ему недоставало, но великое дѣло начато и, конечно, пойдетъ твердою стопой къ своему торжеству и совершенству. Франція не упала и не ослабла въ послѣдніе годы, какъ увѣряютъ ея враги. Она все по прежнему передовой піонеръ и указательница новыхъ свѣтлыхъ путей, и никакія нашествія, никакіе вымученные милльярды, никакія минутныя политическія неудачи во внѣшнихъ дѣлахъ, никакія оковы, хитро скованныя тупыми ретроградами внутри собственныхъ ея предѣловъ, неспособны остановить ея колоссальной мощи, ея торжественнаго шествія впередъ.

Надъ нынѣшнею, новою Франціею новая заря занимается. Значитъ, и надъ ея искусствомъ тоже.

(„Вѣстникъ Европы“, 1876 г., февр. и мартъ, стр. 505—544 и 254—279).

Портретъ Петра Великаго въ Голландіи.

Приложенный къ настоящей статьѣ (изъ „Древней и Новой Россіи“) портретъ Петра I представляетъ точную копію, въ величинѣ немного меньше подлинника, съ оригинала, принадлежащаго Императорской Публичной Библіотекѣ и находящагося въ ея обширной коллекціи портретовъ Петра Великаго. Оригиналъ этотъ, купленный нѣсколько лѣтъ тому назадъ Библіотекою у извѣстнаго амстердамскаго книгопродавца Фредерика Мюллера, нарисованъ на толстой синей бумагѣ краснымъ карандашемъ и бѣлилами, и исполненъ не-

извѣстнымъ, повидимому, голландскимъ художникомъ конца XVII или начала XVIII вѣка. Ни награвированъ, ни какимъ-либо другимъ способомъ изданъ въ свѣтъ онъ до сихъ поръ никогда не былъ.

Петръ I представленъ здѣсь въ старинномъ русскомъ костюмѣ, съ мѣховой шапкой на головѣ; на боку у него виситъ, на цѣпочкѣ, идущей отъ кушака,— сабля, ручку которой онъ придерживаетъ лѣвой рукою, а правою онъ несетъ на плечѣ топоръ, оканчивающійся на другомъ концѣ молотомъ. Влѣво отъ Петра—столъ, накрытый богатымъ восточнымъ ковромъ; сверху лежитъ пустой налучникъ, покрытый узорами.

Костюмъ этотъ вполнѣ соотвѣтствуетъ тому, какой видѣли иностранцы на членахъ великаго русскаго посольства 1697 года: „Длинныя одежды русскихъ дворянъ, — говоритъ Схельтема, на основаніи современныхъ источниковъ,—изъ которыхъ иныя были изъ золотой парчи съ галунами, усаженными жемчугомъ, и по большей части окаймлены великолѣпными мѣхами; ихъ высокія шапки—изъ мѣха чернобурыхъ лисицъ; ихъ кривыя сабли, сверкающія жемчугомъ и брилліантами,—все это возбуждало живое любопытство толпы“ [1]). Изъ этого можно было бы заключить, что, можетъ быть, настоящій портретъ рисованъ съ натуры какимъ-нибудь мѣстнымъ художникомъ, имѣвшимъ случай видѣть Петра I собственными глазами. Но многія соображенія тому противятся.

Во время пребыванія Петра I, въ 1697 году, въ Голландіи и Англіи, въ обѣихъ странахъ появилось множество хорошихъ и дурныхъ гравюръ, изображавшихъ царя въ древне-русскомъ костюмѣ, который будто бы носилъ въ то время Петръ. Многія изъ нихъ очень интересны, или, по крайней мѣрѣ, курьезны; между ними особенно выдается портретъ, много разъ повторенный и представляющій Петра во весь ростъ, въ маленькой мѣховой шапочкѣ, короткомъ кафтанѣ, съ ножомъ, висящимъ на цѣпочкѣ у пояса, между тѣмъ какъ въ фонѣ изображенъ пріемъ русскаго посольства амстердамскимъ муниципалитетомъ. Но всѣ онѣ вообще выдуманы и почти вовсе не имѣютъ ничего общаго съ чертами лица, складомъ, фигурою и костюмомъ Петра. Нашъ портретъ принадлежитъ къ ихъ числу.

Во-первыхъ, на нашемъ рисункѣ царь Петръ представленъ человѣкомъ довольно небольшаго роста, тогда какъ извѣстно, что во время путешествія своего онъ поражалъ всѣхъ иностранцевъ своимъ атлетическимъ сложеніемъ и величавою фигурою. Во-вторыхъ, окладъ лица и форма волосъ на рисункѣ совсѣмъ не тѣ, какіе были въ дѣйствительности у Петра. Нооменъ говоритъ въ своемъ журналѣ о пребываніи Петра I въ Саардамѣ („Dagverhaal van het verblijf van czaar Peter te Zaandam“): „Лицо у него было круглое, выраженіе немного жесткое, брови темнорусыя, а также и волосы, которые у него были короткіе и курчавые“ [1]). Это описаніе вполнѣ подтверждается превосходнымъ портретомъ, написаннымъ съ Петра, въ сентябрѣ 1797 года, въ Утрехтѣ, для англійскаго короля Вильгельма III, хранящимся теперь въ Гамптонъ-Кортѣ и извѣстнымъ внѣ Англіи по множеству гравированныхъ копій. Здѣсь лицо также совершенно круглое, носъ короткій и толстый, волоса короткіе и курчавые; между тѣмъ, на нашемъ рисункѣ, лицо представлено продолговатымъ, носъ очень большой, волоса длинные, до плечъ, вьющіеся локонами.

Наконецъ, противъ того, чтобъ издаваемый портретъ былъ нарисованъ человѣкомъ, видѣвшимъ Петра собственными глазами, говоритъ также и костюмъ.

Можно почти съ полною достовѣрностью утверждать, что въ Голландіи Петръ I вовсе не носилъ русскаго національнаго костюма. Схельтема разсказываетъ, что, при самомъ въѣздѣ въ Голландію, Петръ часто оставлялъ позади свиту свою и ѣхалъ впередъ одинъ, въ одеждѣ голландскаго матроса [2]). Немедленно по пріѣздѣ въ Амстердамъ, онъ тотчасъ же сѣлъ въ лодку съ 6-ю или 7-ю молодыми русскими, сопровождавшими его, и поѣхалъ въ Саардамъ, въ томъ же матросскомъ костюмѣ [3]). Вѣроятно, онъ привезъ этотъ костюмъ съ собою изъ Россіи и получилъ его отъ Тиммермана, или кого другаго изъ своихъ голландскихъ пріятелей. На слѣдующій же день, говоритъ тотъ же авторъ, состоявшій при нашемъ посольствѣ, т. е. Jean Rousset (Nestesuranoi есть не что иное, какъ анаграмма этого имени и фамиліи), царь велѣлъ одѣть себя на манеръ „ватерландцевъ“, т.-е. жителей Ватерланда, небольшаго клочка земли, лежащаго къ сѣверу отъ Амстердама, между этимъ городомъ и деревушкой Саардамъ, на берегу воды,— „вода“ по голландски „Water“. Костюмъ этотъ, говоритъ Руссѐ, состоялъ изъ короткаго краснаго суконнаго кафтанчика и широкихъ холщевыхъ штановъ до колѣнъ [4]). То же говоритъ и Мовильонъ: „Будучи врагомъ любопытныхъ, Петръ, тотчасъ же по пріѣздѣ въ Саардамъ, велѣлъ принести „ватерландскій“ костюмъ, для себя и для своей свиты. Онъ состоитъ изъ кафтанчика, краснаго фризоваго, съ большими пуговицами, камзола подъ низомъ и широкихъ холщевыхъ штановъ [5]). Въ такомъ костюмѣ Петръ и представленъ на небольшомъ портретѣ, приложенномъ къ сочиненію Схельтемы (изд. 1814 года)

[1]) Scheltema, Peter de Groote in Holland en Zaandam. Te Amsterdam, 1814, I, 128; во французскомъ переводѣ: „Anecdotes historiques sur Pierre-le-Grand, par Scheltema, traduits par N. P. Muilman. Lausanne, 1842, p. 102.

[1]) Scheltema, I, 166; во французскомъ переводѣ, стр. 1 1.

[2]) Scheltema, I, 99; во франц. переводѣ, стр. 80.

[3]) Nestesuranoi, Mémoires du règne de Pierre le-Grand. A la Haye, 1725, II, 181.

[4]) Тамъ же, стр. 184.—Не знаю, почему профессоръ Устряловъ называетъ этотъ кафтанчикъ, wanbuis, casaquin, т.-е. одежду съ фалдами, — курткой (Исторія царствов. Петра Великаго, т. III, стр. 62), Профессоръ Соловьевъ столько же неправильно употребляетъ этотъ неточный терминъ (Исторія Россіи, т. XIV, стр. 255).

[5]) Mauvillon, Histoire de Pierre. Amsterdam, 1742. p. 63.

и гравированномъ голландскимъ граверомъ Маркусомъ. Только тутъ, на основаніи разсказа Ноомена, у него надѣта на головѣ поярковая шляпа съ широкими полями [1]). Такимъ образомъ, мы имѣемъ все право предполагать, что Петръ I въ Голландіи вовсе не носилъ русской одежды, даже ни единаго дня. Если уже и въ „ватерландскомъ" костюмѣ онъ постоянно обращалъ на себя вниманіе любопытныхъ голландцевъ до такой степени, что принужденъ былъ силой расталкивать толпу, а иной разъ даже раздавалъ удары кулакомъ по головѣ [2]), то что бы должно было быть, еслибы Петръ продолжалъ носить здѣсь свой національный костюмъ, ему уже и такъ непріятный?

Что касается до топора, который мы видимъ на плечѣ у царя, то онъ изображенъ здѣсь у рисовальщика, конечно, на основаніи разсказовъ, повсюду разносившихся тогда на счетъ привычекъ, образа жизни и любимыхъ подробностей обихода русскаго необыкновеннаго путешественника: „Петръ ходилъ обыкновенно, говоритъ Ноомевъ, держа въ рукѣ новый топоръ" [3]).

Такимъ образомъ, нашъ рисунокъ заключаетъ подробности, частью вѣрныя, частью выдуманныя, или, по крайней мѣрѣ, сочиненныя рисовальщикомъ, на основаніи разсказовъ, не столько о самомъ Петрѣ, сколько о молодыхъ людяхъ, членахъ русскаго посольства. Въ этомъ фактѣ нѣтъ для насъ ничего удивительнаго: въ коллекціи Публичной Библіотеки есть не только множество портретовъ Петра Великаго съ выдуманной обстановкой и костюмомъ, но даже такіе, которые свидѣтельствуютъ о томъ, что и сами иностранцы въ то время иногда сознавали выдуманность и неправду этихъ портретовъ. Такъ, напримѣръ, есть одинъ портретъ, въ древне-русскомъ костюмѣ, гравированный „черной манерой" голландскимъ граверомъ Големъ, въ концѣ XVII вѣка. Въ нашей коллекціи есть два экземпляра его: одинъ — первоначальный, съ лицомъ совершенно фантастичнымъ съ длиннымъ носомъ, длинными волосами, падающими на шею въ видѣ буклей, и какими-то небывалыми глазами; другой—исправленный такимъ образомъ, что фигура осталась прежняя, а голова была выскоблена на доскѣ и замѣнена награвированною вновь головою, скопированною съ прекраснаго достовѣрнаго портрета Кнеллера.

Въ парижскомъ собраніи эстамповъ находится 6,000 портретовъ Наполеона I [4]); въ Лондонѣ, въ British Museum, хранится подобная же, совершенно единственная въ своемъ родѣ коллекція, состоящая изъ нѣсколькихъ тысячъ портретовъ герцога Веллингтона; большинство ихъ очень мало похожи на свои оригиналы и представляютъ произведенія очень мало художественныя, даромъ что они явились на свѣтъ въ XIX столѣтіи. Можно ли, послѣ этого, дивиться малому сходству и малому художественному достоинству портретовъ, награвированныхъ почти 200 лѣтъ тому назадъ, и съ человѣка, очень немногими въ то время, дѣйствительно, видѣннаго? Но это портреты геніальнаго человѣка, несравненно болѣе великаго, чѣмъ не только какой-нибудь эфемерный Веллингтонъ, но даже самъ Наполеонъ I, и наша обязанность собирать ихъ и хранить, какъ все, касающееся личности этого великаго дѣятеля.

(„Древн. и Нов. Россія", 1876, т. III, № 10, с. 177—179).

Отвѣтъ г. Васильчикову [5]).

Свою „Замѣтку" о портретѣ Петра I, изданномъ въ „Древней и Новой Россіи", г. Васильчиковъ начинаетъ нѣсколькими комплиментами, относящимися ко мнѣ. Я очень благодаренъ за нихъ, но, къ сожалѣнію, не могу отвѣтить автору тѣмъ-же: я нахожу, что его „Замѣтка" страдаетъ тѣми же качествами, какими отличались оба до сихъ поръ напечатанныя сочиненія г. Васильчикова („О портретахъ Петра Великаго" и „Liste alphabétique des portraits russes"), т.-е. невѣрными фактами, мало надежными сообра-

---

[1]) „Царь обыкновенно носилъ сѣрый кафтанъ, красный камзолъ, а на головѣ поярковую шляпу" (Scheltema, I, 166; во французскомъ переводѣ, стр. 131).—Неизвѣстно, откуда взялъ профессоръ Устряловъ ни на чемъ не основанное свѣдѣніе, будто Петръ I носилъ въ Голландіи „лакированную шляпу" (Ист. Петра Великаго, III, 62). Это совершенно противно голландскому общеупотребительному костюму XVII вѣка.

[2]) Схельтема разсказываетъ, что когда нѣкто, Корнелисъ Мартценъ, однажды слишкомъ близко протѣснился на улицѣ къ царю, Петръ сильно хлопнулъ его кулакомъ по головѣ (Scheltema, I, 117; во франц. переводѣ, стр. 93). Профессоръ Устряловъ передѣлалъ этотъ ударъ кулакомъ по головѣ, неизвѣстно почему, въ „пощечину" (Исторія Петра, III, 68). Про любопытство голландцевъ Руссе говоритъ слѣдующее: „Нѣтъ народа болѣе любопытнаго, чѣмъ голландцы, и еслибъ не было извѣстно самымъ несомнѣннымъ образомъ, что они родомъ изъ Германіи, можно было бы подумать, что они происходятъ отъ тѣхъ любопытныхъ галловъ, про которыхъ Юлій Цезарь разсказываетъ, что, при одномъ видѣ чужеземца, они покидали свои работы и толпой набивались около него (Nestesuranoi, Mémoires, II, 183).

[3]) Scheltema, I, 167; въ франц. переводѣ, стр. 131.

[4]) Duchesne, Description des estampes exposées dans la Galerie de la Bibliothèque Impériale. Paris, 1855, стр. XI, примѣч.

[5]) На „Замѣтку о новомъ портретѣ Петра Великаго", помѣщенную въ „Древн. и Нов. Россіи" 1877 г., т. I, № 3, с. 325—326. *Ред.*

женіями и еще менѣе удовлетворительными выводами. А потому мнѣ кажется необходимымъ представить возраженіе на то, что я нахожу въ „Замѣткѣ“.

Г. Васильчиковъ полагаетъ, что на портретѣ Публичной Библіотеки, изданномъ „Древнею и Новою Россіей“, представленъ не Петръ Великій, а одинъ изъ карликовъ, сопровождавшихъ посольство 1697 года. Предположеніе свое онъ основываетъ на ростѣ и складѣ представленной личности, а топоръ, опирающійся на плечо оригинала, признаетъ „посольскимъ топоромъ, какіе носили въ Москвѣ рынды“. Все это, по моему мнѣнію, не имѣетъ за собою ни малѣйшей тѣни вѣроятія.

Представленная на портретѣ личность не можетъ быть карликомъ, потому что, если принять за основу размѣровъ—столъ, стоящій сбоку, и котораго обыкновенная вышина бываетъ около 1 арш. съ двумя или тремя вершками, выходитъ, что изображенное на гравюрѣ лицо имѣетъ вышины около 2 аршинъ съ тремя или четырьмя вершками. Спрашивается, какой же это карликъ—человѣкъ, гораздо болѣе двухъ аршинъ ростомъ?

Во-вторыхъ, мнѣ кажется, никакъ нельзя предполагать, чтобы кто-либо изъ посольскихъ людей носилъ такой простой костюмъ, какой представленъ здѣсь на портретѣ. Очевидцы расказываютъ про одежды посольства изъ драгоцѣнныхъ матерій, съ галунами и жемчугомъ, опушенныя дорогими мѣхами, про оружіе, осыпанное камнями: конечно, не всѣ лица, находившіяся при посольствѣ, были одѣты одинаково роскошно, однако же мы знаемъ не только изъ описаній, но также и изъ сохранившихся эстамповъ прежняго времени, что вообще всѣ принадлежавшіе къ составу русскихъ старинныхъ посольствъ одѣвались богато, хотя бы занимали въ немъ вовсе не первостепенное мѣсто (это вполнѣ ясно на гравюрахъ Императорской Публичной Библіотеки, изображающихъ русскія посольства 1576 и 1681 годовъ). Карлы же, составлявшіе модную „роскошь“ того времени, конечно находились при посольствѣ не для чего другаго, какъ для парада и бо̀льшей представительности, и, безъ сомнѣнія, менѣе всѣхъ другихъ могли отличаться простотою одежды. Между тѣмъ, что мы видимъ на настоящемъ портретѣ? Матерія какъ верхняго, такъ и нижняго платья, не представляетъ ни малѣйшихъ узоровъ—признаковъ штофа или парчи; не замѣтно при этомъ, на изображенномъ субъектѣ, ни аграфовъ, ни запоновъ, ни застежекъ, ни позументовъ на шапкѣ, или кафтанѣ, какъ мы это обыкновенно встрѣчаемъ на другихъ изображеніяхъ русскихъ посольскихъ личностей; ручка сабли также вовсе не парадна, наконецъ и шапка самаго простого вида, безъ всякихъ украшеній. За то въ подобномъ простомъ костюмѣ и уборѣ восточнаго характера не рѣдко представляютъ Петра гравюры конца XVII и начала XVIII вѣка.

Въ третьихъ, мнѣ кажется чрезвычайно несчастнымъ предположеніе, чтобы посольскіе карлы являлись въ публику съ „посольскимъ топоромъ“. Парадный топоръ былъ знакомъ почета, силы и пышности, и конечно подобный инструментъ всего менѣе прилично было бы вручить бѣдному калѣкѣ, олицетворенію слабости и искаженной природы. Навѣрное, посольскій топоръ всегда носили люди по возможности красивые, статные, мужественные—и дѣйствительно, при описаніи торжественныхъ процессій нашего посольства 1697 года, говорится, что съ обухами (топорами) шли гайдуки, т.-е. люди, представлявшіе крайнюю противуположность слабымъ карликамъ [1]).

Наконецъ, нельзя не замѣтить съ перваго же взгляда, что инструментъ, находящійся въ правой рукѣ у лица, изображеннаго на нашемъ портретѣ, ничего не имѣетъ общаго съ посольскими топорами, про которые говоритъ г. Васильчиковъ. Въ Оружейной Палатѣ, въ Москвѣ, сохраняется не мало образчиковъ посольскихъ топоровъ, но они всѣми своими подробностями отличаются отъ изображеннаго у насъ на портретѣ орудія. Во-первыхъ, они имѣютъ всегда видъ топора съ очень широкимъ и выгнутымъ лезвеемъ, и кончаются позади, и вверху и внизу топорища, орнаментальною фигурою; во-вторыхъ, они всегда чрезвычайно богато украшены насѣчками и всякаго рода выпуклыми орнаментами (Древн. Росс. Госуд., атласъ, отдѣлъ III, листы: 76, фиг. 1; 77, фиг. 1; 79, фиг. 1). Оно и понятно: все, касавшееся парадныхъ посольскихъ церемоній, въ Москвѣ ли у насъ, или за-границей, должно было носить отпечатокъ тогдашней полу-восточной московской пышности. Если же припомнить, сверхъ того, не только парадные, но и вообще боевые топоры европейскіе, турецкіе, персидскіе и индѣйскіе, которыхъ не мало образцовъ можно видѣть во всѣхъ большихъ европейскихъ арсеналахъ (напр., у насъ въ Царскосельскомъ арсеналѣ, или въ Вѣнѣ, въ Амбразовской коллекціи), мы найдемъ, что всегда этого рода оружіе отличалось щеголеватостью формъ и богатою орнаментистикою.

Что же мы видимъ на нашемъ портретѣ? Инструментъ, который хотятъ намъ выдать за „посольскій топоръ“, представляетъ лезвее—формы очень незатѣйливой, даже грубой, съ полнѣйшимъ отсутствіемъ какихъ бы то ни было орнаментовъ, рѣзныхъ или выпуклыхъ, на лезвеѣ и ручкѣ. Эта послѣдняя ничто иное, какъ простая гладкая палка, лишь съ маленькимъ, совершенно гладкимъ и простымъ наконечникомъ на нижнемъ концѣ. А между тѣмъ, рисовальщику нашего оригинала такъ легко было немногими чертами обозначить на топорѣ орнаментистику, если бы она существовала на изображаемомъ предметѣ: вѣдь покрылъ же онъ узорами восточный коверъ, спускающійся со стола.

Всѣ эти подробности не позволяютъ намъ видѣть здѣсь параднаго „посольскаго топора“, и заставляютъ

---

[1]) Самъ же г. Васильчиковъ приводитъ объ этомъ цитату изъ III-го тома исторіи Петра Великаго, Устрялова; но ссылается при этомъ еще на „Мемуары“ Нестезуранаго, гдѣ однако же, на указанной имъ страницѣ, не оказалось ни въ одномъ изъ изданій, находящихся въ Публичной Библіотекѣ, ничего относящагося до посольскихъ топоровъ.

предполагать присутствіе простаго рабочаго топора; тѣмъ болѣе, что сторона орудія, противуположная лезвею топора, представляетъ намъ — молотъ, столько же простой и чисто рабочій, какъ и самый топоръ.

Что Петръ I долженъ былъ работать на голландскихъ верфяхъ именно подобнымъ орудіемъ, мы узнаемъ это изъ сочиненій о кораблестроеніи, изданныхъ въ Голландіи, какъ разъ около того времени, когда Петръ тамъ находился. Въ очень знаменитыхъ тогда сочиненіяхъ Николая Витсена [1]) и Корнелисса фанъ-Эйка [2]) изображены разные кораблестроительные инструменты, и въ томъ числѣ такой топоръ-молотъ, какой нарисованъ на нашемъ портретѣ. А на рисункѣ у фанъ-Эйка представленъ сверхъ того рабочій, хлопочущій около большой деревянной массы съ подобнымъ же инструментомъ въ рукѣ, въ „ватерландскомъ" костюмѣ, какой носилъ въ Голландіи Петръ: просторномъ камзолѣ, короткихъ широкихъ штанахъ до колѣнъ, и сверхъ того—съ мѣховой шапкой на головѣ. Нельзя рекомендовать лучшаго оригинала для живописца, который задумалъ бы представить Петра Великаго на верфи, въ Голландіи. Замѣчу, наконецъ, и то, что точь-въ-точь такой же рабочій топоръ, какъ на нашемъ портретѣ, не разъ изображенъ иностранными художниками, подлѣ Петра I, въ числѣ другихъ рабочихъ инструментовъ, на гравюрахъ. Взгляните, напр., на портретъ Петра Великаго при книгѣ: „Les beautés de la Russie, par Nougaret", изд. 1813, 1814 и 1820 годовъ.

Такимъ образомъ, на основаніи всего приведеннаго здѣсь, я никоимъ образомъ не могу согласиться съ тѣмъ, чтобы на нашемъ рисункѣ былъ изображенъ карло съ посольскимъ топоромъ на плечѣ, и продолжаю считать этотъ портретъ — портретомъ Петра I, непохожимъ и крайне искаженнымъ (какъ множество другихъ, появлявшихся съ конца XVII вѣка), но все-таки назначеннымъ изобразить личность великаго сѣвернаго царя.

Если бы, затѣмъ, меня спросили: „почему же Петръ I, извѣстный своимъ громаднымъ ростомъ, представленъ здѣсь человѣкомъ роста небольшаго"—я бы на это отвѣтилъ, что между многочисленными выдуманными портретами Петра I встрѣчаются также и такіе портреты, гдѣ онъ представленъ человѣкомъ очень умѣреннаго роста. Такъ, напр., на принадлежащемъ Императорской Публичной Библіотекѣ очень рѣдкомъ портретѣ Петра, съ подписью: „Petro Alexii F. imperatore Russico", изъ книги: „Tonneel van Keisern, Koningen, Prinsen etc. van Europa" (s. l. et a.), Петръ, въ восточномъ богатомъ костюмѣ, представленъ такого роста, что стоящій подлѣ него столъ, покрытый, какъ у насъ, богатымъ ковромъ, и не превышающій самую обыкновенную вышину, доходитъ ему до пояса. То же самое мы видимъ и на другомъ рѣдкомъ портретѣ Петра въ восточномъ костюмѣ (изъ коллекціи Императорской Публичной Библіотеки), съ подписью: „H. L. Hening sc.", причемъ на другой сторонѣ отъ руки приписано: „Mag. Dux Moscoviae. Zu finden bei David Fuenck Nor". Что же касается чертъ лица, изображенныхъ на нашемъ портретѣ, то они (какъ я уже и прежде писалъ) не имѣютъ ничего общаго съ дѣйствительною физіономіею Петра Великаго, но очень близко подходятъ къ чертамъ лица на многихъ, столько же выдуманныхъ, какъ и этотъ портретъ Петра I, конца XVII и начала XVIII, напр.: Голя и нѣсколькихъ анонимныхъ граверовъ.

Въ концѣ своей „Замѣтки" г. Васильчиковъ не соглашается съ моимъ предположеніемъ, что Петръ I вовсе не носилъ русскаго костюма въ Голландіи, и для того, чтобы опровергнуть меня, указываетъ на портретъ масляными красками, находящійся въ пріемной Императора Александра II, въ Царскосельскомъ дворцѣ. Не знаю почему, г. Васильчиковъ вообразилъ себѣ, что этотъ портретъ мнѣ неизвѣстенъ. Напротивъ, я очень хорошо его знаю со времени Московской политехнической выставки 1872 года, и именно потому-то не могу придавать значенія нынѣшнимъ соображеніямъ г. Васильчикова.

Голова этого портрета написана прекрасно и, очень можетъ быть, съ натуры. Что же касается до всего остальнаго, то, по моему мнѣнію,—оно придѣлано позже, отчасти даже иною рукою. Самъ г. Васильчиковъ, на основаніи мнѣнія князя Гагарина, и профессоровъ Бруни и Неффа, заявлялъ, что „фонъ перемалеванъ плохимъ художникомъ, особенно плоха фигура калмыка" (О портретахъ Петра Вел., стр. 52). Извѣстно очень много примѣровъ, что живописецъ, заваленный заказами, пишетъ одну только голову своего оригинала, и даетъ доканчивать все остальное какому-нибудь ученику или посредственному художнику. Такъ часто поступалъ и баловень англійской аристократіи, знаменитый Кнеллеръ [1]); такъ онъ поступилъ, между прочимъ, и со своимъ знаменитымъ гамптонъ-кортскимъ портретомъ Петра. Но пусть даже въ какомъ-нибудь портретѣ не только лицо, не только фигура, но даже всѣ подробности и аксесуары будутъ написаны рукою одного и того же художника: какое же это доказательство, что костюмъ представленъ точно такимъ, какой былъ на оригиналѣ? Не ходя далеко, можно указать не мало портретовъ Петра, подъ которыми подписано: „Дѣлано съ натуры", а костюмъ является все-таки выдуманнымъ. Лучшимъ примѣромъ, между многими другими, можетъ служить принадлежащій Публичной Библіотекѣ необыкновенно рѣдкій портретъ (Unicum), гравированный придворнымъ граверомъ Петра Великаго, Шхонбекомъ. Внизу подписано: „Повелѣнію Его Царскаго Величества грыдоровалъ Андріанъ Шхонбекъ"; кажется, чего же лучше, что можетъ быть вѣрнѣе этого портрета? И

[1]) Ael oude en hedendaegsche Scheeps-bouw en bestier. Beschreven door Nicolaes Witsen. Amsterdam, 1671, f°, таблица рисунковъ при стр. 184.

[2]) De Nederlandsche Scheeps-bouw-konst t'Samen geste door Cornelis van-Yk. Delft, 1697, f°, таблица рисунковъ при стр. 58.

[1]) Г. Васильчиковъ постоянно называетъ его, во всѣхъ своихъ сочиненіяхъ, Неллеромъ, кажется вообразивъ себѣ, что онъ былъ англичаниномъ, тогда какъ тотъ былъ кровный нѣмецъ, уроженецъ Любека.

однакоже Петръ представленъ въ алонжевомъ громадномъ парикѣ, и въ громадной же шляпѣ, съ длинными перьями, какихъ никогда не носилъ. Такъ и въ настоящемъ портретѣ: живописецъ, можетъ быть, писалъ лицо Петра—съ натуры, а костюмъ—изъ фантазіи. Полнѣйшимъ доказательствомъ тому служитъ рубашка, надѣтая на царѣ, подъ кафтаномъ. Она представлена съ низенькимъ стоячимъ воротникомъ (какъ у нынѣшнихъ кучеровъ), и со сборками, идущими отъ ворота на грудь. Какая же это русская рубашка? Это явно та самая фантастическая рубашка, которую мы много разъ замѣчаемъ на Петровскихъ портретахъ молодаго его времени, гдѣ иностранные художники облекали Петра, по своему усмотрѣнію, въ тотъ, по ихъ мнѣнію, русскій костюмъ, который представлялся ихъ воображенію: тутъ нерѣдко являлись небывалые кафтаны, оружіе, горлатныя шапки, чалмы, и рубашки со сборками.

Кажется, г. Васильчиковъ разсматривалъ лишь поверхностно и вскользь (какъ и многое другое) царскосельскій портретъ Петра I. Но мнѣ костюмъ этого портрета ничуть не является доказательнымъ чего бы то ни было, кромѣ фантазіи художника, и напоминаетъ мнѣ всего болѣе костюмъ на принадлежащемъ графу Уварову портретѣ Афанасья Кирилловича Нарышкина (Древн. Росс. Госуд., отдѣлъ IV, рис. 16). Этотъ портретъ также, по преданію, писанъ иностраннымъ художникомъ, а представленный тутъ костюмъ, конечно, никоимъ образомъ не можетъ быть признанъ за царскій.

(*Тамъ-же, 1877 г., т. I, № 3, с. 326—328*).

Публичная библіотека и Эрмитажъ при Александрѣ I.

Изъ числа великихъ народныхъ учрежденій, завѣщанныхъ царствованіемъ Екатерины II царствованію Александра I, концомъ XVIII вѣка началу XIX—было два, которымъ суждено было играть особенно крупную роль въ интеллектуальной жизни Россіи: это Публичная Библіотека и Эрмитажъ. У нихъ было много общаго въ минуту ихъ нарожденія, много было также общаго и въ дальнѣйшей ихъ жизни, казалось имъ бы такъ вѣчно и идти рядомъ другъ съ дружкой въ ногу, ровнымъ шагомъ — и однако же этого не случилось. Не смотря на все родство и сходство, Публичная Библіолека и Эрмитажъ разошлись по разнымъ дорогамъ, судьбы у нихъ сдѣлались совершенно разныя и еще рознѣе вышло ихъ вліяніе на новыя русскія поколѣнія.

И наша Библіотека, и нашъ Эрмитажъ, что касается главнаго зерна своего, родились не у насъ, а за границей, возрощены были не русскими, а иностранными руками. Родителями ихъ были: поляки—для Библіотеки, англичане, французы и нѣмцы—для Эрмитажа. Это все были люди—фанатики, баричи или богачи, со страстью собиравшіе книги, картины и статуи, употребившіе на нихъ десятки лѣтъ собственной жизни и сотни тысячъ франковъ, фунтовъ стерлинговъ, или талеровъ: графы Залусскіе—въ Варшавѣ, лордъ Вальполь—въ Лондонѣ, Крозà—въ Парижѣ, графъ Брюль—въ Дрезденѣ.

Всѣ они воображали, что собираютъ только для себя и для своего края, что ни одна ихъ книга и картина не выйдетъ во вѣки-вѣковъ изъ ихъ отечества, но случилось совсѣмъ другое—тò, чего никто изъ нихъ пе предвидѣлъ: всѣ ихъ коллекціи лишь немного лѣтъ пожили на первоначальномъ своемъ мѣстѣ, а потомъ перенеслись на далекій сѣверъ, въ такія мѣста и къ такимъ людямъ, которые и во снѣ пе грезились первымъ ихъ хозяевамъ. Тщетно даже послѣдній изъ Залусскихъ поставилъ созданную имъ публичную библіотеку подъ охрану іезуитскаго ордена. Кто бы смѣлъ подумать, сто лѣтъ тому назадъ, что можетъ что-нибудь случиться съ великимъ, безпредѣльно могучимъ „Обществомъ Іисуса", державшимъ все тогда въ своей рукѣ? И однако-же невообразимое осуществилось и орденъ палъ въ Польшѣ, выгнанные іезуиты попрятались въ разсыпную, и Варшава перестала быть польскою столицею. Чего не защитилъ и не спасъ даже іезуитскій орденъ, то еще меньше защитили дворянскіе гербы и банкирскіе золотые мѣшки: тѣ пали со своихъ высотъ, эти похудѣли и истощились—и великолѣпныя собранія книжныя и художественныя длинной вереницей потянулись въ Петербургъ, добытыя въ Польшѣ—русскими штыками, въ Англіи, Франціи и Германіи—русскими рублями.

Чтò сдѣлала Екатерина II изъ этихъ великихъ сокровищъ? Она рѣшила отдать ихъ цѣликомъ на пользованіе русскому народу. Мысль совершенно новая у насъ въ Россіи, затѣя небывалая: со временъ Петра Великаго, столько заботливаго о народѣ, у насъ много было и книгъ, и картинъ, и статуй иностранныхъ, но все-таки публичныхъ библіотекъ и художественныхъ музеевъ не бывало. Возлѣ одного своего дворца—Зимняго, императрица велѣла выстроить новый домъ, гдѣ бы по стѣнамъ висѣли чудесныя созданія европейскаго искусства, ею добытыя; возлѣ другого дворца—Аничкинскаго, она велѣла построить тоже большой домъ, гдѣ бы разстановились по полкамъ сотни тысячъ рѣдкихъ или драгоцѣнныхъ книжныхъ коллекцій, взятыхъ Суворовымъ въ Варшавѣ. Но, предупреждая ту мысль, которая лишь полустолѣтіемъ позже осуществилась, да и то лишь отчасти, въ Лондонѣ, въ Британскомъ музеѣ, она хотѣла, чтобъ тутъ, въ новой общенародной, небывалой еще въ Россіи библіотекѣ, присутствовали не однѣ только книги, но и весь остальной научный снарядъ знанія, пособія для научныхъ занятій по всѣмъ отраслямъ вѣдѣнія. На вершинѣ

зданія должна была возвышаться астрономическая обсерваторія съ знаменитымъ Гершелевскимъ телескопомъ; внутри, должны были устроиться залы для кабинетовъ древностей и инструментовъ физическихъ и астрономическихъ; сверхъ того, было намѣреніе связать зданіе Публичной Библіотеки съ Аничкинымъ дворцомъ посредствомъ великолѣпнаго зимняго сада и портиковъ, украшенныхъ статуями, фонтанами и устройствами для гимнастическихъ упражненій. Къ несчастью, а можетъ быть и къ счастью, эти грандіозныя предположенія не осуществились, смерть императрицы помѣшала тому и Библіотека осталась простою библіотекою. Я говорю, къ счастью, потому что Россіи тогдашняго времени только что въ пору было сладить и съ библіотекою — слишкомъ далеко было мечтать о великомъ всенаучномъ музеѣ. Лучшее доказательство то̀, что даже и Библіотека-то, въ скромномъ, урѣзанномъ ея видѣ, могла быть приведена хотя въ нѣкоторый порядокъ и открыта для публики не ранѣе, какъ много лѣтъ спустя послѣ смерти Екатерины II—въ январѣ 1814 года. Напротивъ, Эрмитажу не довелось терпѣть никакихъ проволочекъ для начала дѣйствительной службы своему новому отечеству: картины развѣшивались, статуи разставлялись тотчасъ по пріѣздѣ въ Петербургъ, и являлись передъ глазами Екатерины II и ея двора, а потомъ, по немножку, и остальной русской публики.

До начала нашего вѣка, физіономія обоихъ великихъ учрежденій Екатерины II была довольно одинакова. Оба они продолжали быть чѣмъ-то иностраннымъ, и притомъ доведеннымъ только до 70-хъ или 80-хъ годовъ прошлаго вѣка. Русскаго въ нихъ не было почти ровно ничего. Въ Библіотекѣ, даже еще въ 1810 г., оказалось всего лишь 8 русскихъ книгъ на 150 тысячъ томовъ, печатанныхъ на всевозможныхъ языкахъ (даже на „гишпанскомъ и португальскомъ“ языкахъ было 874 тома, и на еврейскомъ 539). Оно и понятно: большинство сочиненій, накопленныхъ графами Залусскими, состояло изъ сочиненій богословскихъ—значитъ латинскихъ, литературныхъ—значитъ французскихъ, и историческихъ—значитъ польскихъ. Въ Эрмитажѣ—было едва-едва нѣсколько картинъ русскихъ художниковъ. Оно и понятно: много ли и художниковъ-то было тогда у насъ?

Такимъ образомъ, и Библіотека, и Эрмитажъ были, въ первые годы XIX столѣтія, именно тѣмъ, чѣмъ единственно и могли тогда быть. Проживи императрица Екатерина II дольше, нѣтъ сомнѣнія, она постаралась бы придать обоимъ своимъ учрежденіямъ то характерное, національное содержаніе, о которомъ такъ постоянно хлопотала во всемъ, даромъ что была сама родомъ не русская. Но она сошла со сцены раньше, чѣмъ успѣла осуществить двѣ грандіозныя государственныя свои затѣи: библіотека для народа, художественный музей для всѣхъ; а наступившія съ самаго же начала новаго столѣтія историческія событія были такого рода, что поставили вверхъ дномъ всю Европу, въ томъ числѣ и Россію. Не до картинъ было, и не до книгъ. И Библіотека, и Эрмитажъ нѣсколько времени простояли въ глубокой тѣни.

Когда небо прояснилось и никакой Наполеонъ не лежалъ больше тяжкимъ кошмаромъ надъ задавленной Европой, оба великія созданія Екатерины II снова вздохнули свободно и снова жизнь, одно время замерзшая, заиграла въ нихъ. Въ Эрмитажъ перевезена была вся знаменитая картинная и скульптурная галлерея изъ Мальмезона, бывшаго дворца бывшей императрицы Жозефины, и вслѣдъ за этой богатой добычей въ Эрмитажъ потянулись обозы съ другими столько же драгоцѣнными художественными собраніями: эти великолѣпныя покупки не прекращались потомъ цѣлое полстолѣтіе. Эрмитажъ сдѣлался одною изъ самыхъ изумительныхъ художественныхъ сокровищницъ міра. Библіотека, съ своей стороны, употребила тѣ же самыя 50 лѣтъ, чтобъ разростись громадно, и чтобы, не смотря на выдѣленіе многихъ тысячъ томовъ въ разныя другія библіотеки имперіи, увеличиться впятеро или вшестеро, и наполниться безцѣнными и безчисленными сокровищами всякаго рода. Кажется, сходство между обоими учрежденіями совершенное. И однако же на дѣлѣ было не такъ. Между Библіотекой и Эрмитажемъ существовала огромная разница, которая съ годами все только болѣе разросталась и, наконецъ, легли между ними пропасти ненаполнимыя.

Эрмитажъ—представитель одного только прошедшаго. Здѣсь вы найдете, съ одной стороны, многія изъ изумительнѣйшихъ созданій греческаго искусства лучшаго его времени (росписныя вазы, раскрашенныя скульптуры изъ обожженной глины, золотыя вещи), съ другой—многія изъ самыхъ совершеннѣйшихъ произведеній европейскаго искусства XVI, XVII и XVIII вѣка (картины фламандской, голландской, испанской, венеціянской и др. школъ). То, что̀ собрано въ залахъ Эрмитажа, заключаетъ столько великолѣпныхъ, драгоцѣнныхъ образцовъ человѣческаго художественнаго генія, что каждый русскій, не выѣзжая изъ Петербурга, можетъ сказать себѣ, что онъ знаетъ капитальнѣйшіе образцы всего, что̀ только есть лучшаго въ мірѣ въ созданіяхъ искусства, и имѣетъ самое вѣрное понятіе о величайшихъ художникахъ древней Греціи и новой Европы. Но все это только прошедшее искусство. Эрмитажъ застылъ на эпохѣ Екатерины II. Все новое искусство отсутствуетъ въ его залахъ, точно будто его никогда не бывало на свѣтѣ, точно будто мы всѣ живемъ до сихъ поръ не теперь, а 100 тому назадъ, и съ того времени ни одного талантливаго художника въ Европѣ не народилось. Правда, залы двѣ посвящены картинамъ нѣкоторыхъ русскихъ живописцевъ; но всѣ эти „Помпеи“ Брюллова, „Мѣдные змѣи“ Бруни, „Магдалины“ Иванова не представляютъ никакой школы, никакой самостоятельности—это все только созданія съ творчествомъ очень сомнительнаго, эклектическаго свойства, съ полнымъ отсутствіемъ оригинальности и жизненности. Это все полу-иностранцы, полу-гермафродиты академики, не могущіе имѣть значенія для развитія какого-нибудь сильнаго, самобытнаго, будущаго искусства. Скачокъ отъ геніальныхъ, пропитанныхъ съ головы до

ногъ самостоятельностью и силою правды, Рембрандтовъ. Рубенсовъ и Веласкецовъ, къ такимъ безличнымъ продуктамъ школы, какъ Брюлловы и Бруни, слишкомъ громаденъ. Они не могутъ, они не должны считаться образцами искусства новой Европы, новой Россіи. А сколько и въ той, и другой, за послѣднія 50 лѣтъ, выходило на сцену могучихъ талантовъ, громко говорившихъ, что не умерло искусство, и все только пробуетъ новые, неизвѣданные еще пути! Но Александровское время, да и всѣ послѣдовавшія за нимъ, не хотѣли этого знать, и Эрмитажъ остался на-глухо запертъ для всего, что создалось рукою новаго художника съ тѣхъ поръ, какъ Екатерина II закрыла глаза.

Было время, подобный же предразсудокъ царствовалъ тоже въ большинствѣ остальныхъ европейскихъ музеевъ; но онъ уже давно умеръ и погребенъ теперь, вмѣстѣ со множествомъ другихъ предразсудковъ. Кажется, у насъ только однихъ онъ и уцѣлѣлъ, конечно, по нечаянности, съ первыхъ годовъ царствованія Александра I-го.

У Библіотеки дѣло шло совсѣмъ иначе. Правда, когда ее открывали впервые, для публики, 2-го января 1814 г., передъ цѣлою толпою всего, что только было тогда самаго избраннаго, знатнаго, талантливаго или высокообразованнаго въ средѣ русской публики, знаменитый Крыловъ, одинъ изъ тогдашнихъ библіотекарей Библіотеки, прочелъ, въ числѣ многаго другого, что въ тотъ день было публично прочитано, также и свою басню „Водолазы“, гдѣ высказывалась мысль, что въ наукахъ и знаніи не слѣдуетъ слишкомъ далеко забираться.

„Хотя въ ученьи зримъ мы многихъ благъ причину,
Но дерзкій умъ находитъ въ немъ пучину
И свой погибельный конецъ,
Лишь съ разницею тою,
Что часто въ гибель онъ другихъ влечетъ съ собою“.

Но основная мысль эта, хотя и внушенная Крылову тогдашнимъ директоромъ Библіотеки, Оленинымъ, никогда не повела ни въ Оленинское время, ни во всѣ послѣдующія, къ сокращенію размѣровъ тѣхъ книжныхъ богатствъ, какія поступали въ Библіотеку, и она постоянно наполнялась, съ одинакою любовью и радушіемъ, всѣмъ, что было замѣчательнаго въ какомъ бы то ни было родѣ, между старыми или новыми произведеніями письменности. Въ Библіотекѣ никогда не бывало гоненія ни на одного автора, ни на одну школу, ни на одну систему. И этимъ Библіотека стала на-ряду съ лучшими и совершеннѣйшими учрежденіями этого рода въ Европѣ. Никакіе Шишковы и Магницкіе не одолѣли ее.

Потомъ, наша Публичная Библіотека съ перваго же дня своего открытія заявила свои искренно-національныя, свои истинно-русскія стремленія. Въ числѣ читавшихъ 2-го января 1814 года рѣчи былъ еще другой знаменитый человѣкъ русскій, тоже библіотекарь Публичной Библіотеки, Гнѣдичь. Его рѣчь трактовала „о причинахъ, замедляющихъ успѣхи нашей словесности“ — тема, заданная также Оленинымъ — и здѣсь Гнѣдичь высокопарно, по всегдашнему, но съ живымъ одушевленіемъ провозглашалъ публично, что не можетъ наша словесность дѣлать успѣховъ, пока нашъ литераторъ связанъ по рукамъ и по ногамъ — французскимъ языкомъ, всюду царствующимъ, и поверхностнымъ, на французскій манеръ, воспитаніемъ. Это были въ ту минуту слова новыя, живыя. Въ нихъ высказывалось то новое, національное чувство, которое пробудилось у насъ послѣ 1812 года и дало потомъ великіе плоды. Это было то самое чувство, которое горѣло могучимъ пламенемъ въ Грибоѣдовѣ, Пушкинѣ и положило національную печать на всю Россію послѣднихъ 40—50 лѣтъ. Публичная Библіотека стояла съ самой первой минуты на вышинѣ современнаго народнаго уровня, и никогда ему не измѣняла. Еще Высочайше утвержденнымъ положеніемъ 1810 года предоставлено Библіотекѣ получать безвозмездно по два экземпляра каждаго печатаемаго въ имперіи изданія, и одинъ уже этотъ законъ наполнилъ шкафы Библіотеки огромною массою русскихъ книгъ и журналовъ: покупки и добровольныя богатыя пожертвованія, приходившія со всѣхъ концовъ Россіи (источникъ приращеній, вовсе неизвѣстный въ Эрмитажѣ), закрѣпили за Библіотекою характеръ истинно національный, русскій. Скоро совершенно исчезла первоначальная физіономія Библіотеки — физіономія затхлой и устарѣлой библіотеки латино-польской, и получила все значеніе цвѣтущей, полной жизни и роста библіотеки современной, собирающей одинаково жадною рукою все старое и новое, но раньше всего — все русское, отечественное. Первоначальные 8 русскихъ томовъ 1810 г. разрослись въ тысячи и десятки тысячъ, такъ что русскій отдѣлъ Библіотеки, конечно теперь первый въ мірѣ, состоитъ уже болѣе чѣмъ изъ цѣлой сотни тысячъ томовъ. Во всѣхъ своихъ отчетахъ министру народнаго просвѣщенія, начиная съ перваго же года существованія Библіотеки, директоръ Оленинъ постоянно упиралъ на то, что русское отдѣленіе разростается, и что публика все болѣе и болѣе имъ пользуется. Онъ даже исчислялъ книги, которыя всего болѣе читаются, — русскія.

И вотъ, именно по этому-то своему прежде всего національному, а потомъ, сверхъ того, и современному европейскому характеру, Публичная Библіотека сыграла въ первыя же полстолѣтія своего существованія то назначеніе, которое ей дано было благодѣтельною и истинно-государственною мыслью Екатерины II. Въ одномъ изъ отчетовъ своихъ, даровитѣйшій и дѣятельнѣйшій изъ всѣхъ директоровъ Библіотеки, баронъ М. А. Корфъ, достигнувшій въ дѣятельности Библіотеки самыхъ широкихъ, необычайныхъ результатовъ, писалъ однажды съ гордостью, въ 50-хъ уже годахъ, что „въ настоящее время ни одинъ значительный научный трудъ не совершается въ Россіи безъ участія великолѣпной его Публичной Библіотеки“. Это рѣшительное участіе въ умственной дѣятельности нашего отечества началось, хотя и въ слабыхъ размѣрахъ, еще въ Александровское время Публики тогда ходило въ Библіотеку еще не слишкомъ много (да и впускъ для занятій былъ всего по 3 раза въ недѣлю); книги были еще плохо разобраны, каталоги существовали еще въ какомъ-то эмбріонномъ, младенческомъ видѣ, и приходящіе нерѣдко находили Крылова (талантли-

ваго, глубоконароднаго писателя, но плохого библіотекаря) лежащимъ на диванахѣ съ французскимъ романомъ въ рукахъ, рядомъ съ дымящейся печкой, на полу у которой лежатъ груды неразобранныхъ книгъ, расталкиваемыхъ ногами сторожей-истопниковъ, — но это не мѣшало тому, что уже и въ тѣ времена, въ пустынныхъ, мрачныхъ залахъ Библіотеки, то тамъ, то сямъ, за уединенными столами, сидѣли, по цѣлымъ часамъ, ученые, почерпавшіе матеріалы новой, народной науки въ книгахъ и рукописяхъ Библіотеки. Новое поколѣніе этихъ ученыхъ, а вмѣстѣ съ ними и публики, росло и только все крѣпче и крѣпче прилѣплялось къ національнымъ корнямъ, открываемымъ наукою. Такою великою, глубоко-почтенною ролью не можетъ гордиться Эрмитажъ. Онъ и до сихъ поръ не исполнилъ настоящаго своего назначенія. На его сокровищахъ, какъ они ни великолѣпны, не росли и не могли возростать наши художники. Всѣ наши художественныя поколѣнія росли и совершенствовались всегда—помимо Эрмитажа; они его не знали въ юношескіе годы, потому что нужно особенное, спеціальное воспитаніе для того, чтобы полюбить, понять и узнать великія созданія старыхъ художниковъ, съ чуждымъ содержаніемъ, съ задачами иногда выцвѣтшими, даже мало симпатичными. Они узнавали, почти всегда, и оцѣняли великихъ художниковъ прежняго времени лишь въ возмужалыхъ своихъ годахъ, когда юность уже прошла и свой собственный складъ сложился. Пропасть между нынѣшнимъ временемъ и взглядомъ и прежнимъ, да сверхъ того иноземнымъ, временемъ и взглядомъ—была слишкомъ глубока и широка, а созданій европейскаго искусства послѣдняго и тѣмъ болѣе настоящаго столѣтія, составляющаго къ нимъ переходъ, вовсе на лицо не было — и вотъ, новыя художественныя русскія поколѣнія въ большинствѣ случаевъ росли внѣ всякаго вліянія талантовъ и великолѣпій Эрмитажа. Никакіе Рафаэли не помѣшали Егоровымъ и Шебуевымъ быть сухими муміями, безъ смысла и значенія, никакіе Тиціаны не дали чувство колорита Кипренскимъ, никакіе Каналетто не спасли Алексѣевыхъ отъ табакерочной живописи; всѣ великолѣпнѣйшіе фламандцы и голландцы просуществовали для нашей школы понапрасну, тѣша только глаза публики и иностранцевъ, а истинныя талантливость и характерность зачались у насъ лишь съ той эпохи, когда національныя задачи и мысль выдвинулись у русскаго художника на первый планъ. Только тутъ впервые голландцы и фламандцы, со своею правдивою реальностью и жизнью, протянули русскому художнику свою могучую, надежную помощь.

Библіотека была счастливѣе. Она уже давно вписала свое имя на всѣхъ страницахъ русскаго просвѣщенія. Давно пора Эрмитажу ее догонять.

(*„Нов. Время“, 11 дек. 1877 г., № 643*).

Письмо къ офицерамъ нашей Дунайской арміи.

Господа! Обращаюсь къ вамъ по дѣлу, которое считаю очень важнымъ. Ко всему великому, несравненному и блистательному, что вами совершено въ эти полгода, вы можете, если захотите, прибавить еще нѣчто очень крупное.

Мнѣ случилось прочитать одну статью англійскаго журнала „Daily News“, и меня взяла жестокая досада. Статья эта, отъ 21 декабря 1877 г., была озаглавлена такъ: „Болгарское искусство“, и здѣсь корреспондентъ-англичанинъ сообщалъ своимъ соотечественникамъ, въ письмѣ изъ Яблоницы, свои взгляды и замѣтки о разнообразныхъ произведеніяхъ болгарскаго искусства, какія проходили передъ его глазами въ послѣдніе мѣсяцы, во время его пребыванія при нашей арміи. Рѣчь шла о болгарскихъ церквахъ и болгарскихъ фрескахъ, о лубочныхъ картинкахъ и деревянныхъ иконахъ, о превосходной рѣзьбѣ на деревѣ и чудесныхъ издѣліяхъ изъ золота и серебра, наконецъ о шитыхъ золотомъ, шелками или бумагой рубашкахъ, передникахъ и полотенцахъ. Англійскій писатель находилъ, что часто во всемъ этомъ много бѣдности и грубости, но также много и оригинальныхъ національныхъ формъ, красокъ и самобытнаго мастерства. Читалъ я эту статью, и жестокая досада одолѣвала меня. Какъ, говорилъ я самъ про себя, англичанамъ все это интересно и важно, а намъ—ничуть! Ихъ корреспонденты признаютъ своею обязанностью посылать на родину замѣтки не только объ однихъ военныхъ дѣлахъ, но также и о художественности народовъ, на чьихъ поляхъ и долинахъ, въ чьихъ горахъ и селахъ идетъ гигантская война, а намъ до всего этого—нѣтъ даже никакого дѣла! Тѣмъ—все нужно и важно знать, видѣть, оцѣнить, а намъ—все трынь-трава, намъ все, что угодно,—лишнее и ненужное! Что за бѣда такая, что за противное равнодушіе, что за непроходимая вялость и публики, и корреспондентовъ! А намъ ли еще не интересоваться художественною, т.-е. интеллектуальною жизнью болгаръ, когда у насъ съ ними столько общаго, и по племени, и по быту, и по вѣрѣ? Намъ ли еще не оцѣнять, раньше всѣхъ другихъ, то, что у нихъ можетъ быть оригинальнаго, своеобразнаго, изящнаго или значительнаго въ созданіяхъ всяческаго искусства, все равно крупнаго, монументальнаго, общественнаго, или же мелкаго, домашняго, бытового? Вотъ теперь вниманіе англичанъ уже обращено ихъ корреспондентами, поспѣвающими всюду, видящими и знающими все и вездѣ на свѣтѣ, вниманіе англійской публики уже обращено на художественную сторону Болгаріи, и нечего сомнѣваться, что сію же минуту въ Болгарію явятся доки и знатоки, торговцы и промышленники, которые примутся

снимать фотографіи и рисунки съ важныхъ памятниковъ, начнутъ покупать и на всѣ манеры добывать, чтд только можно будетъ добыть, и цѣлые грузы всего важнаго и интереснаго по художеству потянутся въ лондонскіе и эдинбургскіе музеи. А мы—мы будемъ только смотрѣть, да пожиматься.

Про англичанъ мнѣ нельзя сомнѣваться, что навѣрное будетъ такъ, какъ я говорю: даже въ этой самой статьѣ „Daily News" корреспондентъ разсказываетъ, кàкъ онъ уже успѣлъ купить и то, и это, да къ несчастію вещи пропали вмѣстѣ съ казакомъ, которому онъ вручилъ ихъ, для доставки, но этого казака ранили, и онъ попалъ въ лазаретъ. И замѣтьте, купленныя вещи достались англичанину изъ завоеваннаго турецкаго лагеря; вотъ уже оно кàкъ, уже и турки тащатъ иконы и другіе предметы изъ болгарскихъ городовъ и деревень.

Мнѣ кажется, и послѣ болгарской войны у насъ останется въ рукахъ столько же мало художественныхъ и бытовыхъ произведеній или снимковъ, какъ и послѣ сербской войны 76-го года. Русскихъ тогда въ Сербіи было не мало, а чтд осталось въ результатѣ, въ отношеніи художественномъ? Ни единаго рисунка, фотографіи, плана, вида, костюма, цѣпочки, креста, убора! А мало ли сколько можно было набрать, по дорогѣ? вездѣ, повсюду? Вѣдь грудами валялись. Что дѣлать? Никакого интереса ни къ чему нѣтъ, чтд только выходитъ за предѣлы самой первой, можно сказать, подножной практичности и выгоды.

Натурально, мнѣ сейчасъ же отвѣчаетъ хоромъ множество голосовъ: „Помилуйте, да чтд вы это говорите! Время ли людямъ военнымъ до всѣхъ вашихъ затѣй? До архитектуры ли и до живописи ли, до шитыхъ ли рубашекъ и до золотыхъ ли украшеній людямъ, которые переходятъ черезъ Дунай и Балканы, какъ никто никогда не переходилъ, которые сражаются за освобожденіе послѣдняго угла Европы отъ послѣднихъ азіятскихъ ордъ, и которые всякую минуту приносятъ жизнь свою въ жертву за великую, свѣтлую идею!"—Да, до архитектуры и до живописи, до шитыхъ рубашекъ и золотыхъ украшеній, отвѣчаю я. Тутъ нѣтъ никакихъ пустяковъ, тутъ не о праздныхъ игрушкахъ идетъ рѣчь: то, чтд создано народомъ въ дни его счастія и довольства, то, чтд отъ первой и до послѣдней черты выражаетъ движеніе его души, весь его внутренній складъ, должно стоять на одномъ изъ первыхъ мѣстъ у тѣхъ людей, чтд идутъ воцарять у этого народа вновь такіе же, какъ въ прежнія времена, дни счастія, довольства и душевнаго спокойствія. Искусство не праздная забава. И къ нему принадлежатъ не однѣ церкви и важныя палаты, не однѣ саженныя картины и громадныя статуи, но и все то, чтд создаетъ фантазія бѣднаго поселянина въ глуши его избы, при свѣтѣ дымной лучины. И если не дальше, какъ полстолѣтія назадъ, Наполеонъ I, возвращаясь со своихъ побѣдъ, проѣзжалъ подъ парижскими тріумфальными арками съ длинными обозами телѣгъ, нагруженныхъ награбленными Рафаэлями, Тиціанами; если еще болѣе практическіе англичане возвращались изъ разгромленныхъ Китая и Абиссиніи съ руками, полными скарба этихъ народовъ, крупнаго и не крупнаго, но такого, которымъ ныньче блистаютъ ихъ народные музеи, то вамъ, господа, предстояла бы задача, мнѣ кажется, еще болѣе прекрасная, еще болѣе чудесная: воротиться, никого не ограбивъ, ни у кого не вырвавъ изъ рукъ, среди крови и слезъ, ихъ достоянія, нигдѣ не оставивъ позади себя стоновъ и проклятій, но неся съ собою живые слѣды того, чтд вы видѣли, чтд вокругъ васъ стояло, или совершалось, чтд вы оцѣняли горячею мыслью, просвѣтленною среди вашихъ великихъ, безпримѣрныхъ дѣлъ. Кажется, всѣ наши художники, всѣ наши писатели берегутъ себя для какихъ-то невѣдомыхъ, великихъ дѣлъ, о которыхъ мы покуда не имѣемъ еще понятія. Посмотрите на войны послѣдняго времени англичанъ, французовъ, нѣмцевъ: всѣ типографіи, книги и журналы завалены описаніями того, чтд тамъ происходило; всѣ выставки ломятся отъ картинъ (иной разъ громадныхъ), гдѣ представлено то, чтд сами живописцы видѣли на поляхъ битвъ. Ничего подобнаго у насъ: литераторы пишутъ только повѣсти и фельетоны, и не нашлось ныньче ни одного геніальнаго гр. Льва Толстого, который самъ побывалъ бы на мѣстахъ великанской войны и могучимъ перомъ написалъ бы то, чтд равняется его великолѣпному „Севастополю". Живописцы пишутъ только на темы изъ старинныхъ учебниковъ, и спокойно сидятъ на мѣстѣ, съ телеграммами въ рукахъ, вмѣсто того, чтобы быть тамъ, гдѣ совершаются великія современныя дѣла. Одинъ Верещагинъ, точно будто человѣкъ другого племени, да и въ самомъ дѣлѣ человѣкъ, не имѣющій ничего общаго съ Академіей, бросилъ все, и не хочетъ отходить ни на шагъ отъ васъ, своихъ дорогихъ, своихъ любезныхъ.

Чтожъ! Если и наши писатели, и наши художники забыли свою настоящую службу народу, такъ ужъ не приняться ли за нее вамъ, господа?

Пусть каждый, кто только въ состояніи, записываетъ, рисуетъ, набрасываетъ то, чтд видѣлъ, то, чтд передъ нимъ совершалось, гдѣ былъ и чтд случилось; пусть каждый, кто способенъ, собираетъ—чистыми руками, далекими отъ грабежа и насилія—все, чтд есть замѣчательнаго, красиваго и важнаго у народовъ, среди которыхъ вы приносите миръ, свѣтъ и счастіе. И тогда, послѣ васъ въ нашей исторіи останется не одинъ слѣдъ великодушныхъ, свѣтлыхъ освободителей, но и охранителей народнаго творчества и жизни. Если французскіе и англійскіе офицеры умѣли, во время крымской кампаніи, одною рукою сражаться, а другою вести раскопки катакомбъ и склеповъ въ Керчи, если австрійскіе генералы, стоявшіе постоемъ въ Валахіи, поспѣли дѣлать розысканія о курьезной тамошней архитектурѣ, если французскіе генералы и офицеры, несмотря ни на какую тягость войны подъ раскаленнымъ алжирскимъ небомъ, поспѣвали въ то же время дѣлать изслѣдованія о древнихъ памятникахъ и новѣйшемъ костюмѣ, бытѣ и жизни бедуинскихъ племенъ, то навѣрное, господа, вы никому изъ всѣхъ нихъ не уступите: талантливости и огня вамъ не занимать стать у кого бы то ни было. Не изъ толпы ли русскихъ офицеровъ вышли эти великолѣпные запѣвалы русскаго искусства, гусаръ Лермон-

товъ, и финляндскаго полка офицеръ Ѳедотовъ? Ваша задача въ тысячу разъ и скромнѣе, и проще.

Въ 1873 году, на международной выставкѣ въ Лондонѣ, я видѣлъ нѣсколько залъ, сплошь наполненныхъ картинами и скульптурами офицеровъ англійской арміи: тутъ были заразъ произведенія и уланскаго поручика и контръ-адмирала, и пѣхотнаго капитана и кавалерійскаго генерала, и артиллерійскаго полковника—сотни именъ, потому что и произведеній всѣхъ было болѣе трехъ сотъ. Здѣсь явились виды всѣхъ мѣстностей, гдѣ стоятъ англійскіе полки и корабли: Индія, Америка, Африка, не говоря уже про Мальту, Шотландію и Ирландію, вмѣстѣ съ цѣлой Англіей, и тутъ же рядомъ пропасть англійскихъ сраженій, атакъ и штурмовъ, все тутъ было, перемѣшавшееся съ портретами разныхъ миссъ и леди, кафровъ и негритянокъ.

Никогда не повѣрю, чтобы среди нашихъ офицеровъ нашлось бы меньше талантливыхъ и способныхъ людей, для того, чтобъ нарисовать столько же талантливыхъ картинъ, портретовъ и видовъ, столько же великолѣпныхъ атакъ и побѣдъ; но также, чтобъ у насъ нашлось меньше, чѣмъ у англичанъ, французовъ и нѣмцевъ, талантливыхъ писателей и наконецъ — ревностныхъ, интеллигентныхъ собирателей всего созданнаго освобожденнымъ вами народомъ.

Выходите же впередъ, господа, вы нужны намъ всѣмъ, теперешнимъ, но еще больше вы нужны нашимъ наслѣдникамъ, будущимъ вашимъ почитателямъ и благодарнымъ поклонникамъ [1]).

(*„Нов. Время“, 3 янв. 1878 г., № 664*).

Православныя церкви въ Западной Россіи въ XVI вѣкѣ.

Въ русской ученой литературѣ можно найти не мало свѣдѣній о русскихъ православныхъ церквахъ, въ древнее время существовавшихъ въ нашемъ Западномъ краѣ. Но наврядъ ли многимъ извѣстенъ наружный видъ этихъ церквей, въ настоящее время, конечно, уже давно разрушенныхъ. И поэтому я считаю, что будутъ не лишены интереса прилагаемые къ настоящей статьѣ виды нѣсколькихъ церквей подобнаго рода, существовавшихъ въ XVI вѣкѣ въ Гродно, Вильнѣ, Люблинѣ, Замостьѣ, и, наконецъ, также и въ столицѣ Галицкой—Львовѣ.

I. Гродно.

Представленныя здѣсь на четырехъ рисункахъ, четыре гродненскія православныя церкви чрезвычайно точно срисованы съ необыкновенно-рѣдкой гравюры, представляющей видъ Гродно, экземпляръ которой находится въ Императорской Публичной Библіотекѣ, въ Петербургѣ [1]). Гравюра эта, состоящая изъ трехъ листовъ, склеенныхъ въ ширину (103 сентиметра шир., 35 цент. 5 миллиметровъ выш.), носитъ слѣдующее заглавіе, награвированное вверху посерединѣ:

VERA. DESIGNATIO. URBIS. IN LITTAVIA. GRODNAE.

Подъ этою подписью—гродненскій гербъ, поддерживаемый съ обѣихъ сторонъ двумя летящими ангелами. Налѣво, вверху же, въ фигурной рамкѣ, помѣщено слѣдующее посвященіе гравюры королю Сигизмунду Августу: „Dem durchleuchtigisten Groszmechtigen Fürsten vnd herrn Herren Sigmunden Augusto König zu-Polen. Grossfürsten zu Lyttaw Herren vnd erblingen zu Reussen vnd Preussen meinem gnedigisten Herren“, а направо, вверху же, подъ цензурнымъ пропускомъ: „Cum Gratia et privilegio Sacrae Caesareae Majestatis“, награвированъ, тоже въ рамкѣ, слѣдующій объяснительный текстъ гравюры: „Ware abconterfectung der Stadt Grodnae in der Littaw Daselbs hat die Kön: Maie: zu Polen einen Landtag gehalten vnd sind die nachuermelten Erstlich des groszfürsten in der Moszkaw so 1200 gewesen gantz herrlich becleydet darzu die Türckische auch Tartarische Wallachische potschaften zugleich alda ankommen von höchstermelter Kön: Mai: jhre darzu verordente herren ein jede hesonder im feldt empfahen ein jede an ein besonder Ort Beuor aber die Moscowittisch potschaft in ein groszen garten Furiren vnd verwachen lassen. Darnach sind sie für der Kön. Mai. in jhrer Werbung anghört worden. Wie es dann alhie abgezeychnet ges-

---

[1]) Настоящее письмо было, немедленно по его напечатаніи, осмѣяно, въ стихахъ и прозѣ, въ разныхъ русскихъ газетахъ и журналахъ. Результатовъ оно никакихъ не дало, и только два Верещагина (Вас. Вас. и Алекс. Вас.) доставили въ музей Общества поощренія художниковъ нѣсколько болгарскихъ вышивокъ и частей костюма. Когда же армейскій офицеръ Кляузовъ привезъ въ Петербургъ нѣсколько въ высшей степени важныхъ и интересныхъ предметовъ изъ золота, бронзы и терракотты, случайно найденныхъ имъ въ нечаянно разрытой древней могилѣ близь Эски-Загры, то для нихъ не нашлось въ Петербургѣ покупателей, а графъ С. Г. Строгановъ отказался купить ихъ для Эрмитажа, говоря, что нашему государственному музею не надо болгарскихъ и тому подобныхъ издѣлій. Вся коллекція г. Кляузова куплена потомъ для Кенсингтонскаго музея въ Лондонѣ. Однако-же передъ отправленіемъ этихъ предметовъ въ Англію, русскій археологъ В. А. Прохоровъ успѣлъ издать ихъ изображенія въ особой брошюрѣ „Болгарскія раскопки“, 1880 г. *В. С.*

[1]) Пріобрѣтена въ 1879 году, отъ книгопродавца Кона въ Берлинѣ, за 200 марокъ.

chehen im Julio anno 1567. Erstlich durch Hansen Adelhauser abconterfect hernach durch Mattheum Zünten bürgern zu Nürmberg in disz werck gebracht worden Anno 1568“ [1]).

Упоминаемые въ настоящей надписи авторы гравюры извѣстны: рисовальщикъ Гансъ Адельгаузеръ былъ родомъ нѣмецъ, пожилъ въ Польшѣ, и, какъ предполагаютъ весьма основательно, нарисовалъ свой видъ Гродно съ натуры [2]). Впрочемъ, надо замѣтить, другихъ произведенiй этого художника на лицо пока еще нѣтъ. Что же касается до Матвѣя Цюндта, то это былъ одинъ изъ отличныхъ нюренбергскихъ художниковъ своего времени, золотыхъ дѣлъ мастеръ и граверъ, оставившiй значительное количество гравюръ, необыкновенно тонко и съ большимъ вкусомъ исполненныхъ крѣпкой водкой, и по большей части изображающихъ портреты тогдашнихъ знаменитостей, или виды городовъ, со сценами значительнѣйшихъ современныхъ политическихъ событiй [3]). „Видъ Гродно“ принадлежитъ къ числу превосходнѣйшихъ и рѣдчайшихъ его произведенiй.

На этомъ листѣ представлена, на переднемъ планѣ, очень любопытная сцена—первая встрѣча, въ Гродно, русскаго посольства 1567 года. Оно имѣло цѣлью исходатайствовать у Сигизмунда три вещи: заключенiе перемирiя, выдачу знаменитаго князя Курбскаго и пропускъ, черезъ Польшу въ Царьградъ, русскихъ купцовъ Глядова и Коткова. Изъ всего этого удалось только первое. Въ выдачѣ Курбскаго и пропускѣ купцовъ было отказано начисто, а перемирiе продолжено отъ iюля только до октября. Первоначальный прiемъ русскаго посольства польскими сановниками произошелъ внѣ города Гродно, какъ это и изображено на нашей гравюрѣ. Подпись въ этомъ мѣстѣ: „Poloni excipiunt Legatos Moscos. Die Poln empfangen die moscouitis Bottschaft [4])“. На гравюрѣ представлены два важныхъ сановника, польскiй и русскiй: со стороны русской, думный бояринъ Өедоръ Ивановичъ Колычевъ,—въ богатѣйшихъ полу-восточныхъ одеждахъ. Быстрымъ движенiемъ они подходятъ другъ къ другъ и жмутъ одинъ другому руку. Позади каждаго, прислужникъ держитъ богато убраннаго коня; далѣе слѣдуетъ многочисленная свита. Съ одной стороны подпись: „Polnis Reuterey“ [1]), съ другой: „Moscoviter Reutherey und ihre Coloske oder Wagen“ [2]). Русскiе представлены въ высокихъ мѣховыхъ шапкахъ и длинныхъ кафтанахъ, съ саблями, щитами, булавами, луками и стрѣлами, знаменами и значками; у каждаго въ рукахъ по плети; ружей ни у кого не видать (въ противуположность полякамъ); въ числѣ конныхъ видны и два барабанщика, съ продолговатыми барабанами. Позади всей свиты появляется многочисленный обозъ, состоящiй изъ двухъ-колесныхъ и четырехъ-колесныхъ крытыхъ телѣжекъ, въ родѣ кибитокъ; запряженныя въ нихъ лошади—съ очень длинными дугами, вѣтви которыхъ спускаются до самыхъ колѣнъ лошадей.

Позади польской свиты видѣнъ небольшой отрядъ изъ трехъ всадниковъ, особенно богато одѣтыхъ и держащихъ знамена съ польскимъ и литовскимъ гербомъ. Подпись при нихъ: „Des königs Gleydt“ [3])—заставляла бы предположить, что самъ король Сигизмундъ Августъ представленъ здѣсь принимающимъ русское посольство. Но этому противорѣчитъ какъ самая надпись гравюры, именно говорящая, что всѣ четыре посольства (представленныя въ разныхъ мѣстахъ гравюры) приняты были особо на то назначенными отъ короля личностями, такъ и свидѣтельство русскаго статейнаго списка (копiя съ него обязательно сообщена намъ, по нашей просьбѣ, барономъ Ө. А. Бюллеромъ, директоромъ Московскаго главнаго архива Министерства Иностранныхъ Дѣлъ).

Здѣсь встрѣча описана такъ: „А въ Городень (Гродно) послы пришли послѣ Ильина дня въ первой четвергъ iюля 24 дня, а встрѣча была у Городня отъ посаду съ версту: маршалокъ королевской Иванъ Воловичъ, да дворяне королевскiе Иванъ, Карпъ, да Иванъ Трызна Григорьевъ сынъ коштелянта Подлятцкого“ [4]).

Уже довольно любопытно и то обстоятельство, что встрѣча и первый прiемъ посольства произошли за городомъ; но еще любопытнѣе то, что русское посольство было помѣщено на жительство не въ городѣ, а за городомъ. Тотъ же статейный списокъ посольства говоритъ: „И поставили пословъ у Городня на Зарѣцкомъ посадѣ, всего десять дворовъ въ тынѣ, а у воротъ приставили сторожей, чтобы съ двора посольскихъ людей не ходилъ никто; а около двора въ день и ночь стерегли драби (драбанты), и конная застава была по всякой день“. Этотъ фактъ разсказанъ, на основанiи польскихъ источниковъ, и

[1]) Истинное изображенiе города Гродно въ Литвѣ. Тамъ Его Польское Королевское Величество держалъ сеймъ, и туда же прiѣхали нижепоименованныя посольства: во-первыхъ посольство Великаго Князя Московскаго, въ числѣ 1200 человѣкъ, очень великолѣпно одѣтыхъ; потомъ посольства Турецкое, Татарское и Валахское, и были приняты въ полѣ особыми на то назначенными отъ вышеупомянутаго Королевскаго Величества лицами, каждое посольство въ особомъ мѣстѣ. Но Московское посольство было напередъ довольствовано пищею и жило подъ охраною стражи въ большомъ саду. Впослѣдствiи они были выслушаны Его Величествомъ на счетъ цѣли ихъ присылки. И что тутъ нарисовано, то произошло въ iюлѣ 1567 года. Нарисовано вначалѣ Гансомъ Адельгаузеромъ, а потомъ награвировано въ настоящемъ видѣ Матвѣемъ Цюндтомъ, гражданиномъ Нюренбергскимъ, въ 1568 году.

[2]) Rastawiecki, Słownik malarzów polskich. Warszawa, 1850, I, pp. 2—3.

[3]) Bartsch, Peintre-graveur, IX, pp. 530—532; Heller, Zusätze zu Bartsch, pp. 126—131.

[4]) Поляки принимаютъ московское посольство.

[1]) Польская конница.

[2]) Московитская конница и ихъ коляски или повозки.

[3]) Королевская свита.

[4]) Статейный списокъ Польскаго Двора, № 7, 1560—1569 г.: „Посольство въ Польшу боярина Өедора Колычева для договору объ унятiи между Польшею и Россiею войны“, л. 990.

у нѣкоторыхъ иностранныхъ писателей [1]). Наша же гравюра самымъ отчетливымъ образомъ иллюстрируетъ его. Въ лѣвой сторонѣ гравюры представленъ тотъ самый „зарѣченскій посадъ", гдѣ отведено было мѣсто для жительства русскому посольству. Посадъ обнесенъ тыномъ, съ нѣсколькими входными воротами, и внутри его расположены дома, палатки, навѣсы для лошадей, водоемъ, и всюду много деревьевъ; сверху надпись: „Castra Moscoviticae legationis. Der Moscowiter Lager" [2]). Мы видѣли выше, изъ словъ Георга Брауна, что русское посольство привезло польскому королю „безцѣнные подарки" [3]). На нашей гравюрѣ изображено, на дальнемъ планѣ, шествіе русскаго посольства, изъ его загороднаго посада, черезъ мостъ на Нѣманѣ, въ королевскій дворецъ. Какъ ни миніатюрны представленныя тутъ фигурки, но очень ясно можно различить болѣе 12-ти группъ людей посольскихъ, состоящихъ каждая изъ трехъ человѣкъ идущихъ пѣшкомъ, имѣя впереди и позади конный конвой изъ русскихъ же, и несущихъ огромные вороха мѣховъ, турьихъ роговъ и ковчежцовъ. Всѣ эти подробности, вмѣстѣ съ приведенными выше (пріѣздъ посольства въ Гродно), дѣлаютъ настоящую гравюру въ высшей степени интересною и важною для русской исторической науки.

Въ XVI вѣкѣ въ Гродно было семь православныхъ церквей [4]). Объ одной изъ нихъ, Троицкой, извѣстно только, что по привиллегіи Сигизмунда I, записанной въ литовской метрической книгѣ 1511 года, пожалована была для нея земля въ урочищѣ Сусловщизна, но гдѣ было это урочище и гдѣ находилась Троицкая церковь—не открыто. Точно также ничего не извѣстно про Симеоновскую церковь: ни того, когда она существовала, ни на которомъ именно мѣстѣ. Упоминается она только въ одномъ инвентарѣ 1560 года. Прочія церкви были: Борисоглѣбская на Коложѣ и Пречистенская (обѣ каменныя), Честнокрестовская, Воскресенская и Николаевская (деревянныя). Въ приведенномъ выше изданіи „Civitates orbis terrarum" Георгъ Браунъ говоритъ, въ своемъ латинскомъ текстѣ, сопровождающемъ видъ города Гродно: „Въ Гродно находится три каменныхъ церкви (такъ какъ прочія всѣ деревянныя); одна изъ нихъ принадлежитъ полякамъ, а двѣ—русскимъ, гдѣ эти послѣдніе и совершаютъ богослуженіе по своему особому обряду. Въ пригородѣ же, у русскихъ двѣ церкви —одна деревянная, круглая, а другая кирпичная. Колокольни помѣщаются не въ самомъ храмѣ, а передъ входомъ въ церковь: это по большей части всегда деревянное зданіе, стоящее на сваяхъ и столбахъ, вбитыхъ бабами, и скрѣпленное поперечными бревнами; внутри (т.-е. между стѣнками) пустота набита камнемъ, и такимъ образомъ поднимается вверхъ башня, несущая колокола, призывающіе къ божественной службѣ".

Эти четыре церкви описаны, Георгомъ Брауномъ, повидимому, на основаніи гравюры Адельгаузера и Цюндта. Первою представляется намъ, въ лѣвомъ краю картины, каменная русская церковь на посадѣ (рис. № 1). Она стоитъ тотчасъ позади русскаго загороднаго лагеря, на небольшомъ холмѣ, обнесенномъ отовсюду тыномъ. Сверху надпись: „Templum Russorum latericium. Ein Rusches (*sic*) kürchen von Ziegel [1])".

Далѣе, вправо, уже внутри самого города, мы видимъ еще двѣ русскія церкви. Одна, приходящаяся посрединѣ между королевскимъ дворцомъ и польскою церковью (рис. № 2), обозначена вверху надписью: „Templum muro circumdatum Russorum. Ein gemaurt Reyschnisz (*sic*) kürchen" [2]).

Почти рядомъ съ нею, и только отдѣленная отъ нея зданіемъ ратуши, стоитъ еще правѣе третья русская церковь (рис. № 3), съ надписью вверху: „Russorum templum in urbe. Ein Reyscnisch (*sic*) Kyrchen in der Statt" [3]).

Наконецъ, четвертая русская церковь стоитъ прямо къ югу отъ третьей, но опять уже за городомъ (рис. № 4), и имѣетъ вверху надпись: „Templum Russorum ligneum-Suburbia. Ein Rusnisch kirche von Holtz in der Vorstatt" [4]).

Архитектура этихъ четырехъ русскихъ церквей представляетъ не мало любопытныхъ подробностей. Ни одна изъ нихъ не имѣетъ характерныхъ русскихъ главъ въ видѣ луковицъ и столько употребительной въ до-Петровской Руси четырехъ-скатной кровли. Не похоже даже, чтобъ планъ у трехъ изъ числа этихъ церквей представлялъ фигуру равносторонняго, или почти равносторонняго квадрата, съ выпусками для алтаря,—форму, всегда у насъ употребительную. Напротивъ, основной формой плана тутъ вездѣ является квадратъ, значительно удлиненный, какъ у церквей католическаго Запада. У обѣихъ каменныхъ церквей, загородной и городской, корпусъ продолговатый, крыша двускатная, надъ входомъ возвышается по небольшой башенкѣ съ маленькимъ куполомъ (у загородной церкви, въ посадѣ, куполъ этотъ имѣетъ видъ продолговатой дыни); центральная же часть

[1]) Въ своемъ знаменитомъ изданіи „Civitates orbis terarrum", изданномъ въ Кельнѣ въ 1572 году, при содѣйствіи гравера Гогенберга, кельнскій каноникъ Георгъ Браунъ воспроизвелъ, въ уменьшенномъ видѣ, видъ Гродно, Адельгаузера и Цюндта, и въ своемъ латинскомъ текстѣ говоритъ: „Въ 1567 году происходилъ въ Гродно сеймъ, на который пріѣхало посольство великаго князя московскаго, состоящее изъ 1200 особъ, великолѣпно одѣтыхъ и съ безцѣнными подарками. Имъ отвели въ семи верстахъ отъ города, въ открытомъ полѣ, огороженное мѣсто: тутъ они разбили свои палатки и избы, и имъ запрещено было выходить оттуда въ городъ безъ провожатаго поляка".

[2]) Станъ московскаго посольства.

[3]) На основаніи польскихъ источниковъ, Нарбуттъ также упоминаетъ о нихъ (Narbutt, Dzieje narodu Litewskiego. Wilno, 1841, T. IX, p. 421).

[4]) Гродненскія Губернскія Вѣдомости, 1848, № 19, статья: „Краткое историческое извлеченіе изъ дѣла о бывшихъ въ Гроднѣ православныхъ церквахъ".

[1]) Русская кирпичная церковь.

[2]) Обнесенная стѣною русская церковь.

[3]) Русская церковь въ городѣ.

[4]) Русская деревянная церковъ на посадѣ.

церкви накрыта высокою пирамидальною главою. Окна, разной величины,—продолговатыя, довольно широкія и вверху закругленныя. Въ городской каменной церкви видны, около алтарной части, также и совершенно круглыя окна. Что касается деревянныхъ церквей, то, изъ ихъ числа, городская—имѣетъ видъ простого частнаго дома, продолговатой формы въ планѣ, съ двускатною крышей, на верху которой водружено, по краямъ, два креста: они составляютъ чуть ли не единственный признакъ, по которому можно отличить эту церковь отъ простого городского зданія. Другая деревянная русская церковь, на посадѣ близъ рѣки, имѣетъ какую-то очень странную форму, ничуть не русскую. Во-первыхъ, она совершенно круглая; во-вторыхъ, крыши, покрывающія три ея этажа, имѣютъ видъ опрокинутыхъ блюдечекъ, образующихъ навѣсъ надъ стѣной, и уже надъ подобнымъ блюдечкомъ третьяго этажа возвышается куполъ въ видѣ срѣзанной дыни; въ третьихъ, нижній край крыши перваго этажа украшенъ какимъ-то орнаментомъ въ видѣ полукруговъ, которыхъ сходящіеся края образуютъ зубцы и увѣнчаны шишечками, какъ на дворянской коронѣ. При этой церкви выстроена маленькая часовенька, также продолговатая въ планѣ, какъ всѣ почти русскія церкви въ Гродно; но куполъ у нея имѣетъ форму луковицы—единственное исключеніе во всемъ Гродно.

Въ заключеніе замѣтимъ еще, что при каждой русской церкви находится по одному или по два особыхъ дома—конечно для церковнаго причта.

II. Вильно.

„Городъ Вильна въ XVI вѣкѣ, особенно въ первой его половинѣ, несмотря на союзъ Литвы съ Польшей, жилъ еще чисто русскою жизнію. Большинство населенія было русское; оно занимало и бо̀льшую, и лучшую часть города; горожане римско-католическаго исповѣданія составляли незначительное меньшинство. Западные путешественники, посѣщавшіе Вильну въ XVI вѣкѣ, говоря о богослуженіи и религіозныхъ обычаяхъ православныхъ жителей города, только вскользь упоминаютъ о латинскомъ исповѣданіи, какъ религіи меньшинства. Численное превосходство православно-русскаго населенія Вильны ясно открывается также изъ количества церквей и костеловъ, бывшихъ здѣсь въ XVI вѣкѣ. Костеловъ, не смотря на все покровительство латинству со стороны польскаго правительства, было не болѣе 10, но изъ нихъ большая часть были монастырскими костелами, безъ прихода. Между тѣмъ православныхъ церквей, въ то же самое время, было не менѣе 20, изъ коихъ 15—были приходскими“ [1]).

Несмотря на документальную несомнѣнность приведенныхъ здѣсь цифръ, мы не находимъ такого количества русскихъ церквей на древнѣйшемъ намъ доступномъ изображеніи города Вильны. Изображеніе это мы встрѣчаемъ въ приведенномъ уже выше изданіи: „Civitates orbis terrarum“ въ III-й части, изданной въ Кёльнѣ, Георгомъ Брауномъ, въ 1581 г.[1]). Здѣсь изображена всего одна церковь (рис. № 5), обозначенная въ оригиналѣ подписью: „Der Griechen Kirche“ [2]). Она состоитъ изъ продолговатаго одноэтажнаго зданія, надъ срединою котораго возвышается башня съ высокимъ островерхимъ куполомъ, увѣнчаннымъ крестомъ; входная часть церкви и алтарь равномѣрно осѣнены крестами, составляющими, вмѣстѣ съ тою башнею, единственный признакъ, что здѣсь у насъ передъ глазами церковь [3]). Авторъ статьи, приложенной при видѣ (планѣ) Вильны, замѣчаетъ, что изображенная здѣсь православная церковь есть, вѣроятно, Воскресенская. Въ текстѣ „Civitates orbis terrarum“ ничего не говорится про русскую церковь, но про „русскій дворъ“ сказано: „Въ Вильнѣ большинство церквей каменныхъ, но есть также и деревянныя, такъ какъ здѣсь происходитъ церковная служба по обрядамъ разныхъ вѣръ. Есть великолѣпный монастырь Бернардиновъ, очень изящной постройки, изъ тесаннаго камня; таковъ же и „дворъ русскихъ“, гдѣ они продаютъ свои товары, привезенные изъ Московіи, какъ-то: мѣха волчьи, лисьи, особливо бѣлыхъ лисицъ, куньи, собольи, горностаевые, леопардовые и другіе благородныхъ звѣрей мѣха“. Видъ этого двора мы представляемъ здѣсь, въ точной копіи на рисункѣ № 6. Подпись на оригиналѣ слѣдующая: „Das Moskowiten hoff“ [4]).

III. Люблинъ.

Въ VI-й части „Civitates orbis terrarum“, изданной, въ 1618 году, въ Кёльнѣ, послѣ смерти Георга Брауна, Антономъ Гевартомъ и Авраамомъ Гогенбергомъ, сказано: „Между самыми знаменитыми и прославленными польскими городами, Люблинъ занимаетъ, кажется, второе мѣсто (т.-е. считая Варшаву первымъ городомъ); онъ превосходитъ нѣкоторые изъ нихъ по величинѣ и достоинству, и превосходитъ всѣ другіе по красотѣ мѣстоположенія, по постройкамъ и сильному укрѣпленію“. Описывая затѣмъ различныя превосходныя зданія города, церкви

[1]) „Памятники Русской старины въ западныхъ губерніяхъ Имперіи, изданные по Высочайшему повелѣнію П. И. Батюшковымъ“. Выпускъ 5-й. Вильна, Спб. 1872, статья: „О древнихъ православныхъ церквахъ города Вильны“, стр. 81.

[1]) Въ упомянутомъ уже изданіи „Памятники старины въ западн. губерн.“ помѣщена статья: „Видъ (планъ) города Вильны до 1523 года“, и этотъ годъ повторенъ въ текстѣ. Но это совершенно невѣрно: I-я часть „Civitates orbis terrarum“ вышла въ первый разъ въ 1572 году, а III-я ч. съ планомъ Вильны—лишь въ 1581 году.

[2]) Греческая (т.-е. Русская) церковь.

[3]) Въ VI-мъ выпускѣ „Памятниковъ русской старины въ зап. губерн. Имперіи“, на листѣ 1-мъ, представленъ „Планъ (видъ) города Вильны“ изъ сочиненія Брауна (будто-бы до 1523 года), но этотъ планъ (видъ) настолько уменьшенъ противъ оригинала, что трудно различить на немъ, какъ тутъ названо, „греческую“, т.-е. русскую, церковь.

[4]) Московитскій дворъ.

и дворцы, авторъ въ концѣ упоминаетъ, что недалеко отъ католической церкви св. Николая „видна также старая деревянная церковь, гдѣ отправляютъ богослуженіе по обряду русскихъ или грековъ, и которая обыкновенно называется въ просторѣчьи „Черліевъ“ (Czerliew).

Фактъ существованія православной церкви въ Люблинѣ нисколько не удивителенъ, когда вспомнимъ, что, во времена Ягеллоновъ, Люблинъ былъ центральнымъ пунктомъ торговли Подоліи, Волыни и Червонной Руси. Вѣроятно, по Червонной Руси и настоящая церковь называлась „Черліева“ или какимъ-то на это похожимъ именемъ. Мы представляемъ на рис. № 7, въ точной копіи изъ „Civitates“, эту церковь, у которой, на оригиналѣ, надпись: „Templum Ruthenicum“ [1]). Она имѣетъ видъ небольшаго дома, съ высокою двускатною кровлею, надъ которою возвышается довольно высокій тонкій островерхій куполъ. На боковой стѣнѣ главной, средней части зданія видно всего два окна; на боковой стѣнѣ выпускной алтарной части, гораздо меньшихъ размѣровъ, можно замѣтить еще одно окно.

IV. Замосцье.

Замосцье есть городъ (или точнѣе крѣпость) сравнительно поздняго происхожденія. Онъ основанъ знаменитымъ канцляромъ, Иваномъ Замойскимъ, во время командованія его польскими войсками въ войнѣ противъ царя Ивана Грознаго. На планѣ (видѣ) этого города, помѣщенномъ въ VI части „Civitates“, мы видимъ небольшую церковь, съ надписью: „Templum Ruthenarum“ [1]). Церковь эта помѣщается на окраинѣ города, у одного изъ бастіоновъ, укрѣпленныхъ пушками, и не далеко отъ Львовскихъ воротъ, т.-е. воротъ, стоящихъ при началѣ дороги по направленію къ городу Львову. Церковь очень небольшая, повидимому, каменная и совершенно имѣющая видъ простаго частнаго дома; ее отличаютъ только два небольшихъ креста, поставленныхъ на верху крыши—надъ алтаремъ и надъ самою церковью. На боковой сторонѣ (сѣверной) видно три небольшихъ окна; на западной—простая дверь. Въ латинскомъ текстѣ объ этой церкви ничего не сказано.

На рисункѣ № 8 мы представляемъ вѣрную копію съ оригинала.

V. Львовъ.

Въ той же VI части „Civitates orbis terrarum“ мы находимъ, наконецъ, изображеніе православной русской церкви и въ столицѣ Галиціи, во Львовѣ (рис. № 9). Въ текстѣ ничего не говорится объ этой церкви, но, повидимому, она стояла внѣ черты города, за холмами, скрывающими, на рисункѣ, нижнюю часть зданія. Надпись надъ церковью: „Ecclesia Russica S. Crucis“ [2]). Мы видимъ, на настоящемъ изображеніи, одну вершину зданія, и это, конечно, очень недостаточно. Тѣмъ не менѣе, мы по крайней мѣрѣ узнаемъ, что это была церковь съ островерхимъ высокимъ куполомъ, подобнымъ куполамъ надъ церквами виленскою и люблинскою (рисунки №№ 5 и 7).

(„Сборн. Археол. Инстит.“ 1880, кн. 3-я, отд. II, с. 54—64).

[1]) Русская церковь.

[1]) Церковь Русскихъ.

[2]) Русская церковь св. Креста.

Художественная выставка за 25 лѣтъ [3]).

Судя по дружному молчанію художественной критики, надо было бы полагать, что нынѣшняя выставка въ Академіи художествъ, продолжающаяся уже нѣсколько недѣль, стóитъ очень малаго. Однако публика думаетъ иначе, и густой толпой не перестаетъ посѣщать эту выставку. И она права: трудно предположить, чтобы такъ незначительна и неинтересна была та выставка, гдѣ являются на лицо результаты художественной дѣятельности за цѣлую четверть столѣтія, за все время послѣдняго царствованія. Или, можетъ быть, гг. художественные писатели полагаютъ, что все это вещи давно видѣнныя, много уже разъ освидѣтельствованныя и объясненныя ими? Да, но цѣлыхъ 25 лѣтъ, и художественныя произведенія, всѣ вмѣстѣ собравшіяся, неужели это ничего? Странная привычка: бросаться съ величайшимъ рвеніемъ на кучу всякихъ мелочей, и пропускать безъ малѣйшаго вниманія то, чтò въ самомъ дѣлѣ важно!

Нынѣшняя художественная выставка назначена для той большой всероссійской выставки, которая должна была произойти лѣтомъ 1881-го года въ Москвѣ. Теперь это громадное предпріятіе не состоялось, всероссійская выставка отложена на цѣлый годъ. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ это для нашей художественной выставки очень хорошо: несмотря на всѣ старанія распорядителей, туда многаго, и очень существеннаго, все-таки не попало — значитъ, довольно времени есть это поправить. Такъ, наприм.,

[3]) Хотя статья эта, по своему названію, должна бы была отойти, при нашемъ раздѣленіи на рубрики, — въ отдѣлъ „Критики художественныхъ произведеній“, вмѣстѣ съ отчетами о всякихъ другихъ выставкахъ, но, такъ какъ она заключаетъ въ себѣ историческій очеркъ движенія русскаго искусства за цѣлую четверть вѣка, то помѣщается нами здѣсь. *Ред.*

несмотря на то, что множество залъ академическихъ занято нынче громадными архитектурными рисунками, русская архитектура за послѣдвія 25 лѣтъ все-таки тутъ далеко не полно представлена; акварелей до крайности мало (одинъ декораторъ Шишковъ представленъ въ цѣлой галлереѣ значительнѣйшихъ своихъ произведеній); гравюръ—опять-таки черезъ-чуръ мало, и далеко не все, чтò должно и могло бы тутъ быть; наконецъ, самыя живопись и скульптура, о которыхъ явно всего тщательнѣе старались, не вездѣ проявляютъ совершенную полноту. Мнѣ кажется, этимъ всѣмъ должна была бы заняться наша художественная критика. Выставка за цѣлую четверть столѣтія —не такое ничтожное, всякій день повторяющееся дѣло, о которомъ не долженъ былъ бы побезпокоиться всякій, кто можетъ. Стоитъ посмотрѣть хоть на то, какъ стараются о своихъ выставкахъ (даже ежегодныхъ, не то что 25-тилѣтнихъ) другіе народы, сколько у нихъ всякій разъ объ этомъ хлопотъ, соображеній, припоминаній и искренней помощи со стороны и печати, и всѣхъ, кому дѣло это кажется неказеннымъ и ничтожнымъ, а общимъ и важнымъ.

Поэтому-то я попробую обозрѣть то, чтò теперь есть на нашей выставкѣ. Я укажу на то, чего тамъ еще нѣтъ, и вмѣстѣ попробую намѣтить главныя черты нашего художества за послѣднюю четверть вѣка.

Я начну со скульптуры, и это по нѣсколькимъ причинамъ. Во-первыхъ, со скульптуры начинается (когда войдешь наверхъ академической лѣстницы) сама выставка и ея каталогъ; во-вторыхъ, скульптура — то искусство, которое сдѣлало у насъ всего менѣе успѣховъ и, въ большинствѣ случаевъ, всего болѣе держится старинныхъ преданій; въ-третьихъ, у насъ всего менѣе является, между русскими художниками, талантливыхъ скульпторовъ. Отчего происходитъ послѣдній фактъ: оттого ли, что и вообще вездѣ въ Европѣ дѣло не важно идетъ со скульптурой, и это искусство нынче совсѣмъ стало „не отъ міра сего“,—или же у славянскаго племени есть спеціальная неспособность къ скульптурѣ — кто это разберетъ? Одинъ очень талантливый художникъ нашъ [1]) писалъ мнѣ: „Скульпторы нынѣшніе—точно заснули много лѣтъ тому назадъ, и теперь только-что встали и все еще не могутъ понять, чтò такое около нихъ происходитъ, чтò такое дѣлается въ мірѣ“. Мнѣ кажется, это глубоко справедливое слово. Да, скульпторы именно „съ просонья“. Встали, протираютъ себѣ глаза, и все не возьмутъ въ толкъ, чтò такое было и чтò есть. Имъ все мерещится продолженіе того, чтò они видѣли раньше, съ чѣмъ ложились на свою постель. Они все воображаютъ, что надо продолжать „тогдашнее“. Анъ нѣтъ, ничего путемъ не выходитъ. Все какая-то нескладица выползаетъ у нихъ изъ-подъ пальцевъ. Чтò мудренаго послѣ того, что когда они къ намъ не дѣлаютъ ни одного шага, мы отъ нихъ—пять! Это уже всегда такъ на свѣтѣ. Тотъ же художникъ продолжаетъ: „Если скульптура не хочетъ знать, чтò дѣлается вокругъ нея, то никто изъ живыхъ и ее знать не хочетъ“. И въ самомъ дѣлѣ, чтò за охота даже и глаза-то поднять на этихъ Психей, Амуровъ, Минервъ, Фринъ, не только скучныхъ по темѣ, но и плохихъ по работѣ, будь онѣ дѣланы не только на Васильевскомъ острову, но въ самой знаменитой „Roma“ и въ восхитительной „Italia“. Правда, однажды насъ попробовали немножко обморочить, и съ барабаннымъ боемъ и трубнымъ гласомъ увѣряли, что произросла у насъ великая скульптура и проявился небывалый художникъ, нѣкто г. Микѣшинъ. Но скоро потомъ и барабанъ, и труба замолкли: этотъ талантливый по натурѣ, но поверхностный и шикарный художественный фельетонистъ, плѣнившій старую академію, самимъ временемъ поставленъ былъ на настоящее свое мѣсто, а нынче „Памятника 1000-лѣтія“ вовсе даже и не видать на 25-лѣтней выставкѣ, хотя бы подъ видомъ самой скромненькой фотографіи или модельки. Какъ! Этого памятника нѣтъ въ тѣхъ самыхъ залахъ, гдѣ такъ недавно происходило торжество и слава Микѣшинскаго созданія? На него потрачено столько денегъ, авторъ былъ признанъ такимъ колоссальнымъ тузомъ, и вдругъ — молчаніе молчаніе, полнѣйшее игнорированіе! „La donna é mobile“! говоритъ Верди, а Академія—донна. И все-таки, этому памятнику не слѣдъ скрываться въ одномъ только Новѣгородѣ. Ему непремѣнно надо появиться въ 1882 году и въ Москвѣ, на всероссійской выставкѣ, хотя бы какъ отчетъ за прежнее время, какъ черточка нашихъ художественныхъ нравовъ, какъ урокъ для будущаго.

Признаться, я не прочь бы увидать на выставкѣ также и другіе проекты г. Микѣшина. Весь художественный конклавъ ихъ одобрялъ, признавалъ ихъ чѣмъ-то. Какъ же ихъ вдругъ забыть и пропустить?

Точно также, надо, мнѣ кажется, глубоко пожалѣть, что на выставку не назначили послать модель всего монумента императору Николаю I, чтò передъ Исакіевскимъ соборомъ. Многіе ли его знаютъ? Только петербургскіе жители, да нѣкоторые пріѣзжіе. Остальная громадная Россія не знаетъ (а она навѣрное будетъ, въ 1882-мъ году, въ Москвѣ). Это тоже памятникъ не изъ маленькихъ и не изъ дешевенькихъ. Притомъ, цѣлыхъ два художника нашихъ соединили таланты, чтобъ его создать: французъ Монферранъ и нѣмецъ Клодтъ, первый—строитель знаменитаго собора, второй — соорудитель многихъ не менѣе знаменитыхъ группъ. Сверхъ того, историческіе барельефы кругомъ дѣлалъ еще третій „очень талантливый“ художникъ, Рамазановъ — московскій (у этого, по крайней мѣрѣ, хотя фамилія татарская). Значитъ, меня никакъ не удовлетворяетъ одна верховая статуя императора, назначенная для выставки отъ имени покойнаго профессора Клодта. Потребенъ контингентъ и двухъ другихъ его товарищей.

Я долженъ также пожаловаться, что изъ всѣхъ произведеній профессора Пименова будетъ на выставкѣ только его „Георгій Побѣдоносецъ“. Это не передаетъ всей его художественной физіономіи. Правда, Пименовъ сочинилъ свои группы „Преображеніе“ и „Воскресеніе“ для Исаакія еще въ 1854 году, —

[1]) Антокольскій *В. С.*

значитъ, въ концѣ царствованія императора Николая I; но вѣдь окончательное исполненіе и постановка ихъ на мѣсто принадлежатъ царствованію императора Александра II-го—поэтому, мнѣ кажется, обѣ группы слѣдовало послать на выставку въ Москву. Онѣ слишкомъ характерны и любопытны, онѣ слишкомъ живописуютъ и натуру Пименова, и результаты, достигавшіеся въ доброе прошлое время 14-ти-лѣтнимъ пребываніемъ русскаго художника въ Римѣ: въ нихъ стоило бы хорошенько вглядѣться, о нихъ стоило бы серьёзно поговорить. Впрочемъ, „Георгій Побѣдоносецъ" тоже не дурное даетъ понятіе о художественной личности и о времени. Вещь эта, конечно, красивая и даже довольно талантливая, но, надо знать, что собственно тутъ не „Георгій Побѣдоносецъ" передъ нами, а аллегорія. Статуэтка дѣлалась на моихъ глазахъ, и Пименовъ, съ которымъ я въ 1855 и 1856 годахъ довольно часто видался, самъ мнѣ разсказывалъ содержаніе своего созданія. Эта конная группа, назначавшаяся для большой аванъзалы Зимняго дворца, есть (по собственной, впрочемъ, затѣѣ Пименова) апоѳеоза императора Николая. Св. Георгію онъ придалъ черты императора, и выполнилъ это хорошо (красивыя, величественныя, почти античныя черты лица Николая I очень для этого годились). Драконъ же, пораженный копіемъ, не есть простой драконъ скульптуры и скульпторовъ, а — „Аллегорія Венгріи и европейской анархіи, за однимъ разомъ пораженныхъ на-голову императоромъ Николаемъ": такъ разсказывалъ Пименовъ. Эта задача сильно интересовала его, и онъ съ величайшимъ энтузіазмомъ занимался ея выполненіемъ. Изображать разныхъ святыхъ съ лицомъ или значеніемъ того или другого персонажа императорской фамиліи — было тогда вещью довольно обыкновенною; вспомнимъ образъ Брюллова—великая княжна Александра, и его весь куполъ Исаакіевскаго собора, и противъ этого я, конечно, ничего Пименову не возражалъ. Но, все-таки, я Пименову не разъ говорилъ, зачѣмъ же онъ анархію-то и Венгрію представляетъ подъ видомъ такой ничожной и мелкой гадины, какою является тутъ его „драконъ?" И онъ отвѣчалъ, что такъ именно и надо, и что анархія, и страна, отторгающаяся отъ законнаго своего монарха (Венгрія), не должны иначе быть представлены, какъ подъ видомъ дрянной и мелкой гадины. Теперь мнѣ приходитъ въ голову: что, еслибы Пименовъ дожилъ до нашего времени, и ему поручили бы представить, посредствомъ скульптуры, апоѳеозу послѣдней войны,—неужели онъ въ видѣ какой-то тоже противной и ничтожной „гадины" вздумалъ бы представить Болгарію? Но, какъ бы ни было, я радуюсь, что „Георгій" Пименова, до сихъ поръ никому неизвѣстный, станетъ съ будущаго года извѣстенъ всей Россіи. Впрочемъ, я бы тоже желалъ, чтобы на выставкѣ были и другіе памятники Пименова: графа Паскевича для Варшавы, адмирала Лазарева для Николаева и князя Воронцова для Тифлиса. Все это—историческіе памятники 50-хъ годовъ, интеллектуальныхъ способностей Пименова.

Вообще говоря, то было время монументальной и декоративной скульптуры. Вотъ ужъ на что нельзя было бы пожаловаться — на недостатокъ поощренія ей, на недостатокъ заказовъ. Слава Богу, монументы въ 50-хъ и 60-хъ годахъ росли у насъ какъ грибы. Художникамъ была лафа. Но только вотъ что—много ли вышло изъ этого проку? Я бы взялъ и привелъ въ Россію всѣхъ тѣхъ безчисленныхъ западно-европейскихъ писателей, которые въ статьяхъ и книгахъ все пишутъ и плачутъ: „Гибнетъ скульптура! Гибнетъ скульптура! А отчего? — Симпатій нѣтъ, поддержки нѣтъ, заказовъ нѣтъ!" Привелъ бы я ихъ всѣхъ къ намъ, въ Россію, поводилъ бы по улицамъ и по площадямъ, и сказалъ бы: „На-те вотъ, смотрите, тутъ ли еще не было поддержки, крупныхъ денегъ и крупныхъ заказовъ? Ну, и что-жъ!"

Однако, послѣ „Психей" и „Амуровъ", послѣ монументовъ и монументальныхъ героевъ, пришла тоже у насъ пора и для другихъ настроеній. Сначала въ лицѣ Каменскаго явилось стремленіе къ нѣкоторой натуральности и естественности. Его „Мальчикъ-скульпторъ", его „Вдова съ ребенкомъ", его „Первый шагъ"—все это мило и граціозно, по-натуральному, все это даже немножко національно. Первыя пробы Каменскаго встрѣчались русской публикой съ большимъ одушевленіемъ и еще бо̀льшими надеждами. Къ несчастію, подъ впечатлѣніемъ личныхъ несчастій, художникъ скоро забросилъ искусство, уѣхалъ навсегда въ Америку, и не хочетъ дотрогиваться до скульптуры. Его починъ, хотя реалистическій и національный, но, впрочемъ, не особенно сильный, вмѣстѣ съ нимъ заглохъ и исчезъ. Опять пошла прежняя дичь и чушь въ скульптурѣ, миѳологія и аллегорія опять повыползли изъ щелей, куда-было одно время попрятались. Поэтому, для обозначенія всей заслуги Каменскаго, необходимо было бы выставить обѣ милыя его группы, вполнѣ его выражающія: „Вдову" и „Первый шагъ". Теперь уже стало ясно, что онѣ и сентиментальны, и сладковаты, что онѣ лишены и характера, и индивидуальной типичности, а все-таки въ нихъ было начало настоящаго „дѣла". Одного его „Мальчика-скульптора" для 25-ти-лѣтней выставки—мало.

Но, вмѣстѣ съ началомъ 70-хъ годовъ, началась у насъ новая эра скульптуры. Явился талантливый художникъ, который, даромъ что самъ еще юноша, нигдѣ покуда не бывавшій—какъ бывали всѣ старшіе товарищи и предшественники, не видѣвшій покуда ничего, кромѣ Петербурга и Академіи, выступилъ вдругъ съ такимъ созданіемъ, которое получило значеніе европейское. Это былъ Антокольскій. Распорядители 25-тилѣтней выставки, по всей справедливости, поставили, въ центрѣ всего скульптурнаго отдѣла, его „Ивана Грознаго". Съ этой статуи начинается новый періодъ русской скульптуры. Съ нея начинается значеніе нашей скульптуры не только для Россіи, но и для Европы, такъ что, черезъ немного лѣтъ послѣ появленія „Ивана Грознаго" Антокольскаго на свѣтъ, присяжные, избранные изъ художниковъ всѣхъ націй, на всемірной парижской выставкѣ 1878 года, присудили первую премію за скульптуру — кому?—нашему юному художнику. Когда же бывало

до тѣхъ поръ что-нибудь подобное? Когда иностранцы, да еще въ одинъ голосъ, соглашались признать главенство нашего отечества въ художественномъ дѣлѣ? Примѣръ небывалый. Но еще раньше всемірнаго приговора, само русское общество уразумѣло значеніе Антокольскаго, и, повернувши тылъ всей прежней скульптурѣ оффиціальныхъ статуй, казенно-восхвалительныхъ монументовъ, школьныхъ аллегорій и классически фальшивыхъ сценъ изъ Библіи и исторіи, съ живымъ восторгомъ стало на сторону того молодого художника, который мужественно и талантливо взялъ себѣ, вмѣсто прежнихъ, новыя задачи: драматизмъ, глубину душевныхъ движеній, правду и естественность формъ, близость къ простотѣ и безъискусственности жизни. Никто еще у насъ въ скульптурѣ такъ далеко не отходилъ отъ всяческой классичности и условности задачъ и формъ. Посмотрите, какая громадная разница тэмъ: „Иванъ Грозный“ и „Портретъ умершаго молодого художника“ (М. Г. Гинцбурга). Первое произведеніе—историческая статуя, вторая—надгробный барельефъ частнаго лица. Но какая равно серьезная, жизненная нота звучитъ въ обоихъ созданіяхъ, какая истинность и правдивость, какая красота формъ, какая крайняя простота ихъ и, выше всего, какое могучее душевное настроеніе и мысль въ обоихъ! Иванъ Грозный—свирѣпый деспотъ, бросившій читать книгу и весь объятый судорожнымъ злымъ припадкомъ; М. Г. Гинцбургъ—молодой художникъ, проживающій послѣдніе свои часы, и, въ виду голенькихъ, едва начинающихъ распускаться деревьевъ, пробующій въ послѣдній еще разъ, ослабѣвшею рукою, рисовать у себя въ альбомѣ: какія задачи, какіе моменты, какая душевность, какая глубина, какая новизна, какая сила! Въ сравненіи съ такими созданіями, прежняя скульптура наша кажется собраніемъ праздныхъ игрушекъ малоталантливыхъ педантовъ, или слабымъ лепетомъ сентиментальныхъ младенцевъ.

Къ несчастію, Антокольскій все еще продолжаетъ стоять у насъ одинъ. Товарищей и продолжателей у него еще не оказывалось. Видно, слишкомъ трудно быть художникомъ, не только свободно владѣющимъ формами, но и проникнутымъ до мозга костей тѣмъ, что онъ предпринимаетъ выражать посредствомъ этихъ формъ. То-ли дѣло быть „скульпторомъ“: дѣлай руки, носы, складки, крылья и всякіе пустяки классицизма—и довольно. Оно легче.

Сожалѣю только, что на выставкѣ 1882 года, въ Москвѣ, на придачу къ „Ивану Грозному“, къ головѣ „Петра Великаго“, къ „Мефистофелю“ и къ барельефу „Портретъ М. Г. Гинцбурга“, не будетъ ни „Христа передъ Пилатомъ“, ни „Памятника княжны Оболенской“.

Мы видѣли оба эти произведенія Антокольскаго въ 1880-мъ году, въ Петербургѣ, но остальная-то Россія ихъ не видала, а это жаль: въ обоихъ слишкомъ много и своеобразности, и мысли, и красоты, и новизны.

Въ періодъ времени послѣ появленія первыхъ произведеній Антокольскаго, т.-е въ теченіе послѣднихъ 10-ти лѣтъ, въ русской скульптурѣ не появлялось ничего замѣчательнаго. Все, что было получше, это—или этюды съ натуры („Этюдъ старика-еврея“, г. Лаверецкаго, „Рѣзвушка“, г. Чижова и т. п.), или портреты (бюстъ Петрова г. Лаверецкаго, бюстъ принца Ольденбургскаго, г. Чижова, и т. п.). Художественныхъ созданій вовсе нѣтъ. Всѣ эти лже-итальянскіе: „Итальянскіе нищіе“, „Неаполитанцы“, „Жмурки“, лже-русскіе: „Первая любовь у колодца“, лже-идеальные: „Стыдливость“, „Мефистофель“, „Фрина“, „Утопающая мать“ и т. д.—ничего не имѣютъ общаго ни съ фантазіей, ни съ творчествомъ. Лучше всего „Гладіаторъ на аренѣ“, г. Веліонскаго. Тутъ есть и натура, и движеніе, и даже маленькая капелька какъ-будто историчности. Впрочемъ этотъ художникъ—не нашъ. Онъ принадлежитъ обще-европейской школѣ.

Но вотъ о чемъ надо сильно жалѣть: на будущей всероссійской выставкѣ не собираются помѣстить ни бронзовыхъ группъ гг. Либериха и Лансерè, ни гипсовыхъ г. Обера, ни восковыхъ покойнаго Шохина. Какъ это обидно и досадно! По жизни, правдивости и почину, всѣ эти вещи, даромъ-что миніатюрныя, стоютъ гораздо больше, чѣмъ очень многія (можетъ быть, даже большинство) изъ числа „большихъ“ и „важныхъ“ скульптуръ. Не только ихъ крестьяне, крестьянки, деревенскіе мальчишки, казаки, камчадалы, черкесы, евреи, шарманщики, дворецкіе, и прочій людъ, но даже лошади и собаки—въ сто разъ талантливѣе и интереснѣе всевозможныхъ „Фринъ“, „Утопающихъ“ и „Жмурокъ“. Въ нихъ жизнь и правда есть. Времени еще довольно—цѣлый годъ до выставки. Нельзя ли поправить дѣло, тоже и этихъ „малыхъ міра сего“ послать на будущій художественный праздникъ нашъ? За что къ нимъ такая немилость? За что ихъ гнать или забывать?

Живопись наша, какъ легко можно было предвидѣть, никоимъ образомъ не могла явиться во всей полнотѣ въ академическихъ залахъ. Добрая и, можетъ быть, самая важная половина того, чему слѣдуетъ быть на 25-тилѣтней художественной нашей выставкѣ, находится въ московскихъ общественныхъ и частныхъ коллекціяхъ (далеко перещеголявшихъ петербургскія),—значитъ поступитъ на выставку прямо изъ этихъ коллекцій. Только въ Москвѣ, будущимъ лѣтомъ, можно будетъ получить настоящее представленіе о томъ, что дѣлала и сдѣлала русская живопись за послѣднюю четверть вѣка. Но уже и то, что теперь присутствуетъ въ Петербургѣ, въ залахъ Академіи художествъ, даетъ нѣсколько опредѣленныхъ историческихъ чертъ. Всего болѣе за первое время этого періода.

Что у насъ было на лицо, по части живописи, во второй половинѣ 50-хъ годовъ? Во-первыхъ, великое множество военныхъ картинъ Зауервейда, Виллевальде и Коцебу, но все больше изъ далекихъ прежнихъ временъ—все дѣла Суворовыхъ, да Кутузовыхъ, такъ какъ они кончались счастливо, а побѣды ласкаютъ нёбо, какъ конфетка. Крымскую кампанію всѣ наши военные воспѣватели одъ—забыли на̀чисто, такъ и не трогали. Никому изъ нихъ не

приходило въ голову рисовать такія правдивыя, потрясающія картины, какъ графъ Левъ Толстой прежде, какъ Верещагинъ нынче. Имъ все бы торжества, многотысячныя свалки, развѣвающіяся знамена, гремящія трубы, внѣшняя декорація. Глубокая истина, правда, интимная, внутренняя, щемящая сторона войны—имъ это отроду и въ голову не приходило.

Съ другой стороны, представители „высокаго“ искусства не уступали военнымъ живописцамъ въ условности и неправдѣ. Бруни рисовалъ какихъ-то засушенныхъ мумій и деревянныхъ куколъ, вмѣсто людей и святыхъ, въ своихъ, якобы, „грандіозныхъ“ картинахъ и фрескахъ (смотри цѣлый взводъ его эскизовъ и картоновъ на академической выставкѣ). Моллеръ, плѣненный въ Римѣ Овербекомъ, писалъ свою картину „Іоаннъ на островѣ Патмосѣ“ въ такомъ же нѣмецки-ханжескомъ и лже-елейномъ тонѣ, какъ и его учитель. Тутъ все были неправда и выдумка: и группы, и позы, и драпировки, и пасторскія выраженія, и псевдо-античныя дѣти съ козломъ, и движенія; правдива и характерна была только пьяная вакханка, списанная съ римской публичной женщины, приведенной на сеансъ къ живописцу изъ тюрьмы. Третій художникъ, Неффъ, въ иномъ еще родѣ, писалъ своихъ святыхъ и преподобныхъ, подвижниковъ, ангеловъ и мучеицъ—совершенно напомаженными, нафабренными, налакированными и нарумяненными, точь въ точь такими же, какъ своихъ „Купающихся нимфъ“ и „Неаполитанскихъ прачекъ въ гротѣ“ (и такой-то господинъ отправленъ былъ преподавать, какъ профессоръ, искусство въ классахъ Академіи художествъ!). Понятно, какъ противъ всего такого художественнаго безобразія и безсмыслія возставалъ, со всею страстью и силою ума, такой истинный художникъ и великій умъ, какъ Александръ Ивановъ. Его едва-едва признала Академія — „академикомъ“, но, тѣмъ не менѣе, онъ создалъ такіе небывалые у насъ, по красотѣ, глубокому душевному и духовному выраженію, типы, какъ его „Іоаннъ Креститель“, „Христосъ“, всѣ „апостолы“; онъ впервые началъ у насъ понимать, чѣмъ должно быть серьёзное, великое, исторически-бытовое и національное искусство, помимо формальныхъ академій (презираемыхъ имъ), банальныхъ классовъ (считаемыхъ имъ вредными), помимо той „художественной“ жизни, которую вели на его глазахъ наши художники и въ Италіи, и въ своемъ отечествѣ. Когда сравнишь Иванова съ тѣмъ, что̀ вокругъ него дѣлалось, и во время Брюллова, и послѣ Брюллова, право скажешь себѣ: это нашъ великій реформаторъ, это апостолъ настоящаго искусства, это проповѣдникъ новой художественной мысли и жизни, это человѣкъ, сбросившій старую шкуру и стремившійся къ новымъ горизонтамъ. Только 20 лѣтъ, прожитыхъ на Васильевскомъ острову, и 20 лѣтъ—Италіи (что̀ соприкасается), да позднее знакомство съ европейскимъ движеніемъ, не дали ему подняться на ту высоту, для которой онъ былъ рожденъ. Тѣ образцы художества Иванова, которые есть уже и теперь на петербургской выставкѣ (изъ коллекціи М. П. Боткина), въ соединеніи съ тѣми, какіе, вѣроятно, къ нимъ прибавятся въ Москвѣ (изъ коллекцій П. М. Третьякова и Публичнаго музея), дадутъ понятіе объ Ивановѣ, со всѣми крупными, самостоятельными его качествами, а также со всѣми его и недостатками.

Далѣе, были у насъ и портретисты, но далекіе и отъ портретовъ Брюллова (лучшихъ созданій его), и отъ истинно-художественныхъ портретовъ гг. Перова, Рѣпина и Крамского, послѣдующаго періода. Впрочемъ, лучшій портретистъ конца 50-хъ годовъ, Зарянко, будетъ представленъ на выставкѣ очень недостаточно, даже въ ложномъ свѣтѣ. Что̀ можно понять изъ портрета г-жи Сокуровой, кромѣ того, что онъ писалъ жестко, деревянно, анти-художественно? Однако, у него было не мало портретовъ, замѣчательныхъ хотя бы по удивительнымъ второстепеннымъ подробностямъ и по сходству.

Лучшіе наши пейзажисты—еще тогда учились кто за-границей, кто въ Академіи (гг. Боголюбовъ, Шишкинъ).

Другіе изъ числа видныхъ, впослѣдствіи, нашихъ художниковъ создавали тогда, въ угоду классамъ и золотымъ медалямъ, только напыщенные, ложные и классически-реторичные выкидыши (въ родѣ „Саула у Эндорской волшебницы“, г. Ге, или „Ивана Грознаго съ Сильвестромъ“, г. Плѣшанова). Примѣровъ тому довольно на академической выставкѣ.

Таково было положеніе русской живописи къ концу 50-хъ годовъ.

II.

Въ концѣ 50-хъ и началѣ 60-хъ годовъ съ русскою живописью совершается превращеніе. Выступаетъ на сцену новая порода художниковъ, рѣзко отличающихся отъ большинства прежнихъ. Это люди, взявшіе себѣ задачею нѣчто совершенно новое—размышлять о своемъ дѣлѣ и быть самостоятельными. Раньше того, у насъ было всего два „думающихъ“ художника—Александръ Ивановъ и Ѳедотовъ. Но про перваго прочіе наши художники знали такъ же мало, какъ и остальная публика: сначала, пока онъ былъ живъ, одни только явно преувеличенныя статьи и разсказы Гоголя, Погодина и Шевырева; потомъ, послѣ его смерти, талантливый, горячій, но неопредѣленный и слишкомъ общій отзывъ знаменитаго русскаго писателя изъ-за границы. Этого было еще слишкомъ мало. Ѳедотова знали болѣе, но картинъ его было на лицо немного, да и тѣ находились не въ общедоступныхъ, всѣми посѣщаемыхъ галлереяхъ, а самъ Ѳедотовъ скоро сошелъ съ ума и умеръ, не сдѣлавъ и десятой доли того, что̀ надо было-бы отъ него ожидать. Такъ что, если соображать русское художественное движеніе начала 60-хъ годовъ, корнемъ его надо прямо признать не то, что̀ сдѣлано этими двумя людьми, а нѣчто другое; именно — общій подъемъ общественнаго уровня и громадное вліяніе печати вообще, журналовъ въ особенности. Въ то время не было ни одного, хоть немного интеллигентнаго молодого человѣка, котораго бы сильно не двигала, не развивала и не возвышала литературная

сила тогдашней журналистики. Она работала па всѣхъ, словно громадная паровая машина, отъ которой шли по всѣмъ направленіямъ тысячи приводовъ, ремней и колесъ. Всѣ головы посвѣжѣли, даже у художниковъ—а это былъ до тѣхъ поръ самый лѣнивый на головную работу, самый тугой на подъемъ народъ. Русскіе художники были, всѣ вмѣстѣ, точно одна большая трафаретная фабрика, съ итальянками у фонтана и лже-историческими сюжетами на одномъ концѣ, — въ началѣ, пока художники жили въ Римѣ, и съ безконечными иконостасами на другомъ, до самаго заката жизни художниковъ,—съ тѣхъ поръ, какъ они воротились на родину. И вдругъ, какъ разъ наканунѣ столѣтія Академіи художествъ,—неожиданный сюрпризъ, экспромтъ непредвидѣнный: цѣлая толпа молодыхъ живописцевъ оффиціально объявляетъ, что не можетъ принять программы на конкурсъ и не станетъ на нее работать, хотя поплатится за это и большою золотою медалью, и поѣздкою за-границу. Каково было это событіе! Вѣдь это была брешь калеными ядрами въ ветхія стѣны Академіи. Откуда эта молодежь набралась такой силы, такой самостоятельности? Дѣло было безпримѣрное. Тогдашнему академическому начальству оно казалось чѣмъ-то такимъ зловреднымъ и бунтовщицкимъ, что не позволено было много даже и распространяться-то о немъ въ печати, и меня, съ моей статьей о выставкѣ 1863 г., порядкомъ погоняли изъ одной редакціи въ другую, изъ одной цензурной инстанціи въ другую, пока, наконецъ, послѣ разныхъ совѣщаній и урѣзываній, напечатали мою бѣдную статью въ „Библіотекѣ для Чтенія“. Но какъ же все это было и не резонно, и не дѣльно. Ни одинъ изъ художниковъ-протестантовъ не превратился потомъ во врага отечества и начальства, никто изъ нихъ, во всѣ 20 почти лѣтъ, прошедшихъ съ тѣхъ поръ, не нанесъ никому вреда, художественнаго или иного. За то почти всѣ они сдѣлались хорошими художниками. Вотъ и все. Изъ-за чего же были у страха глаза велики, изъ-за чего поднимались гоненія? Съ самаго начала, эти молодые люди завели „художественную артель“. Нынче про нее всѣ забыли, а стоитъ напомнить публикѣ имена храброй горсточки бѣдныхъ, ничѣмъ не гарантированныхъ молодыхъ людей. Это были гг. Журавлевъ, Дмитріевъ-Оренбургскій, Лемохъ, Корзухинъ, Морозовъ, Крамской и др. Артель просуществовала всего 7 лѣтъ, но, какъ ни хороши были въ своемъ починѣ ея члены, а все-таки въ 1870 году она рухнула изъ-за того, изъ-за чего большинство русскихъ дѣлъ лопается и рушится—изъ-за розни и несогласій. Но не дальше, какъ ровно годъ спустя, въ 1871 году, лучшіе изъ прежнихъ товарищей снова собрались, снова затѣяли „общее дѣло“, съ расширенной чудесной задачей: передвижными выставками разнести новое русское художество по всѣмъ концамъ Россіи. Но, при этомъ, попрежнему, товарищи вели свое дѣло съ кое-чѣмъ въ родѣ миніатюрнаго художественнаго самоуправленія. И вотъ, теперь опять прошло нѣсколько лѣтъ, но на этотъ разъ уже непохоже, чтобы дѣло должно было рухнуть. По второму разу эти люди больше спѣлись, и дѣло ихъ зацвѣло. Къ нимъ скоро присталъ весь лучшій нашъ художественный персоналъ, и исторія „Товарищества передвижныхъ выставокъ“, вмѣстѣ съ исторіею ея первоначальнаго зародыша—„Артели“, есть исторія русскаго художества за послѣднія два десятилѣтія. Кто же былъ правъ: гонимые или гонители? И хорошо ли было бы, если бы первые никогда ничего не начали, а вторые невозмутимо продолжали прежнюю стряпню и хозяйство?

Всѣмъ лучше стало, даже самой Академіи: ей теперь есть на кого и на что показать. А то вѣдь, до новаго періода художества, начатаго частнымъ и дружнымъ почином юношей, и посмотрѣть-то было почти не на что. Не угодно ли пройти три четверти залъ Академіи, съ сотнями и, можетъ быть, тысячами холстовъ, за которые такъ кротко, мирно и любовно роздано было столько медалей, посылокъ за-границу, столько чиновъ академика и профессора. Вотъ тутъ и скажите сами, которая сторона была права, и хорошо ли бы сдѣлали новые художники, если бы не пикнули никогда ни слова, какъ старые?

Въ послѣднее время разные наши художественные писатели нерѣдко увѣряли, что новый русскій „жанръ“ пошелъ отъ Венеціанова и что онъ—отецъ нашей бытовой живописи! Какая нескладная выдумка! Картины Венеціанова—прескучныя и пренесносныя вещи въ старинномъ родѣ, точь-въ-точь „Бѣдная Лиза“ или „Наталья, боярская дочь“, Карамзина. Въ тѣхъ и въ этихъ, натура и народность, слово въ слово,—одинакія. И этакій-то живописецъ, сладкій, сентиментальный, безъ костей и скелета, безъ нерва и настроенія, разслабленный молюскъ какой-то, сталъ бы считаться родоначальникомъ новой школы, у которой на первомъ планѣ—народный типъ и правда, юморъ и анализъ, глубокая наблюдательность и исканіе того, что въ самомъ дѣлѣ есть въ натурѣ! Конфектные, разсыропленные пейзаны Венеціанова будутъ считаться отцами тѣхъ правдивыхъ мужиковъ и бабъ, чиновниковъ, дворянъ, купцовъ и проч., которыхъ рисуетъ новый русскій художникъ? Никогда. У этихъ отцы совсѣмъ другіе. Ихъ надо искать у Гоголя, Островскаго и Ѳедотова.

Представьте же себѣ положеніе нашихъ художниковъ, которые лизнули уже этой живой „крови“, которые и собственной кистью попробовали нарисовать что-то изъ людей и сценъ, видѣнныхъ ими вчера и сегодня въ деревенской глуши или въ городѣ,-художниковъ, которые брали уже такія живыя, правдивыя, жизненныя и глубоко идущія задачи, какъ: „Пріѣздъ станового на слѣдствіе“, „Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы“, „Проповѣдь въ церкви“ [1]), „Кредиторы описываютъ имущество вдовы“ [2]), „Пьяный отецъ семейства“ [3]), „Свѣтлый праздникъ нищаго“, „Партія арестантовъ на привалѣ“ [4]),—и вдругъ такимъ-то проснувшимся людямъ академическіе старики подносятъ булыжникъ, котораго не прожуешь, подъ заглавіемъ: „Ахиллъ у Патрокла“, „Олимпійскія игры“, „Довѣріе Александра

[1]) Перова.

[2]) Журавлева.

[3]) Корзухина.

[4]) Якоби.

Македонскаго къ врачу", и все тому подобное. Тутъ, я думаю, станешь на дыбы и откажешься, если только сердце по-юношески (т.-е. великодушно и благородно) бьется,—отъ какихъ угодно медалей и поѣздокъ въ италіянскіе раи. Но, чтò всего рѣже бываетъ, эти самоотверженные люди еще на своемъ вѣку увидали плоды прекраснаго своего дѣла, и съ гордостью могутъ сказать теперь себѣ: „А чтò мы тогда дѣлали, то было благо". Прежнее направленіе сломлено и не можетъ болѣе возвратиться назадъ. Были, конечно, тоже и въ 60-хъ и 70-хъ годахъ, разные профессоры: Венигн, Марковы, Верещагины, или не-профессоры Сорокины, продолжавшіе, какъ ни въ чемъ не бывало, писать точь-въ-точь то самое и точно такъ же, какъ ихъ предшественники. Но вѣдь они уже теперь болѣе не въ счетъ, и пишутъ они или не пишутъ картины, никто о томъ ничего не знаетъ. Значитъ, они безвредны. Прежній ложный, совершенно условный и выдуманный родъ нынче вездѣ въ упадкѣ, но нигдѣ такъ рѣшительно и такъ окончательно, какъ у насъ. Это до того чувствуется всѣми, это до того въ воздухѣ, что распорядители большой московской выставки даже вовсе обошли большинство этихъ окаменѣлыхъ ископаемыхъ, и были правы. Какимъ-то чудомъ, которое, пожалуй, не скоро объяснишь, разрывъ съ старымъ и стремленіе къ новымъ, всего болѣе національнымъ задачамъ въ искусствѣ, нигдѣ не совершились съ такою рѣшительностью и силою, какъ у насъ. Въ отношеніи новыхъ нашихъ художниковъ нѣтъ никакого высокомѣрія, нелѣпой презрительности или умышленной антипатіи къ прежнимъ „высокимъ, историческимъ и важнымъ" задачамъ: они просто къ нимъ неспособны, и, хоть положить ихъ самихъ подъ пресъ, ничего путнаго изъ нихъ не выжмешь. Иные и сами пробовали, съ полною добросовѣстностью и искренностью, что-нибудь сдѣлать въ этомъ родѣ (вспомнимъ, напр., „Мадонну", Перова, или „Дочь Іаирову", Рѣпина),—и чтò же изъ этого выходило? Ничего, въ самомъ дѣлѣ, историческаго, потому что и выдти не могло. Не тотъ складъ у этихъ реалистовъ, съ другими мозгами и глазами они родятся. А если такъ, то уже ничего, никакимъ насиліемъ надъ самимъ собою, не подѣлаешь. У Рѣпина вышла чудная бытовая картинка, какъ воспонинаніе о видѣнной молодой усопшей, въ таинственномъ полумракѣ мерцающихъ свѣчей, въ поэтическомъ и потрясающемъ покоѣ смерти; но, кромѣ того уголка, гдѣ сама бѣдная молодая покойница, полная правды и искренности, все остальное—выдумка, ложь, притворство и ничтожество. Эта „программа на золотую медаль", и на большой всероссійской иыставкѣ, и въ залахъ академіи, навсегда останется поразительнымъ примѣромъ и доводомъ.

Лѣтъ 20 тому назадъ, Даргомыжскій писалъ про русскую музыку: „Естественность и благородство пѣнія русской школы не могутъ не произвести отраднаго впечатлѣнія посреди вычуръ нынѣшней италіянской, криковъ французской и манерности нѣмецкой школы. Она прорѣзалась явственно. Тушить ее уже поздно. Не знаю, до какой степени суждено ей развиваться впереди, но существованіе ея уже внесено въ скрижали искусства". Мнѣ кажется, почти это самое надо сказать про русскую живопись. Она прорѣзалась явственно. Тушить ее уже поздно. Существованіе ея внесено въ скрижали искусства. И хотя есть много истиннаго, правдиваго и глубокаго въ стремленіяхъ не только всѣхъ вообще европейскихъ художественныхъ школъ, но даже италіянской, всего болѣе отсталой и всего болѣе еще утонувшей въ прежнихъ преданіяхъ, наша „прорѣзалась" съ такою самобытностью, такою національною оригинальностью, которая должна удовлетворять каждаго изъ насъ. По техникѣ художественной собственно насъ опередила каждая изъ другихъ европейскихъ (значительнѣйшихъ) школъ—и чтò мудренаго: мы младшіе, мы пришли послѣ всѣхъ. У тѣхъ за спиной длинная цѣпь талантливыхъ и всяческихъ предковъ, крупно поработавшихъ въ свое время. И все-таки, нужды нѣтъ, у нашей русской живописи есть та сила, есть то желаніе и умѣнье идти до самыхъ корней народной жизни, какія не часто увидишь у новыхъ французовъ, англичанъ и нѣмцевъ. Тамъ (особливо у французовъ) огромная выработка, умѣнье и виртуозность, до которыхъ намъ далеко, но, въ большинствѣ случаевъ, такая ничтожность задачи, или такая прикрашенность жизненныхъ типовъ и сценъ, которыя скучны или невыносимы послѣ нашихъ коренастыхъ, правдивыхъ, до самаго мозга и костей хватающихъ типовъ и сценъ. Взгляните на мужиковъ и бабъ, на становыхъ, монаховъ и поповъ, на странниковъ, городовыхъ и жандармовъ, на мировыхъ и адвокатовъ, на помѣщиковъ, крѣпостныхъ, семинаристовъ, разнощиковъ, дворниковъ, бурлаковъ и арестантовъ, на колдуновъ и знахарокъ, на деревенскія и городскія свадьбы, на проданныхъ за деньги невѣстъ, на бѣдныхъ крестьянъ, ложащихся въ избѣ спать съ пустымъ брюхомъ, или читающихъ манифесты, на чиновниковъ, на присутственныя залы и тюрьмы, на расфранченныхъ дамъ и босоногихъ дѣвчонокъ; взгляните на всю ту разнокалиберную, разношерстную толпу, чтò постепенно представлена на сотняхъ холстовъ новымъ русскимъ искусствомъ. Чтò васъ тутъ всего болѣе поразитъ и остановитъ?—правда, близкое подступанье къ тому, чтò есть, прямое, вѣрное слово, ненависть къ подкрашенности. Взгляните, на оборотъ, на большинство тѣхъ картинъ, какими наполнены иностранныя, тысячныя выставки. Чтò васъ тамъ поразитъ и остановитъ? —отсутствіе народности. Эта глубокая язва кричитъ вездѣ громче трубъ и барабановъ. Русскіе художники идутъ по той же дорожкѣ, которую протоптали, ни кого не спрашиваясь, ни съ кѣмъ не справляясь, Гоголь и Островскій. Англійскіе живописцы, кажется, еще и не подозрѣваютъ, что у нихъ были тѣ люди, которыхъ звали—Диккенсъ и Тэкерей; французскіе, что у нихъ еще недавно были реалисты, какъ: Бальзакъ и Флоберъ, и есть сію минуту реалисты, какъ: Золà, Додэ и цѣлая новая школа ихъ товарищей и послѣдователей; нѣмецкіе, что у нихъ есть реалисты: Шпильгагены и Ауэрбахи. И вотъ, всѣ они не перестаютъ купаться въ пустякахъ и ничтожествахъ, часто талантливыхъ, блестящихъ и виртуозныхъ, но далекихъ отъ той правды, къ какой,

вотъ уже 25 лѣтъ, насъ постоянно ведутъ русскіе художники. Даже и такіе искренніе реалисты, какъ Вотье и Дефрегеръ,—почти всегда сахарны и подкрашены въ сравненіи съ нашими русскими здоровыми простаками. Я уже не говорю про Фортуни, талантливаго, сверкающаго, но вѣчно аристократическаго модника и маніериста. Въ сравненіи съ европейскимъ блескомъ, ловкостью и шикомъ, наши живописцы, пожалуй, покажутся сначала приземистыми и убогими. Но это только на первый взглядъ. У нихъ есть тѣ болѣе глубокія качества, которыя однажды должны привесть ихъ, и неминуемо, къ великому и широкому торжеству естественности и правда. Тотъ же Даргомыжскій говоритъ: „Скажутъ, мало русскихъ твореній. Тѣмъ лучше. Бутылка спирта бываетъ полезнѣе бочки разведеннаго водою вина". А что касается живописи, нельзя даже пожаловаться на малочисленность. Одно „Товарищество передвижныхъ выставокъ" покажетъ въ 1882-мъ году, въ Москвѣ, на всероссійской выставкѣ, болѣе 300 картинъ, и одна другой важнѣе, одна другой талантливѣе. А сколько дадутъ еще, кромѣ знаменитой „Третьяковской галереи", истиннаго пантеона новаго русскаго искусства, собраннаго съ горячностью, съ страстью и глубокимъ вкусомъ, еще другія собранія московскихъ любителей и богачей! Петербургъ во сто разъ бѣднѣе, онъ „русской галереи" не подумалъ до сихъ поръ собрать, ни общественной, ни частной. Видно, національная школа все еще на низкомъ курсѣ стоитъ у насъ, и для нея рано еще. Правда, уже куплены и бережно хранятся такія тузовыя вещи, какъ „Бурлаки" Рѣпина, такія отличныя сцены изъ русской жизни, какъ нѣкоторыя изъ бытовыхъ картинъ Мясоѣдова („Дмитрій Самозванецъ"), Дмитріева-Оренбургскаго („Утопленникъ въ деревнѣ"), Журавлева („Купеческія поминки", „Благословеніе къ вѣнцу", „Офиціантъ"), К. Е. Маковскаго („Масляница"); такіе прекрасные пейзажи, какъ пейзажи Шишкина, Куинджи, Васильева, Боголюбова, бар. Клодта, Орловскаго; такіе портреты, какъ нѣкоторые изъ превосходныхъ портретовъ Крамского, К. Е. Маковскаго, Кёлера, Плѣшанова (изображеніе отца художника). и т. д. Но это лишь рѣдкія исключенія. Все главное, что̀ создано новою русскою школою, находится въ Москвѣ, и о томъ не даетъ, покуда, никакого понятія нынѣшняя выставка въ Академіи художествъ.

Но здѣсь, по счастью, не забыты акварельные рисунки декорацій г. Шишкова. Они занимаютъ значительное мѣсто въ ходѣ нашего но̀ваго искусства. Они мало того что талантливы и живописны, но въ высшей степени носятъ печать національнаго характера, и возсоздаютъ городъ, улицу, языческій храмъ, христіанскую церковь, площадь, комнату, палату, дворецъ—древне-исторической, а иногда и до-исторической Россіи. За послѣднія 20 лѣтъ, всѣ значительнѣйшія русскія драмы и оперы, появлявшіяся на петербургской сценѣ, много были обязаны художественнымъ впечатлѣніемъ своимъ—декораціямъ г. Шишкова. Въ 1866 году имъ сочинены великолѣпныя и истинно блестящія декораціи для „Смерти Ивана Грознаго", гр. А. Толстого; въ 1867 г. — для драмы „Василиса Мелентьевна", Островскаго, и оперы „Гроза", г. Кашперова; въ 1868 г.—для оперы „Нижегородцы", г. Направника, и комедіи „Фролъ Скабѣевъ", г. Аверкіева; въ 1869 г.—для первой постановки „Бориса Годунова", Пушкина; въ 1870 г.—для „Руслана и Людмилы", Глинки; въ 1872 г.—для проектировавшейся оперы-балета „Млада" и оперы „Псковитянка", Римскаго-Корсакова; въ 1873—75 гг.—для „Русалки", Даргомыжскаго, и „Жизни за Царя", Глинки; въ 1877—78 гг.—для „балета „Конекъ-Горбунокъ". Въ большинствѣ случаевъ, публика, занятая театромъ, пьесой, оперой, мало думаетъ о декораторѣ, мало отдаетъ ему справедливости. Поэтому, пусть хотя большая наша художественная выставка поставитъ талантливаго художника на настоящее мѣсто во вниманіи нашего общества.

Что собственники московскихъ художественныхъ коллекцій похлопочутъ о своихъ драгоцѣнныхъ богатствахъ и выставятъ въ 1882-мъ году все главное, все самое крупное,—въ томъ я не сомнѣваюсь. Но вотъ, чего я не могу отгадать: какъ будетъ съ собраніями картинъ Верещагина? Вотъ вопросъ. Вѣдь въ исторіи новаго русскаго искусства эти картины играютъ одну изъ самыхъ, что ни есть, капитальнѣйшихъ ролей. Безъ нихъ обойтись нельзя. И эпохи онѣ трактуютъ такія важныя изъ русской жизни, и такъ онѣ изображаютъ настоящаго русскаго человѣка съ разныхъ характернѣйшихъ его сторонъ, что пропустить Верещагина на выставкѣ за послѣднія 25 лѣтъ—это тоже, что, рисуя лицо, пропустить глаза. А, между тѣмъ, Верещагинскихъ картинъ и этюдовъ такъ много, они составляютъ такія неразрываемыя группы! Право, мудрено отгадать, какъ съ ними распорядятся московскіе собственники художественныхъ коллекцій. Но уже навѣрное иначе, чѣмъ петербургскіе. Тѣ заблагоразсудили ни единаго Верещагинскаго холста не дать на ту выставку, что̀ была недавно въ залахъ Академіи. Такъ что, не будь надежды на московцевъ, надо было бы, благодаря петербуржцамъ, подумать, что нѣтъ на свѣтѣ никакого Верещагина,—того самаго, котораго такъ высоко поставили у себя на вѣсахъ, въ послѣдніе годы, и Парижъ, и Лондонъ.

Еще вотъ чего я боюсь: забудутъ, пожалуй, собрать и выставить картины и картинки одного нашего художника, про котораго у насъ никогда не говорятъ, точно будто его вовсе не было на свѣтѣ, или точно онъ былъ какой-то плохой или посредственный, а, между тѣмъ, дѣло въ томъ, что онъ одинъ изъ самыхъ важныхъ художниковъ, какіе только у насъ были. Это—Шварцъ. У этого человѣка былъ такой художественный инстинктъ для постиженія древне-русской, до-Петровской исторіи, такая способность пластически воспроизводить ея сцены, характеры, личности, нравственный и физическій обликъ, какого я не нахожу ни у одного изъ остальныхъ нашихъ живописцевъ. Онъ чудесно воскрешалъ людей, фигуры, лица и типы, сцены и душевныя движенія Руси временъ „Слова о полку Игоревѣ" и „Ивана Грознаго", „Михаила Ѳеодоровича" и „Алексѣя Михайловича", царскіе зимніе поѣзда на богомолье, за-

сѣданья, въ полумужицкихъ приказахъ, русскихъ стольниковъ и дьяковъ, пренія ихъ съ иностранными послами, плачъ Ярославны, толстокожихъ халатниковъ-воиновъ, словно риноцеросовъ, сидящихъ на своихъ деревенскихъ лошадяхъ, Ивана Грознаго въ душевныхъ мукахъ у постели убитаго сына, того же Ивана, идущаго со всенощной, среди переряженныхъ монахами опричниковъ, тиранить пытками въ застѣнкахъ, „земскаго царя" Алексѣя Михайловича, играющаго въ шахматы съ раболѣпными, не смѣющими сѣсть боярами, и т. д. Но этого Шварца все еще мало оцѣняютъ, и я даже не знаю, вовсе не слыхать, куда по сторонамъ разлетѣлись его чудесныя, столько оригинальныя произведенія. Равнодушіе и непониманіе относительно этого художника простираются до сихъ поръ такъ далеко, что, несмотря на постоянныя и давнія усилія, я пока еще не могъ добиться, отъ родныхъ и близкихъ Шварца, матеріаловъ для его біографіи—писемъ, документовъ, разсказовъ. Пусть, по крайней мѣрѣ, хоть большая московская выставка послужитъ окказіей для того, чтобы были собраны и выставлены всѣ важнѣйшія произведенія такъ недостойно забываемаго у насъ истиннаго, да еще въ добавокъ, національнаго художника. Его-то забываютъ, но не бываютъ забыты и широко парадируютъ, напримѣръ, десятки и сотни такихъ нашихъ художниковъ (все больше профессоровъ), которые не стóятъ единаго мизинца на его ногѣ.

Мнѣ бы очень хотѣлось еще, чтобы не забыли выставить въ 1882-мъ году, въ Москвѣ, одни рисунки, о которыхъ у насъ теперь никто, кажется, ничего и не знаетъ. Это рисунки г. Прянишникова, изображающіе сцены изъ уличной жизни въ Севастополѣ, во время осады его французами и англичанами въ 1854—55 году. Вѣдь подумайте только: кажется, порядочно крупную роль играла, въ послѣднія 25 лѣтъ, Севастопольская война. И что̀ же? На художественной выставкѣ о ней нѣтъ ни малѣйшаго помина. Не было тогда на лицо Верещагина (ему было тогда всего 12 лѣтъ),—значитъ, какъ же другому кому догадаться? У нихъ у всѣхъ другія дѣла были поважнѣе. Только уже въ 1872 году, во время московской политехнической выставки, вдругъ хватились: „Ахъ, батюшки, какъ же это никакой картины, никакой даже сценки изъ всего Севастополя не будетъ, а есть вонъ тутъ и бинты, и ампутаціи, и повязки, даже цѣлый севастопольскій отдѣлъ!" Ну вотъ, отъ стыда кое-что поскорѣе и заказали нарисовать, какъ можно, какъ кто съумѣетъ. И г. Прянишниковъ, впрочемъ, самъ, во время войны, не бывавшій въ Севастополѣ, нарисовалъ ее, „какъ могъ, какъ умѣлъ",—и даже очень хорошо.

Объ архитектурномъ отдѣлѣ можно сказать всего лишь нѣсколько словъ—покуда. Онъ занималъ, въ Академіи на выставкѣ, очень много залъ, но все-таки былъ очень неполонъ. Онъ состоялъ изъ двухъ частей: археологической и современной. Здѣсь, въ Петербургѣ, обѣ онѣ были смѣшаны вмѣстѣ, но надо надѣяться, въ Москвѣ онѣ представятъ двѣ совершенно не смѣшивающихся, отдѣленныхъ одна отъ другой группы. Не знаю, что̀ будетъ дальше, но теперь покуда археологическая группа была гораздо лучше представлена, чѣмъ современная. Древніе русскіе соборы, церкви и зданія, то каменныя, то деревянныя, изслѣдованныя, вымѣренныя и срисованныя обоими Горностаевыми, дядей и племянникомъ, Далемъ и спутниками этого послѣдняго, молодыми художниками—гг. Леоновымъ и Веселовскимъ, въ Новгородѣ, Псковѣ, Олонецкомъ краѣ, Москвѣ, Ярославлѣ, Нижнемъ-Новгородѣ, Суздалѣ, Владимірѣ и т. д., представляютъ богатую архитектурную галерею, которая и для исторіи нашего искусства необыкновенно важна, и тоже имѣетъ громадное значеніе для нынѣшнихъ и будущихъ русскихъ художниковъ, желающихъ изучать коренное національное наше искусство. Но то новое направленіе, которое пробилось въ русской архитектурѣ въ теченіе послѣднихъ 25 лѣтъ, и разростается все шире и шире, именно: направленіе, которое одно только и заслуживаетъ въ настоящее время вниманія,—направленіе національное—оно-то именно всего слабѣе и небрежнѣе представлено было на той архитектурной выставкѣ, какую мы видѣли въ Академіи. Не было ничего систематическаго, послѣдовательнаго, былъ на ней одинъ только случайный сбродъ. А надо было показать, ка̀къ дѣло у насъ началось лже-русскими, притворно національными постройками профессора Тона, ка̀къ потомъ продолжалось усиліями художниковъ, несравненно болѣе талантливыхъ и знающихъ въ русской архитектурѣ, каковы: А. М. и И. И. Горностаевы, Д. И. Гриммъ и А. И. Резановъ, а вслѣдъ за ними, ка̀къ перешло въ руки новаго поколѣнія молодыхъ архитекторовъ, уже окончательно предавшихся изученію всѣхъ народныхъ формъ русской архитектуры. Вмѣсто этого, мы видимъ множество ученическихъ программъ на золотыя медали, громадныхъ, въ нѣсколько сажень, но совершенно фантастичныхъ и никогда и нигдѣ не выполнявшихся въ дѣйствительныхъ постройкахъ; множество декорацій дворцовыхъ залъ во всевозможныхъ иностранныхъ стиляхъ, что̀ ни единаго слова не говоритъ о творчествѣ русской архитектурной школы, а только о рутинномъ ея обезьяничаньи; потомъ нѣсколько программъ на конкурсы, тоже не исполненныхъ въ натурѣ, и, наконецъ, нѣсколько (но мало) дѣйствительно построенныхъ зданій. Это ли то̀, что̀ должно бы тутъ быть? Говорятъ, иные наши строители отзываются, что у нихъ не оставалось плановъ и рисунковъ ихъ построекъ, а новые дѣлать—некогда и дорого. Странный отзывъ! Отчего же всѣ остальные европейскіе архитекторы находятъ у себя рисунки своихъ построекъ, и всегда умѣютъ выставлять ихъ на выставкахъ національныхъ? Странно немного, отчего мы такъ отличаемся въ этомъ отъ другихъ людей? Гдѣ же всѣ наши дебаркадеры желѣзныхъ дорогъ (которыхъ, въ послѣднія 25 лѣтъ, построена цѣлая пропасть по цѣлой Россіи), гдѣ же русскія гостинницы (напр., „Славянскій Базаръ" и иныя), гдѣ наши новыя церкви, гимназіи, школы, пріюты, лазареты, тюрьмы, казармы, театры? Всего этого настроено такъ много въ послѣднее царствованіе!

Впрочемъ, носятся слухи, что архитектурное

общество, распоряжающееся этимъ отдѣломъ московской выставки, само недовольно, и хочетъ все передѣлать, пополнить. Хорошо, подождемъ до 1882-го года.

Про отдѣлъ акварелей и гравюръ еще въ десять разъ меньше можно сказать теперь. Его еще болѣе архитектурнаго надо передѣлать и пополнить. Его, покуда, почти вовсе нѣтъ.

Но цѣлый годъ впереди. Этого времени довольно, чтобы обо всемъ подумать, все сообразить и кое-что сдѣлать.

(*„Порядокъ“, 2 и 9 мая 1881 г., №№ 119 и 126*).

Сербскій портретъ Петра Великаго.

Весною 1878 года, графъ А. С. Уваровъ разсказывалъ мнѣ про необыкновенно любопытный портретъ Петра Великаго, писанный масляными красками, который онъ видѣлъ за пять лѣтъ передъ тѣмъ, въ 1873 году, въ одномъ сербскомъ монастырѣ на Фрушкой горѣ. Этотъ портретъ до того его поразилъ характерностью чертъ и могучимъ выраженіемъ глазъ, что онъ тогда же снялъ съ него фотографію. Когда, по моей просьбѣ, графъ Уваровъ принесъ въ даръ одинъ изъ своихъ фотографическихъ снимковъ Императорской Публичной Библіотекѣ, гдѣ находится единственное въ мірѣ, по полнотѣ, собраніе гравированныхъ и фотографическихъ портретовъ и изображеній Петра I,—я съ перваго же взгляда былъ пораженъ сербскимъ портретомъ столько же, какъ и графъ Уваровъ. Всѣ до тѣхъ поръ извѣстные мнѣ портреты великаго императора, изъ эпохи его зрѣлыхъ лѣтъ, показались мнѣ слабыми и незначущими въ сравненіи съ этитъ портретомъ: такъ характерны были представленныя тутъ черты лица, такъ онѣ соотвѣтствовали тому понятію, которое получаетъ всякій, изучавшій личность Петра I не только по его исторіи и дѣяніямъ, но и по его оригинальнымъ письмамъ, запискамъ, разговорамъ и другимъ документамъ ежедневной, интимной жизни. Въ новомъ сербскомъ портретѣ черты лица тѣ же, что и во всѣхъ лучшихъ портретахъ его зрѣлыхъ годовъ, но только онѣ несравненно значительнѣе, характернѣе и самостоятельнѣе, а выраженіе индивидуальнѣе и опредѣлительнѣе. Я тутъ же порѣшилъ самъ съ собою, что такому портрету не мѣсто гдѣ-то въ глуши Сербіи, что ему не слѣдъ пропадать въ неизвѣстной дали, и что наша обязанность употребить всѣ усилія, чтобы онъ перешелъ изъ Сербіи навсегда въ Россію.

Въ октябрьской книжкѣ „Древней и Новой Россіи“ за 1879 годъ появилась статья профессора В. В. Качановскаго, которая говорила объ этомъ же портретѣ и сообщала такія свѣдѣнія, которыя еще болѣе увеличили мое любопытство. Тамъ разсказывалось, что хотя въ монастырѣ, гдѣ хранится портретъ, и живетъ еще преданіе, будто бы Петръ I самъ подарилъ этотъ портретъ монастырю Великой Реметѣ, гдѣ прожилъ шесть недѣль, на возвратномъ пути въ Россію изъ чужихъ краевъ, послѣ перваго еще своего заграничнаго путешествія, но этому извѣстію противорѣчитъ находящаяся на оборотѣ портрета надпись, что онъ принесенъ въ даръ монастырю двумя жителями города Карловца (сосѣдняго съ Фрушкой горой), Павломъ Паніотовичемъ и его женою Наталіею, въ 1818 году; къ этому присоединялось любопытное свѣдѣніе, что „народъ (православные сербы) во время храмового праздника, называемаго по-сербски „Слава“, и вообще во время великихъ праздниковъ, изъ церкви идетъ въ покои настоятеля „приложиться“ къ портрету русскаго царя Петра, какъ къ чудотворному образу; при вступленіи въ покои благочестивый сербъ крестится, произноситъ слова: „о ты, нашъ избавитель!“ и затѣмъ цѣлуетъ портретъ. Слѣды частыхъ поцѣлуевъ явственны на портретѣ“. Все это еще болѣе увеличивало мое намѣреніе самому увидѣть такой портретъ Петра, съ которымъ связано было столько необыкновенныхъ преданій.

Нѣсколько мѣсяцевъ спустя, обстоятельства дали мнѣ возможность выполнить мое желаніе. Лѣтомъ 1880 года мнѣ привелось сдѣлать большое путешествіе по славянскимъ землямъ, чтобы собрать окончательные матеріалы для давно уже, усиліями многихъ лѣтъ, накопленныхъ альбомовъ съ рисунками, назначенными для моего сочиненія: „Славянскій и восточный орнаментъ“. Послѣ Праги и Кракова, направляясь въ Сербію, я въ Вѣнѣ сѣлъ на пароходъ и проѣхалъ внизъ по всему Дунаю до самаго Бѣлграда. Какъ было, во время этого чуднаго пути, по великолѣпной славянской рѣкѣ, обставленной поэтическими, живописными панорамами, не воспользоваться случаемъ и не побывать на Фрушкой горѣ, этомъ славянскомъ Аѳонѣ? Я рѣшился, несмотря на малое время, которымъ располагалъ, пожертвовать одинъ день на славянскіе монастыри, и всего больше на Великую Ремету.

Великая Ремета—это самый древній и самый замѣчательный между всѣми сербскими монастырями Фрушкой горы, но вмѣстѣ и самый бѣдный. Ему далеко до такихъ богатыхъ монастырей, какъ, напримѣръ, Крушедолъ или Гергетевъ. Въ ризницѣ перваго хранятся цѣлыя груды древне-сербскихъ сокровищъ: громадныя рукописи евангелій въ серебряныхъ и золотыхъ массивныхъ переплетахъ, митры сербскихъ владыкъ, усыпанныя жемчугомъ и камнями, расшитые по бархату и шелку сербскими узорами кафтаны старыхъ князей и княгинь (лучше и красивѣе всѣхъ кафтанъ княгини Любицы), въ монастырѣ Гергетевѣ—множество богатствъ новѣйшихъ, современныхъ, такъ какъ въ этомъ монастырѣ всегда живетъ глава управленія всѣми монастырями Фрушкой горы—архимандритъ, помощникъ Карловицкаго архіерея. Монастырь Великая Ремета, напротивъ, одна сплошная

развалина, одно сплошное запустѣніе. Къ нему словно заросли всѣ дороги, и, поднимаясь къ нему, постоянно все выше и выше въ гору, съ трудомъ пробираешься по узенькимъ тропинкамъ, гдѣ едва умѣщается глубоко нарѣзанная колея экипажей и гдѣ на каждомъ шагу справа и слѣва захлестываютъ путника и его экипажъ дико разросшіяся вѣтки старыхъ сливовыхъ деревьевъ, орѣшника, каштановъ и бука.

Наконецъ, вотъ и самый монастырь. Онъ стоитъ среди глухой чащи, и та маленькая площадка, что̀ распространяется кругомъ его стѣнъ, явно, была когда-то расчищена, а теперь, словно давно небритая борода, заросла дрянной рѣдкой травой. Войдите во дворъ, и васъ встрѣчаетъ зрѣлище покинутаго, давно никѣмъ необитаемаго жилья. Висячія галлереи, идущія кругомъ срединнаго дворика, покосились на своихъ столбахъ, ихъ рѣшетки едва на половину цѣлы; черепичныя кровли —въ жалкомъ видѣ, стѣны покрыты плѣсенью и сыростью. И что̀ мудренаго: все духовное населеніе этого монастыря, вся его братія, состоитъ изъ одного единственнаго человѣка, который представляетъ въ одномъ своемъ лицѣ соединеніе и монаха простого, и іеромонаха, и священника, и игумена. Это іеромонахъ Евлогій Кузмановичъ. Изъ остальной братіи—кто умеръ, кто перешелъ въ другой монастырь, по сосѣдству, болѣе людный и достаточный. Одинъ отецъ Евлогій, уже давно сѣдой старикъ, мужественно остался доживать свой вѣкъ среди руинъ и запустѣнія.

Ничего еще не зная о нынѣшнемъ положеніи монастыря, я спросилъ отца игумена: много ли у нихъ братіи; онъ отвѣчалъ, что ихъ всего двое: онъ самъ и еще монахъ Исидоръ Іовановичъ. Я его не видалъ, но, кажется, это тотъ самый служка, что̀ подавалъ намъ за обѣдомъ прекрасную жареную рыбу, родомъ изъ близкаго Дуная, и столь же превосходную „сливовицу“, родомъ изъ лѣсовъ и садовъ, окружающихъ монастырь, и еще то̀ отличное, нѣжное, тонкое вино, которое у насъ зовется венгерскимъ, а, по настоящему, должно бы зваться „славонскимъ“: оно цѣликомъ идетъ изъ виноградниковъ Славоніи. Однако же, отецъ Евлогій не одинъ со своимъ служкой Іовановичемъ живетъ въ Великой Реметѣ—тамъ есть еще нѣсколько женщинъ, по большей части старухъ, исполняющихъ хозяйственныя работы при руинахъ монастырскихъ: сербскіе, какъ и многіе монастыри Востока, управляются иными обычаями въ сравненіи съ нашими монастырями и постоянное присутствіе тамъ женщинъ ничуть не запрещено. Нѣсколько ребятишекъ въ сербскихъ или, можетъ быть, точнѣе, турецкихъ красныхъ фескахъ, вмѣстѣ съ полдесяткомъ куръ, бродившихъ по задворкамъ монастыря, нѣсколько оживляли пустынную и угрюмую его картину. Оказалось, что, несмотря на свое одиночество и захичалость своего монастыря, отецъ Евлогій премилѣйшій и прелюбезнѣйшій изъ игуменовъ. Онъ принялъ меня самымъ радушнымъ образомъ и, выслушавъ мой разсказъ про цѣль моего пріѣзда на Фрушкую гору, самъ повелъ меня по всему монастырю.

Конечно, прежде всего мы отправились въ древнюю его церковь. Основаніе ея приписываютъ XI-му или XII-му столѣтію, и весь архитектурный складъ ея не противорѣчитъ этому. Высокіе столбы, съ узкими сводами, поднимающимися до сжатаго, тѣснаго купола, узкія окна вверху, тѣснота помѣщенія, отсутствіе орнаментовъ повсюду — какъ это напоминало мнѣ древнѣйшія церкви, видѣнныя мною въ Сербіи. Церковь во имя св. Димитрія, повидимому, и всегда была такъ скудна средствами, что не могла расписать своихъ стѣнъ внутри тѣми богатыми фресками, на густыхъ, яркихъ золотыхъ фонахъ, какими, напримѣръ, расписана сверху и до низу знаменитая, глубоко характерная, оригинальная церковь Благовѣщенія въ Крушедольскомъ монастырѣ. Въ Великой Реметѣ нѣтъ тоже и тѣхъ рядовъ рѣзныхъ деревянныхъ сѣдалищъ, гдѣ монахъ можетъ и сидѣть, а когда требуется по службѣ, то и стоять по нѣскольку часовъ сряду, опираясь локтями на высокіе выступы съ обѣихъ сторонъ. Церковь св. Димитрія бѣдна и невзрачна—все равно, и снаружи, и внутри. Ея иконостасъ, съ фигурными царскими дверями поздняго времени, но все еще тѣсными, какъ въ древности, украшенъ всего только разноцвѣтными кусочками фольги, да и это украшеніе было въ такое диво братіи, что надъ извивающейся линіей потускнѣлыхъ царскихъ дверей по фризу сверху идетъ длинная витіеватая надпись, разсказывающая, кто и когда именно украсилъ церковь такими богатыми чудесами. Самое красивое, самое важное, самое достопримѣчательное во всей церкви—это рѣзное деревянное паникадило, свѣтлаго дерева, спускающееся изъ средины купола на длинномъ желѣзномъ прутѣ и невольно останавливающее своими красивыми формами глазъ цѣнителя національной древности. Остальные предметы и сосуды церковные не замѣчательны и бѣдны. Ризы— изъ самыхъ простыхъ, ветхихъ матерій. Кресты и подсвѣчники—все это громко говоритъ о давней безпомощности монастыря и случайныхъ, рѣдкихъ его прихожанахъ. Однако же, при всемъ томъ, я нашелъ на престолѣ, въ алтарѣ, одно рукописное евангеліе XVI-го вѣка сербскаго письма, наполненное такой изящной орнаментаціей въ золотѣ и краскахъ на поляхъ, имѣющее такія красивыя арабесскія заглавныя буквы и заставки, что раньше всего я поспѣшилъ разсмотрѣть эту рукопись во всей подробности и срисовать оттуда все, что̀ поспѣлъ, для своего большого а̀тласа. Орнаменты этой рукописи займутъ тамъ, навѣрное, очень почетное мѣсто. Но эта рукопись — единственная изъ этой эпохи, остальныя новѣе и всѣ незначительны.

И вотъ, среди этой-то сербской монастырской глуши и бѣдности, мнѣ привелось увидать лучшій портретъ величайшаго и геніальнѣйшаго русскаго человѣка—Петра Великаго, потому что мнѣ стоило только взглянуть на оригиналъ портрета, про который мнѣ за два года передъ тѣмъ говорилъ графъ Уваровъ, чтобы убѣдиться, что тутъ передо мной въ самомъ дѣлѣ лучшій и характернѣйшій портретъ нашего перваго, и по времени, и по великому духу, императора. Когда, послѣ обхода монастыря, отецъ Евлогій привелъ меня, наконецъ, въ свое помѣщеніе, наверху на галлереѣ, такое же бѣдное и скромное,

какъ весь остальной монастырь, и только украшенное по стѣнамъ плохими портретами прежнихъ игуменовъ Реметы и еще интереснымъ современнымъ портретомъ Андрея Андреѣвича, который въ 1735 году построилъ колокольню въ монастырѣ Великой Реметѣ, я былъ пораженъ, словно великой картиной великаго мастера, этимъ портретомъ, темнымъ, тусклымъ, въ плохой почернѣлой рамкѣ, написаннымъ какимъ-то посредственнымъ, неизвѣстнымъ живописцемъ, плохими красками, но носящимъ всѣ поразительные признаки портрета, писаннаго, съ истиннаго оригинала, въ самомъ дѣлѣ съ самого Петра Великаго. Собиравши гравированные портреты Петра I для коллекціи Петербургской Публичной Библіотеки въ продолженіе болѣе 20-ти лѣтъ, можно сказать, со всѣхъ концовъ міра, я видѣлъ такихъ портретовъ нѣсколько сотенъ; видѣлъ также множество портретовъ Петра Великаго масляными красками въ Россіи и въ разныхъ музеяхъ и коллекціяхъ Европы; видѣлъ большое собраніе портретовъ Петра I, выставленныхъ на московской всероссійской выставкѣ 1872 года, но ни одинъ изъ этихъ портретовъ (кромѣ двухъ: царскосельскаго и эрмитажнаго) не удовлетворялъ меня и не казался мнѣ вѣрнымъ воспроизведеніемъ личности Петра Великаго. Притомъ, даже и тѣ два, что̀ мною сейчасъ только упомянуты,—царскосельскій и эрмитажный,—представляютъ Петра I еще молодымъ человѣкомъ, красивымъ, пріятнымъ, но далеко не имѣющимъ того взгляда и даже того облика, какой связывается у насъ съ понятіемъ о могучей личности царя Петра.

Въ сербскомъ портретѣ мнѣ вдругъ представилось нѣчто совсѣмъ другое, нѣчто совершенно неожиданное, чего мнѣ не передавала даже фотографія графа Уварова. Краски и письмо этого портрета некрасивы и неталантливы, а руки, тѣло, костюмъ и вовсе нехорошо написаны (повидимому, даже другимъ живописцемъ, чѣмъ тотъ, что̀ писалъ голову). Но эта голова, но это лицо, но эти глаза, этотъ взглядъ, брови, выраженіе—таковы, что подобныхъ мы никогда не видали ни на одномъ другомъ портретѣ этого человѣка. Тутъ что-то такое могучее, грозное, непреклонное и ужасное, такая энергія души и такая давняя привычка повелѣвать и встрѣчать повиновеніе, какія никогда не могли придти въ голову этому посредственному, несчастному живописцу, и могли ему быть внушены грозною, могучею, геніальною, находившеюся въ ту минуту передъ нимъ и его холстомъ, живою натурой. Я былъ глубоко пораженъ и больше прежняго утвердился въ мысли, что этотъ портретъ надо—къ намъ.

Тщетно искалъ я во всѣхъ углахъ портрета какой-нибудь надписи, монограммы, года,—ничего нигдѣ не было. Тщетно также отецъ Евлогій побѣжалъ, въ великой ревности, къ себѣ въ аппартаменты, подобравъ полы своего подрясника, перехваченнаго по таліи широкимъ малиновымъ шерстянымъ кушакомъ, и черезъ секунду воротился, доставъ отъ своихъ бабъ губку и воду; тщетно мы мыли портретъ со всѣхъ концовъ, ища подъ слоемъ грязи все-таки подписи какой-нибудь,—ничего не нашлось. Единственный текстъ на оборотѣ портрета—тотъ самый, который былъ уже сообщенъ (въ статьѣ „Древней и Новой Россіи", октябрь 1879) профессоромъ Качановскимъ. Такъ какъ онъ переданъ былъ у насъ въ печати невполнѣ вѣрно, то я воспроизведу его здѣсь еще разъ во всей точности. „Во свое и своихъ поминаніе преинесоша жителя Карловичка Павелъ и супруга его Наталіа Паніѡтовичъ стѣй ѡбытели Реметы. Лѣта Гдня 1821 въ 22 д. маіа" [1]). Эти слова написаны чернилами, скорописью, на полоскѣ бумаги, наклеенной на холстъ портрета. Итакъ, я ничего болѣе не узналъ про исторію происхожденія портрета, — отецъ Евлогій не могъ прибавить ни единаго слова объясненія. Но я уѣхалъ изъ Великой Реметы не только обласканный радушнымъ сербскимъ старикомъ-монахомъ, но еще съ положительнымъ обѣщаніемъ, что Великая Ремета ничего не будетъ имѣть противъ того, чтобъ этотъ портретъ, можетъ быть, переселился съ Фрушкой горы въ Петербургъ. Онъ только, добродушно и простосердечно улыбаясь въ минуту, когда я садился въ коляску, и пожимая мнѣ руки, просилъ меня не забыть, ка̀къ ихъ обитель бѣдна и ка̀къ нуждается въ самонужнѣйшемъ для честнаго благолѣпія храма и монастыря.

Митрополитъ Михаилъ сербскій, которымъ я имѣлъ честь быть принятъ, нѣсколько дней спустя, въ Бѣлградѣ, и который, несмотря на свою тогдашнюю болѣзнь, позволилъ мнѣ посѣтить себя нѣсколько разъ, далъ мнѣ среди бесѣдъ, которыя навсегда останутся для меня драгоцѣннымъ воспоминаніемъ, удостовѣреніе, что онъ тоже ничего не имѣетъ противъ перенесенія портрета Петра Великаго изъ Сербіи въ Россію, и если ему будетъ сообщено, въ надлежащей формѣ сношеній, объ этомъ предметѣ, то онъ употребитъ всѣ свои старанія на то, чтобы управленіе Фрушкихъ монастырей дало свое согласіе.

Въ Бѣлградѣ же, бродя по разнымъ антикварнымъ лавкамъ съ профессоромъ Стояномъ Новаковичемъ (впослѣдствіи министромъ народнаго просвѣщенія въ Сербіи), благодаря его помощи, бывшей для меня столько дѣйствительною и при изученіи сербской и болгарской орнаментистики въ рукописяхъ большой бѣлградской библіотеки, я нашелъ въ одной старенькой лавчонкѣ прекрасный литографическій снимокъ съ этого портрета, въ большой листъ, отпечатанный въ Вѣнѣ, должно быть, лѣтъ 20—30 назадъ и раскрашенный отъ руки. Слѣва внизу на немъ написано: „Издаје А. Ј. Стефановић", въ срединѣ: „Druck v. Gerhart. Wien", справа внизу: „Умножаване се задржава". Я тотчасъ же купилъ эту копію и подарилъ ее, впослѣдствіи, нашему великолѣпному собранію Петровскихъ портретовъ въ Императорской Публичной Библіотекѣ. До сихъ поръ мнѣ нигдѣ, ни въ Россіи, ни заграницей, не случилось встрѣтить другаго экземпляра

[1]) Въ статьѣ Н. П. Собко „Французскіе художники въ Россіи въ XVIII в., живописецъ Людовикъ Каравакъ", помѣщенный въ той же книжкѣ „Истор Вѣстн.", гдѣ и настоящая статья, съ приложеніемъ гравюры на деревѣ съ описаннаго здѣсь портрета Петра В., относимаго авторомъ къ работамъ Каравака, эта надпись приведена, какъ сдѣланная въ 1818 г. *Ред.*

этой литографіи. Впрочемъ, она не очень хороша и костюмъ Петра во многомъ измѣненъ противъ оригинала, быть можетъ отъ того, что краски оригинала были слишкомъ тусклы и прежде, подъ слоемъ грязи, трудно было различить письмо.

Осенью того же года, вслѣдствіе предстательства оберъ-прокурора синода, К. П. Побѣдоносцева, портретъ Петра Великаго, при содѣйствіи сербскаго митрополита Михаила, былъ доставленъ въ Петербургъ и, по желанію покойнаго государя императора, купленъ для Романовской галлереи Эрмитажа.

По моему глубокому убѣжденію, это одно изъ значительнѣйшихъ національныхъ сокровищъ нашего знаменитаго музея.

(*„Истор. Вѣстн.“ 1882, т. VIII, № 4, с. 208—214*).

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛѢТЪ РУССКАГО ИСКУССТВА.

НАША ЖИВОПИСЬ.

У насъ все еще до сихъ поръ нѣтъ національнаго музея, а давно пора бы ему быть. И это, не только потому, что національные музеи существуютъ (впрочемъ, не очень давно) въ столицахъ всѣхъ главныхъ европейскихъ націй, и что уже давно вся цѣль стараній нашихъ — ни на шагъ не отставать отъ другихъ. Нѣтъ, по гораздо болѣе важной причинѣ—по той, что у насъ и въ самомъ дѣлѣ своя собственная художественная школа народилась, и на ноги поднялась, и выросла, и возмужала, и сильно похорошѣла; какъ же такой дорогой гостьѣ не отвести почетной квартиры? Было время, когда съ насъ совершенно достаточно было музеевъ, съ великой роскошью устроенныхъ, для созданій иностраннаго искусства, стариннаго, превознесеннаго и препрославленнаго. Это было дѣломъ моды, но и справедливости. Покуда не было своихъ талантовъ, надо было, по крайней мѣрѣ, на чужіе любоваться. Но почтеніе почтеніемъ, а не надо и себя забывать, когда чувствуешь, что и самъ изъ пеленокъ вышелъ, что и самъ чего-нибудь стòишь. Это почувствовали въ другихъ странахъ Европы раньше насъ. Уваженіе къ прежнему искусству, къ прежнимъ великимъ талантамъ и геніямъ, ничуть тамъ не ослабѣло, но нашлось вдругъ мѣсто и для пониманія своихъ собственныхъ талантовъ, своего собственнаго значенія въ искусствѣ. И вотъ, строются музеи новаго искусства, напр.: громадный „National-Museum“ въ Берлинѣ, а гдѣ не поспѣли ихъ сдѣлать, какъ спеціальные и отдѣльные музеи, тамъ устраиваются громадные отдѣлы новаго, своего собственнаго, національнаго искусства, при всѣхъ великихъ общеевропейскихъ и общеисторическихъ музеяхъ. Въ парижскомъ Луврѣ, въ вѣнскомъ Бельведерѣ, въ лондонской Національной галлереѣ и Кенсингтонскомъ музеѣ, въ мадридскомъ музеѣ Прадо, неаполитанскомъ „Museo Nazionale“, и въ разныхъ другихъ еще, есть вездѣ цѣлыя особыя отдѣленія, очень крупныя, назначенныя для созданій отечественнаго, своего собственнаго искусства. У насъ покуда этого нѣтъ. Нѣсколько случайныхъ картинъ въ Эрмитажѣ еще ничего не говорятъ, да и тѣ относятся къ стариннымъ, давно пережитымъ эпохамъ и направленіямъ. Ничего нашего новаго тамъ нѣтъ. А именно это-то новое и представляетъ собою нѣчто очень важное и въ высшей степени значительное. Можно сказать даже, что это новое такъ важно и значительно и такой оно получило теперь сильный ростъ, что не хватитъ для него мѣста въ Эрмитажѣ, и надо для него создать новое помѣщеніе, можетъ быть, всего скорѣе, въ новомъ родѣ и въ новомъ характерѣ, безъ всякой прежней торжественности и парадности, безъ золота, яшмъ и драгоцѣнныхъ порфировъ, но за то и безъ тѣхъ гигантскихъ размѣровъ, ненужныхъ колоннъ и сводовъ, которые только давятъ и портятъ художественное впечатлѣніе.

Да, народному художественному музею давно пора у насъ настала. Примѣръ подали нѣсколько частныхъ лицъ, которыя, не дожидаясь никого и ничего, взяли да завели у себя въ дому, по-немножку да по-маленьку, трудомъ и стараніями многихъ лѣтъ, первыя собранія русскаго искусства. Но какъ ни прекрасна и какъ ни превосходна иниціатива этихъ Прянишниковыхъ, Третьяковыхъ, Солдатенковыхъ, не слѣдуетъ, чтобъ все дѣло осталось на однихъ только плечахъ этихъ благородныхъ, великодушныхъ добровольцевъ; не надо, чтобъ судьба русскихъ созданій, выростающихъ все болѣе и болѣе густою толпою, была только въ зависимости отъ добраго желанія, вкусовъ, характера, понятій, кармана, а иногда, можетъ быть, даже минутнаго расположенія и капризовъ того или другаго отдѣльнаго любителя, какъ бы онъ, впрочемъ, ни былъ силенъ страстью къ искусству и одушевленъ истиннымъ художественнымъ пониманіемъ. Надо, чтобы само государство создало сначала одинъ, а потомъ нѣсколько центровъ, куда бы собирались произведенія національнаго искусства, куда бы они шли постоянной живой струей и могучимъ потокомъ и гдѣ бы ихъ могъ всегда находить весь народъ, какъ свое драгоцѣннѣйшее достояніе.

Въ такомъ музеѣ почетное мѣсто займутъ, конечно, многія прекрасныя созданія прежнихъ русскихъ даровитыхъ художниковъ, — ихъ всегда было не мало,—но самую видную и блестящую роль будетъ играть то русское искусство, которое началось со второй половины нынѣшняго столѣтія. Сколько бы это обидно и непозволительно ни казалось, надо признаться, что настоящее русское искусство послѣ-Петровской Россіи въ самомъ дѣлѣ началось только около 50-хъ годовъ. Все прежнее можно считать только болѣе или менѣе интереснымъ приготовленіемъ и болѣе или менѣе приличнымъ вступленіемъ. Настоящее наше искусство, въ самомъ дѣлѣ стоющее этого имени, самостоятельное, никому не подражающее, никого и ничего не повторяющее, преслѣдующее свои собственныя національныя цѣли, — такое искусство началось у насъ только недавно. Тѣ, прежнія со-

зданія наши—сѣни, эти—настоящая палата и храмина будущаго національнаго русскаго музея.

I.

Откуда взялась наша новая художественная школа? Самостоятельнаго ли она происхожденія, или заимствованнаго? Оригиналъ она, или копія? Вотъ что̀ всего интереснѣе опредѣлить намъ для себя въ самомъ началѣ.

Если смотрѣть на внѣшніе признаки и не знать сущности дѣла, сначала, пожалуй, покажется, что новое искусство у насъ—пришлое отъ другихъ и подражательное. Въ самомъ дѣлѣ, новое художественное движеніе началось у насъ въ самомъ концѣ 40-хъ годовъ—въ остальной Европѣ тоже. Это движеніе имѣло у насъ характеръ самый рѣшительный реалистическій—въ остальной Европѣ тоже. Новое русское художество имѣло самыя близкія черты родства и сходства съ новой реалистической литературой, на нѣсколько лѣтъ предшествовавшей ему у насъ и уже пустившей глубокіе корни въ націи,—въ остальной Европѣ тоже. Полный расцвѣтъ новаго искусства произошелъ у насъ въ 60-хъ и 70-хъ годахъ, и движеніе его шло у насъ все сильнѣе и сильнѣе, захватывая вокругъ себя область все шире и глубже и не слушаясь никакихъ отсталыхъ воплей—въ западной Европѣ тоже. Но на сторонѣ западной Европы —бо̀льшее число націй, значитъ, примѣровъ и событій; на ея же сторонѣ старѣйшинство во всякомъ интелектуальномъ, значитъ, и художественномъ дѣлѣ. Какъ не подумать вслѣдствіе всего этого: о, да новое русское искусство ни что иное, какъ послѣдствіе новаго искусства западнаго, ни что иное, какъ отблескъ того, что̀ родилось и выросло могучимъ ростомъ на Западѣ. Мы и тутъ, какъ вездѣ, только копiисты и продолжатели.

Но это была бы сущая неправда. Новое наше искусство и не копія, и не продолженіе чего-то чужаго. Оно родилось при совершенно другихъ условіяхъ, чѣмъ новое искусство Запада, и вслѣдствіе своихъ собственныхъ резоновъ, и на свой собственный манеръ.

Въ самомъ дѣлѣ, несомнѣнно то̀, что въ концѣ 40-хъ и въ началѣ 50-хъ годовъ нынѣшняго столѣтія по всей Европѣ раздаются новые голоса въ искусствѣ и начинаются новыя стремленія. Во Франціи возникаетъ, нежданно-негаданно, школа „реализма" съ могучимъ Курбэ во главѣ, проповѣдующимъ заразъ и кистью, и перомъ. Въ Германіи родится „дюссельдорфская школа", съ Кнаусомъ и Вотье во главѣ, водворяющими на своемъ полотнѣ культъ національности и незамѣчаемой, пропускаемой мимо глазъ, низменной будничной жизни. Въ Англіи возникаетъ сначала секта „до-рафаэлистовъ", странныхъ художественныхъ старовѣровъ, а потомъ школа молодыхъ художниковъ, бросившихся, словно въ отпоръ тѣмъ,—изображать новую англійскую жизнь и людей. Въ Италіи, Бельгіи, Голландіи—тоже повсюду начинается новое художественное движеніе, покончившее и со стариннымъ причесаннымъ классицизмомъ, и съ болѣе новымъ, но не менѣе ложнымъ растрепаннымъ романтизмомъ, и стремящееся къ цѣлямъ совершенно инымъ. Вездѣ свѣжимъ духомъ повѣяло, всюду искусство подняло руки и глаза къ новымъ задачамъ и дѣламъ—такъ было и съ нашимъ отечествомъ. Но вѣдь никто же не находилъ тогда, что новое нѣмецкое художественное движеніе зависѣло отъ французскаго, или англійское—отъ италіянскаго, или французское — отъ котораго-нибудь изъ всѣхъ ихъ. У каждаго были свои резоны и обусловливающія обстоятельства для появленія, независимые отъ всѣхъ другихъ. Намъ, кажется, не хуже всѣхъ остальныхъ позволительно было имѣть свои собственныя причины и условія для нарожденія новой самостоятельной школы и искусства.

Первымъ проблескомъ новаго нашего направленія въ искусствѣ былъ — Ѳедотовъ. Но это былъ человѣкъ, не имѣвшій ничего общаго съ современной Европой, ничего о ней не знавшій и ни въ самомалѣйшей степени даже не подозрѣвавшій, что̀ въ ней тогда дѣлалось, думалось и совершалось. Онъ ничего не зналъ ни объ ея книгахъ, ни картинахъ. Всѣ его художественныя познанія ограничивались тѣмъ, что̀ онъ видѣлъ въ Эрмитажѣ, въ Академіи, или у „великаго" Брюллова въ мастерской. Но во всемъ, что̀ тутъ было на-лицо, не заключалось ни единой черточки новой Европы, все было старое и стариннѣйшее: либо давнопрошедшій классицизмъ высокихъ и малыхъ мастеровъ прежнихъ столѣтій, либо надутый и растопыренный романтизмъ новѣйшихъ эпохъ. Да притомъ же то̀, что̀ начиналось въ то время новаго на Западѣ, было плохо извѣстно и самой Европѣ; куда было знать что-нибудь о немъ бѣдному гвардейскому офицеру въ отставкѣ, до 30-ти лѣтъ прожившему между кадетскимъ корпусомъ и казармою, нигдѣ не бывавшему и ничего не слыхавшему? Я самъ зналъ Ѳедотова въ 40-хъ годахъ, я его живо помню. Мнѣ случилось быть съ нимъ знакомымъ въ лучшую, сильнѣйшую пору его жизни, въ тѣ годы, когда онъ писалъ „Сватовство маіора". Эта картина, могу сказать, писалась на моихъ глазахъ. Я не разъ слыхалъ тогда, изъ его собственныхъ устъ, многія изъ тѣхъ его виршей, которыя онъ любилъ читать и гдѣ онъ объяснялъ свою картину. Я присутствовалъ при его поискахъ типовъ и подробностей. Мнѣ памятны его разсказы, его юморъ, его веселость, его остроуміе и наблюдательность — все, дѣлавшее его столь привлекательнымъ для всѣхъ, кто зналъ его тогда. Онъ вышелъ изъ кадетскаго корпуса первымъ; онъ и прежде, и потомъ, не прочь былъ отъ чтенія, но все-таки образованія у него не было никакого, и все онъ бралъ талантливостью и живостью натуры. Если бы ему тогда разсказать, чего хотѣли Курбэ и Прудонъ, къ чему они начинали тогда стремиться и что̀ проповѣдывали, онъ, мнѣ кажется, и не понялъ бы того и чуждался бы всего этого. Онъ вполнѣ вѣровалъ еще въ „высокое искусство", олицетвореніемъ котораго казался ему, какъ и всѣмъ тогда въ Россіи, Брюлловъ. Онъ навѣрное и самъ не воображалъ, что настоящее, высокое искусство и есть то самое,

которое зачиналось въ ту минуту на его маленькихъ холстикахъ, и которое онъ, конечно, считалъ искусствомъ второстепеннымъ, подчиненнымъ. Какъ бы онъ удивился, я думаю, еслибы ему кто-нибудь тогда сказалъ, что именно съ него только и начнется настоящее русское искусство. „А Карлъ Павлычъ куда?“— навѣрное спросилъ бы онъ, видя тогдашнее всеобщее поклоненіе Россіи Брюллову и помня, какъ этотъ тогдашній „колоссъ“ русскаго искусства протянулъ ему, маленькому незнаемому офицерику, свою могучую руку, и какъ онъ всею тяжестью своего громаднаго авторитета передъ академіей и русской публикой помогъ ему сдѣлаться вдругъ, за однимъ разомъ, современною знаменитостью „А Егоровы, а Шебуевы, а Бруни, а Басины, и всѣ остальные, куда же всѣ они?“ — навѣрное спрашивалъ бы онъ, и это не по чувству благодушной скромности и праведнаго смиренія, а потому, что въ самомъ дѣлѣ такъ вѣровалъ и исповѣдовалъ. Конечно, онъ чувствовалъ правду своего таланта и истину трактуемаго имъ новаго матеріала, но онъ не чувствовалъ силы и значенія начатаго имъ дѣла, онъ былъ за тысячу верстъ отъ мысли, что онъ — родоначальникъ новаго русскаго искусства. Съ новыми французскими художниками, столько сознательными въ своемъ творчествѣ, столько понимавшими, куда они идутъ, и понимавшими, что многое изъ стараго должно пойти ко дну, - съ этими художниками онъ не имѣлъ ничего общаго. Да притомъ же, повторяю, онъ ихъ и не зналъ вовсе. Онъ починалъ все самъ собою, раньше ихъ, ни откуда не заимствуя.

Еще очень любопытно то, что Ѳедотовъ вовсе не понималъ Гоголя и очень мало симпатизировалъ ему. Что̀ бы казалось естественнѣе, Ѳедотову любить Гоголя со страстью, отъ всей души разумѣть своею талантливою натурою его геніальность, даже еще больше, чѣмъ вся тогдашняя Россія, сходившая отъ Гоголя съ ума. Притомъ же, повидимому, столько было общаго въ складѣ и направленіи Гоголя и Ѳедотова. Не зная фактовъ, можно было бы даже легко вообразить себѣ, что Ѳедотовъ прямо внушенъ былъ Гоголемъ, и, охваченный его могучимъ духомъ, устремился нарисовать красками то, что̀ Гоголь живописалъ огненнымъ словомъ. Такъ нѣтъ же, Ѳедотовъ не любилъ и не понималъ Гоголя: это свидѣтельствуетъ его пріятель и біографъ Дружининъ. А отчего? Оттого, что находилъ у него слишкомъ много каррикатуры во всемъ. Какая странность природы Ѳедотова, какое свидѣтельство неполноты и бѣдности этой природы: находить „каррикатурность“ у Гоголя, изъ-за нея отвертываться отъ созданій этого геніальнаго человѣка, и въ то же время наполнять добрую половину своихъ созданій именно только лишь „каррикатурами“! Но этотъ фактъ служитъ все-таки доказательствомъ того, что Ѳедотовъ былъ въ столь же малой зависимости отъ Гоголя, какъ и отъ новыхъ французскихъ реалистовъ. Онъ былъ художникъ совершенно „самъ-по-себѣ“.

Что̀ онъ любилъ въ искусствѣ, къ чему стремился, чего хотѣлъ? Онъ любилъ всего болѣе старыхъ голландцевъ, которыхъ безчисленныя маленькія картинки онъ видѣлъ и по цѣлымъ днямъ разсматривалъ въ Эрмитажѣ. Потомъ любилъ онъ еще до страсти Гогарта, котораго зналъ по гравюрамъ, разсматриваемымъ имъ точно запоемъ. Во-первыхъ его превлекали съ необычайною силою—правда жизни, сюжетъ, взятый изъ самой простой ежедневности, глубокая естественность, отсутствіе всего фальшиваго и высокопарнаго; во-второмъ—ѣдкая сатиричность, юмористическое накопленіе въ одну рамку десятковъ и сотенъ маленькихъ подробностей, приводящихъ къ одному общему смѣхотворному аккорду, и, наконецъ, моральная, нравоучительная тенденція. Рожденный съ сильнымъ даромъ наблюдательности, Ѳедотовъ сначала устремилъ эту наблюдательность на портреты-каррикатуры окружавшихъ его въ корпусѣ и полку, вообще въ военной службѣ, личностей; потомъ принялся рисовать картинки съ полковыми „жанрами“, гдѣ на сценѣ были все только солдаты, офицеры и генералы, въ казармѣ, лагерѣ и во дворцѣ, но большею частью все это въ безразличномъ и восхвалительномъ тонѣ; наконецъ, недовольный узкостью такихъ рамокъ, онъ рѣшительно бросилъ военную службу и перешелъ въ живописцы бытовыхъ сценъ, происходящихъ среди народа и того класса общества, которымъ онъ самъ былъ постоянно окруженъ. Настроеніе Гогарта и старыхъ голландцевъ сильно высказывалось вездѣ тутъ; скоро потомъ къ нимъ прибавилось то фельетонное иллюстрированіе ежедневной жизни, которое онъ нашелъ и полюбилъ въ картинкахъ Гаварнѝ, моднаго любимца, въ 40-хъ годахъ, русской публики столько же, сколько и парижской. Ловкость и блескъ, остроуміе, извѣстная доля мѣтко схваченной типичности, легкость и веселость, нѣкоторая поверхностность, скользящая по верхушкамъ и неидущая въ глубину—все это прельщало Ѳедотова и соотвѣтствовало извѣстнымъ сторонамъ его натуры, въ то же время, какъ другія стороны этой натуры оставались глубоко связанными съ голландцами и Гогартомъ. И вотъ, всѣ эти разнообразные элементы, вмѣстѣ слившись, образовали очень оригинальное цѣлое. Но Ѳедотовъ навсегда остался бы только художникомъ второстепеннымъ, фельетоннымъ, довольно пріятнымъ иллюстраторомъ и не худымъ живописцемъ-моралистомъ, еслибы не написалъ двухъ своихъ картинъ: „Свѣжій кавалеръ“ и „Сватовство маіора“.

Съ этими двумя картинами все дѣло перемѣняется. Прежніе легкіе эскизы, наброски, прилежныя, но мало творческія копіи съ натуры, все сверкавшее и кружившееся мотылькомъ—отодвинулось на далекій планъ, и выступило глубокое, талантливое творчество. Ѳедотовъ вдругъ затронулъ такія глубокія ноты, какихъ до него еще никто не бралъ въ русскомъ искусствѣ. Въ одной картинѣ „Свѣжій кавалеръ“, или „Утро чиновника, получившаго первый орденъ“ (появившейся на выставкѣ 1848 года) у него выступаетъ—нашъ ужасающій чиновникъ 30-хъ годовъ; въ другой — „Сватовство маіора“ — нашъ ужасающій солдафонъ-офицеръ 30—40-хъ годовъ: разомъ цѣлыхъ двѣ громадныхъ болячки старинной нашей Россіи, выраженныя въ потрясающихъ, глубокихъ, безконечно правдивыхъ чертахъ.

Взгляните этому чиновнику въ лицо: передъ вами, понаторѣлая, одеревенѣлая натура, продажный взяточникъ, бездушный рабъ своего начальника, ни о чемъ уже болѣе не мыслящій, кромѣ того, что̀ дастъ ему денегъ и крестикъ въ петлицу. Онъ свирѣпъ и безжалостенъ, онъ утопитъ кого и что̀ хотите, и ни одна складочка на его лицѣ изъ риноцеросовой шкуры не дрогнетъ. Злость, чванство, бездушіе, боготвореніе ордена, какъ наивысшаго и безапелляціоннаго аргумента, въ конецъ опошлившаяся жизнь—все это присутствуетъ на этомъ лицѣ, въ этой позѣ и фигурѣ закоренѣлаго чиновника въ халатѣ и босикомъ, въ папильоткахъ и съ орденомъ на груди. Глубоко почувствовала все это русская публика, валившая густой толпой на выставку, гдѣ въ первый разъ появилась эта картина, но глубоко почувствовала все значеніе ея и тогдашняя цензура: когда вышла въ свѣтъ литографія съ картины, на ней орденъ былъ выпущенъ совсѣмъ вонъ; „свѣжій кавалеръ" указывалъ просто себѣ на грудь, картина была искалѣчена, но какое кому дѣло! Впрочемъ, уже раньше того и въ указателѣ академической выставки было благоразумно напечатано заглавіе картины въ такихъ словахъ: „Слѣдствіе пирушки и упреки". Значитъ, всякій долженъ былъ понимать, что тутъ все дѣло состоитъ только въ человѣкѣ подъ хмелькомъ, сцѣпившемся со своей кухаркой. О прочемъ не стоило, дескать, и думать. Да и слава Богу, что такъ было: не будь такого громоотвода и ширмы на лицо, картину Ѳедотова вовсе запретили бы тогда, и она, можетъ быть, исчезла бы безслѣдно. Другая картина Ѳедотова „Сватовство маіора, или поправка обстоятельствъ", появившаяся на выставкѣ 1849 года, была точно такого же глубокаго настроенія. Это снова была трагедія, грозно выглядывающая изъ-за веселой и потѣшной наружной ширмы. Только забавнымъ могъ казаться на первый взглядъ этотъ маіоръ, крутящій себѣ усъ въ передней у зеркала, раньше чѣмъ вступить въ комнату, гдѣ ждетъ его купеческое семейство съ невѣстой; только забавнымъ могъ казаться каждый въ этомъ семействѣ—и практическая мать, и перезрѣлая жеманная невѣста-дочь; могъ казаться только забавнымъ и отецъ-лавочникъ,—въ сюртукѣ, еще въ первый разъ въ жизни надѣтомъ по приказу жены; только забавными могли казаться и всѣ другіе въ картинѣ; только забавнымъ могъ казаться и весь домъ этотъ, гдѣ „одно пахнетъ деревней, а другое харчевней" [1]). Но перестанешь забавляться и забудешь о смѣхѣ, когда подумаешь о томъ, что̀ заключаетъ въ себѣ вся эта сцена: тутъ два враждебныхъ лагеря, ведущихъ войну одинъ противъ другаго, тутъ враги, ищущіе какъ бы получше надуть другъ друга, бездушные, огрубѣлые, пошлые и свирѣпо эгоистичные, готовые на все безъ разбора. Тутъ не до смѣха. Тутъ Ѳедотовъ въ первый разъ затронулъ талантливою кистью, глубоко и сильно, то самое трагическое „темное царство", которое, нѣсколько лѣтъ спустя, со всею силою таланта вывелъ на сцену Островскій.

[1]) Слова стихотворенія Ѳедотова. *В. С.*

Послѣ этихъ двухъ картинъ, Ѳедотовъ уже ничего не произвелъ, даже издали къ нимъ приближающагося. Онъ попробовалъ еще одну новую, великолѣпную задачу—„Возвращеніе институтки въ родительскій домъ"; это было противуположеніе мертваго, застылаго провинціальнаго захолустья со свѣжею жизнью, привезенною изъ блестящаго европейскаго центра русской столицы; это была холодная вода, которою вдругъ плеснуло на молоденькую, горячую, только-что распустившуюся жизнь. Все это обѣщало картину подстать „Свѣжему кавалеру" и „Сватовству маіора". Но Ѳедотовъ вдругъ не выдержалъ, своротилъ съ дороги и ударился въ разслабленную сантиментальность; такова его картина: „Вдовушка", имъ самимъ много разъ повторенная. Потомъ онъ принялся за картину: „Пріѣздъ Государя Императора въ патріотическій институтъ",—значитъ, за тотъ самый полу-оффиціальный родъ живописи, которымъ занимался еще во время своего офицерства. Потомъ онъ рисовалъ множество „сатирическихъ" и нравоучительныхъ картинокъ, однѣ въ поверхностномъ фельетонномъ, хотя и не лишенномъ остроумія, ѣдкости и мѣткости, родѣ Гаварнй, другія въ наставительномъ родѣ Гогарта (напр., „Мышеловка"). Наконецъ, затѣвалъ-было изданіе сатирическаго журнала, который былъ бы, конечно, гибелью настоящаго художественнаго направленія у него. Но ничего этого онъ не докончилъ, скучалъ, хирѣлъ, тосковалъ, недовольный и несправляющійся самъ съ собою, сошелъ съума, на-половину отъ бѣдности, и умеръ, произведя на свѣтъ едва лишь маленькую крупинку изъ того богатства, какимъ одарена была его натура. Но эта крупинка была чистое золото и принесла потомъ великіе плоды.

И художники, и публика пришли въ неимовѣрный восторгъ при появленіи картинъ Ѳедотова. Академія сдѣлала его тотчасъ же академикомъ; „въ кругу художниковъ на него стали смотрѣть съ уваженіемъ, какъ на честь и гордость русской школы; газеты и журналы затрубили ему восторженныя хвалы. Повсюду, отъ аристократической гостиной до коморки апраксинскаго торговца, только и было рѣчи, что о замѣчательныхъ работахъ новоявленнаго русскаго жанриста,"—говоритъ А. Сомовъ въ біографіи Ѳедотова.—Да, именно „жанриста", и въ томъ-то вся и бѣда была, что въ Ѳедотовѣ увидали только „жанриста", а не просто крупнаго, своеобразнаго, талантливаго живописца. „Жанръ" считался тогда очень второстепеннымъ родомъ художества, и именно по поводу Ѳедотова въ тогдашнихъ журналахъ печатались важныя соображенія о томъ, почему-молъ „жанръ" захватываетъ нынѣ такое значительное мѣсто во вкусахъ публики, и чѣмъ бы помочь настоящему, высокому и великому искусству снова занять должное мѣсто? Правда, публикѣ, воспитанной на Пушкинѣ, Гоголѣ и Бѣлинскомъ, должно было становиться немножко тошно отъ безмыслія, условности и неправды тогдашняго русскаго искусства, и потребность въ чемъ то другомъ, болѣе высшемъ и правдивомъ, ярко высказалась въ томъ восторгѣ, съ какимъ она привѣтствовала нежданное-негаданное появленіе Ѳедотова.

Но жалобы этой публики были, по тогдашнему, тихи и скромны, восторги—минутны, и ни тѣ, ни другіе еще не способны были переворотить вверхъ дномъ существовавшій тогда въ искусствѣ порядокъ и начать новую жизнь. У этой самой публики былъ передъ глазами „колоссальный“ Брюлловъ, признанный величайшимъ геніемъ уже болѣе десятка лѣтъ тому назадъ, въ него вѣровали и ему поклонялись,—стоило ли думать о томъ, что такъ мало удовлетворительны остальные его товарищи! У всѣхъ твердо было заложено въ головѣ представленіе о томъ, что Брюлловъ столкнулъ съ пьедестала и поборолъ „академическое“ направленіе старыхъ русскихъ живописцевъ, что онъ замѣнилъ это никуда негодное, устарѣлое направленіе—новымъ, настоящимъ, правдивымъ, талантливымъ. Такое убѣжденіе было непоколебимо, начиная съ такихъ высокихъ и правдивыхъ художниковъ, какъ Пушкинъ и Гоголь, и кончая послѣднимъ тупицею среди публики. Никому въ голову не приходило, что Брюлловъ былъ и самъ точь-въ-точь такой же академистъ, какъ презираемые Егоровы и Шебуевы, только повылощеннѣе, на новый манеръ, поблестящѣе, поновѣе и поталантливѣе. Никто не жаловался на его фальшь, ничтожество и пустоту содержанія, холодное бездушіе, коверканный вкусъ рококо, отсутствіе натуры, вѣчный фейерверкъ и шумиху, замѣняющіе истинное выраженіе, чувство, жизненную правду,—все это осталось непонято, и Брюлловъ такъ и сошелъ въ могилу великимъ русскимъ Рафаэлемъ. Тамъ, гдѣ для всѣхъ годились его историческія картины, гдѣ поэтъ Жуковскій печатно называлъ „богоносными видѣніями“ такія вещи, какъ, напр., его „Взятіе Богоматери на небо“ и другія подобныя же картины стараго италіянскаго академическаго пошиба; тамъ, гдѣ безпрекословно восторгались ничтожествомъ, пустотой и безвкусіемъ его „прелестныхъ жанровъ,“—тамъ нечего было ожидать настоящаго пониманія искусства. У всѣхъ были отведены глаза, всѣ были крѣпко убѣждены, что у насъ великій періодъ искусства совершается, и что, подъ кистью Брюллова, точь-въ-точь такія же великія дѣла творятся, какъ подъ перомъ Пушкина и Гоголя. Какое заблужденіе! Еще никогда такого разлада у насъ не бывало между литературой и художествомъ, какъ во времена императора Николая. Сколько та была полна жизни и правды, національности и самостоятельности, столько же тогдашнее художество все состояло изъ мертвечины и лжи, изъ условнаго космополитизма и пережевываемыхъ на всѣ лады европейскихъ задовъ.

И живопись, и скульптура наша были въ 40-хъ годахъ самыми отсталыми искусствами, только никто у насъ этого тогда не понималъ. Исключеніе составлялъ одинъ единственный Ѳедотовъ. Но онъ въ то время только промелькнулъ какъ блестящая ракета какая-то: просіялъ минуту, возбудивъ восторги, и исчезнулъ въ непроглядной мглѣ, не оставивъ глубокаго слѣда ни на тогдашней массѣ публики, ни на тогдашнихъ художникахъ. Слѣдующему лишь поколѣнію суждено было оцѣнить его глубже и продолжать начатое имъ дѣло.

Всего явственнѣе вышло наружу печальное и пустое положеніе русскаго искусства, когда наступила крымская война. Это была, конечно, для искусства самая пора служить свою настоящую великую службу. Какая еще эпоха могла быть важнѣе, гдѣ можно было бы отыскать болѣе потрясающіе, болѣе дорогіе для цѣлаго русскаго общества задачи и сюжеты, гдѣ присутствовало бо́льшее богатство народныхъ типовъ, мыслей, чувствъ, бо́льшее разнообразіе жизни и сценъ? Но искусство Николаевскаго времени осталось ко всему этому слѣпо и глухо; оно было застигнуто врасплохъ среди своей вялости и аристократической безцвѣтности. Ему было чуждо все, гдѣ есть жизнь и правда. Оно умѣло только писать ангеловъ и святыхъ въ италіянскомъ академическомъ стилѣ, лже-историческія картины въ родѣ „Осады Пскова“, цѣлое небо святыхъ, гдѣ каждая личность представляетъ собою одно изъ высокопоставленныхъ лицъ (куполъ Исаакіевскаго собора). А тутъ вдругъ требовалось изображать настоящихъ живыхъ людей, тѣхъ, что́ цѣлый день въ самомъ дѣлѣ ходятъ, движутся и живутъ, тѣхъ, что́ можно всегда и всюду встрѣтить. Требовалось изображать, вмѣсто одураченной и оказененной исторіи, вмѣсто обычныхъ небывальщинъ и всяческихъ праздныхъ выдумокъ, то, что́ въ самомъ дѣлѣ есть,—но только въ одну изъ самыхъ великихъ, трагическихъ и грозныхъ минутъ жизни. Куда дѣвалось наше несчастное, паразитное искусство тогдашнее? Оно стушевалось до тла, оно запряталось въ какую-то мышиную норку, и ничего не слыхать было о немъ. Пусть бы любому изъ нашихъ профессоровъ задали тогда написать: „Битву Гораціевъ и Куріаціевъ“, или „Самсона, побивающаго филистимлянъ“, или „Сраженіе Александра Македонскаго“, или, пожалуй, хоть „Александра Невскаго“,—никогда ни одинъ не отказался бы. Но писать настоящихъ живыхъ людей, нынѣшнихъ русскихъ—никогда! Они бы сказали: „Адрессуйтесь къ баталистамъ. Это не по нашей части, это до насъ не касается!“ Только одинъ иллюстрированный „Художественный листокъ“ Тимма считалъ крымскую войну „своимъ дѣломъ“ и продолжалъ рисовать, по придворной своей привычкѣ, бравыхъ и вымуштрованныхъ солдатиковъ, сытыхъ, довольныхъ и веселыхъ, одѣтыхъ какъ на разводѣ съ иголочки и счастливыхъ безмѣрно. Куда попрятались наши „баталисты“, цѣлая широко разросшаяся школа, съ такимъ упоеніемъ рисовавшая, карандашомъ и красками, безчисленныя сцены: „Кавалергарды у фонтана“, „Казаки у колодца“, „Конные гренадеры въ деревнѣ“, „Солдаты въ походѣ“, „Солдаты фуражиры“, „Гвардейцы въ лагерѣ“, „Гусары на водопоѣ“, блистательная „Аттака“ тамъ-то, великолѣпная „Побѣда“ тамъ-то [1]). Нѣтъ, имъ не по зубамъ пришелся тогдашній орѣхъ. Проступившая вдругъ наружу правда рѣзала глаза; настоящіе солдаты, вмѣсто прежнихъ куколокъ, геройскіе, страдающіе, великіе въ несчастіи, смѣлые, безлично наивные, юмористичные, сердеч-

---

[1]) Картины гг. Микѣшина, Филипова, Кенига и др.

В. С.

ные,—не годились для ихъ холстовъ и кистей, это было что-то имъ чуждое и неизвѣстное. И несчастное искусство молчало, пока литература, давно пріученная Пушкинымъ и Гоголемъ къ живописанію одной глубокой истинной правды, страстно хваталась за могучее перо, и рукою одного изъ высочайшихъ русскихъ художниковъ, графа Льва Толстаго, чертила картины великой крымской войны, навѣки стоящія колоссальными скрижалями правды, исторической глубины и творческой талантливости. Но что удивляться безсилію цѣлой школы художниковъ, мало даровитыхъ, когда и такой даже талантливый и своеобразный человѣкъ, такая свѣтлая натура, какъ Ѳедотовъ, въ продолженіе болѣе чѣмъ полжизни своей не въ состояніи былъ отдѣлаться отъ изображенія русскихъ военныхъ сценъ и людей иначе, какъ съ казенной точки зрѣнія. Что̀ такое разные его „Бивуаки", его „Освященіе знаменъ во дворцѣ", его „Прибытіе дворцоваго гренадера въ бывшую его роту финляндскаго полка",—какъ не рутинныя „ура" того времени, какъ не перенесеніе на „добрыхъ солдатиковъ" той самой фальши и условности, какая присутствуетъ въ „добромъ мужичкѣ" романовъ и драмъ того же времени.

Но если уже непонятны были для русскихъ художниковъ, конца царствованія императора Николая I, и люди, и событія великой и глубоко-трагической крымской войны; если они неспособны были зажечь ихъ фантазію и поднять ихъ творчество къ созиданію, то пусть бы они хоть свои-то всегдашнія задачи, тѣ, для которыхъ ихъ учили и дрессировали такъ долго, справляли чудесно, великолѣпно. Но и этого не было. Нужды нѣтъ, что къ концу царствованія Николая I тѣ наши великіе таланты, которыми такъ всѣ гордились, достигли зрѣлости своихъ лѣтъ и своего художественнаго развитія; нужды нѣтъ, что имъ были заданы крупныя, многообъемлющія задачи—они все-таки ничѣмъ необыкновеннымъ не вышли и ничего необычайнаго не проявили. Десятки тысячъ были потрачены на ихъ настоящее, классическое образованіе, сотни тысячъ, можетъ быть милліоны, сурово взысканные съ народа, были уплачены за ихъ холсты и фрески, и, тѣмъ не менѣе, эти люди остались тѣмъ же, чѣмъ были до своихъ поѣздокъ въ Италію,—темными и ограниченными художниками, ничего не видящими и не понимающими, кромѣ рукъ, ногъ, драпировокъ и крыльевъ. Всегда много было говорено о томъ, что широкія задачи создаютъ великихъ художниковъ и великія школы. Императоръ Николай въ это вѣровалъ, точно также, какъ, Луи-Филиппъ и Наполеонъ III во Франціи, какъ Людвигъ I въ Баваріи, какъ Фридрихъ-Вильгельмъ IV въ Пруссіи. Онъ не жалѣлъ денегъ и отвелъ громадныя полотнища стѣнъ и сводовъ въ Исаакіевскомъ соборѣ въ Петербургѣ подъ созданія русской школы, которой назначено было прославить вѣкъ и царствованіе. Но какъ Луи-Филиппъ и Наполеонъ III, какъ Людвигъ I и Фридрихъ-Вильгельмъ IV, такъ и императоръ Николай жестоко ошибся въ ожиданіяхъ, и никакихъ неувядаемыхъ памятниковъ вѣка и царствованія не появилось на свѣтъ. Публика это очень хорошо видѣла, и никакія разглагольствованія Теофиля Готье, нарочно нанятаго въ Парижѣ, за свое великое художественное перо, и пріѣхавшаго въ Петербургъ взглянуть и написать на славу, научить всю Россію и всю Европу—не помогли, ни тогда въ первую минуту, ни во всѣ 30 слишкомъ лѣтъ, съ тѣхъ поръ прошедшія. Всего любопытнѣе при этомъ вышло то̀, что наемный французъ, желая отличиться и до усовъ накормить своихъ заказчиковъ, сравнилъ въ своемъ изданіи, очень дорого стоившемъ русской казнѣ, нашихъ живописцевъ Исаакіевскаго собора съ художниками временъ Наполеона I—съ Гро̀ и другими, ему подобными. Онъ думалъ тѣмъ оказать намъ великую честь и удовольствіе. Какъ же иначе? Еще ли не великія, не завидныя величины—французскіе живописцы, глубоко почитаемые во Франціи, по старой памяти, даже и до сихъ поръ! Но онъ не зналъ, бѣдный, что эти выдохшіяся знаменитости — совсѣмъ не ходячая монета у насъ, а, напротивъ, предметъ глубочайшаго посмѣянія. Понятно, что немного пользы и принесъ этотъ поверхностный всезнайка дѣлу прославленія нашихъ художниковъ.

Впрочемъ, хотя Теофиль Готьѐ ровно ничего не произвелъ у насъ, и на него совершенно понапрасну ушло множество казенныхъ рублей, но все-таки, и помимо него, у насъ во всей цѣлости продолжало сохраняться глубокое почтеніе къ тогдашнему направленію искусства, по преимуществу „высокому" и „великому", принимая эту „высокость" и „великость" въ самомъ внѣшнемъ, въ самомъ ограниченномъ смыслѣ. Чего же было и требовать отъ нашихъ художниковъ, когда этимъ самымъ лже-пониманіемъ была заражена тогда и вся Европа? Могли же тамъ сотни тысячъ, можетъ быть милліоны, людей приходить въ искренній, совершенно непритворный восторгъ отъ „высокихъ" созданій Корнеліуса и Каульбаха, гдѣ нѣтъ ни единой черточки правды, естественности и натуры, гдѣ все условно и выдумано: и сцены, и группы, и лже-паѳосъ, и фигуры, и лица, и самое даже человѣческое тѣло. Могли же они этихъ людей, даровитыхъ по натурѣ, но испорченныхъ до тла сухимъ доктринерствомъ, традиціею и „классицизмомъ",—находить великими геніями, достойными подражанія и музеевъ, нарочно для нихъ устроенныхъ. Чего же можно было ожидать отъ нашихъ-то тогдашнихъ художниковъ, робкихъ, лишенныхъ иниціативы, воспитанныхъ не для художественной мысли, а для одной только художественной школьной техники, безсловесныхъ рабовъ передъ Европою и особливо передъ Италіей? Куда имъ было понять, что существовавшіе тогда художественные порядки и привычки—нуль и тлѣнъ; куда имъ было самимъ что-нибудь подумать и начать по новому, по своему! Сожалѣть о нихъ можно, но взыскивать съ нихъ мудрено. Они не виноваты, что имъ дали такое воспитаніе и пріучили ихъ съ малолѣтства къ такому образу мыслей, которые затушили у нихъ всякую свѣтлость и самодѣятельность мысли. Что они были всѣ не очень-то даровитые люди, это была бы еще не слишкомъ большая бѣда; но что они были печальные художественные калѣки—вотъ это было гораздо хуже и безотраднѣе.

Послѣднимъ отпрыскомъ „высокой" художественной школы Николаевскаго времени былъ, около середины 50-хъ годовъ, живописецъ Моллеръ. Мнѣ участь его часто казалась еще жальче участи его предшественниковъ и учителей. Возьмите, наприм., Бруни, Басина, Маркова. Они, кажется, такъ прямо и родились, каждый, съ одною нотой, бѣдной и ограниченной, но еще болѣе ограниченной впослѣдствіи, школьнымъ и заграничнымъ дрессированьемъ. Кромѣ великихъ, единственно настоящихъ-классическихъ и академическихъ сюжетовъ, никто изъ нихъ никакихъ другихъ всю жизнь свою и не трогалъ. Даже портреты живыхъ людей были имъ совершенно чужды: изъ „натуры" они только и знали что „натурщиковъ", которыхъ переносили на свои холсты, переиначивая и „облагораживая", какъ хотѣли,—никто за это не взыскивалъ съ нихъ. Ни единой задачи, ни единаго сюжета изъ настоящей жизни имъ отъ роду и въ голову не пришло: что-молъ за презрѣнная низость, стоитъ ли на нее тратить время? Съ Моллеромъ было совсѣмъ иначе. Съ самаго начала могло показаться, что его натура богаче, правдивѣе, разнообразнѣе. Онъ чувствовалъ прелесть и красоту женской и дѣтской натуры; онъ не былъ мраченъ, сухъ и казененъ съ первыхъ же шаговъ своихъ; онъ начиналъ не съ отвлеченностей и небывальщины, а съ живой дѣйствительности. Его „Поцѣлуй", страстно изобразившій горячую молодость, пору любви и поэзіи, облетѣлъ и плѣнилъ всю Россію; его „Татьяна", его „Русалка"—все еще брали ноту жизни, чувства и чувствительности. Но что потомъ изъ него, бѣднаго, вышло? Онъ пожилъ нѣсколько лѣтъ въ Италіи, среди такъ-называемаго тогда „всего самаго великаго въ искусствѣ", и это „великое" сбило и затоптало все, что въ немъ было порядочнаго и обѣщающаго. Оно обезличило его, оно задушило въ немъ всѣ зачатки естественности и правдивости; къ этому прибавился піетизмъ, навѣянный въ Римѣ Овербекомъ, — и вотъ, Моллеръ погибъ безвозвратно. Конечно, и натура, и дарованіе его были не велики и не широки; конечно, онъ никогда не создалъ бы ничего слишкомъ значительнаo, но не будь зловредныхъ направленій доктринерской нѣмецкой школы и засасывающаго капкана художественной Италіи, онъ, вѣроятно, оставилъ бы послѣ себя много созданій, наполненныхъ граціей, свѣжестью и чувствомъ жизни. Но тогдашнія понятія и художественный кодексъ потянули его силой въ другую сторону, и онъ превратился въ жалкаго недоноска, на половину абстрактнаго резонера и холоднаго формалиста, и на половину скучнаго пастора. Когда въ 1857 году онъ привезъ изъ Италіи своего „Іоанна на островѣ Патмосѣ", отъ него отвернулись даже его товарищи-академисты: такъ разило ханжествомъ и сушью изъ его вымученной, искусственной картины. А, по правдѣ сказать, много ли разницы было между его фальшью и—ихъ фальшью, между его попираніемъ жизни и натуры и —ихъ попираніемъ жизни и натуры? Все-таки у него, въ этой же самой картинѣ, есть одна блестящая, свѣтлая, правдивая нота, какой никогда не бывало у презиравшихъ его теперь товарищей. Это молодая женщина, вакханка, валяющаяся на ступеняхъ храма, съ чашею вина въ рукахъ, и насмѣхающаяся надъ благочестивою проповѣдью. Это здѣсь неслась рѣчь изъ того душевнаго уголка, который еще не засохъ и не окаменѣлъ у Моллера въ Римѣ, подъ вліяніемъ фресокъ и музеевъ, пасторскихъ бесѣдъ и идолопоклонства передъ Овербекомъ. Здѣсь сказался въ послѣдній разъ бѣдный художникъ, передъ тѣмъ, что ему навѣки уже опуститься въ бездонную рутину; тутъ еще онъ однимъ крыломъ бьется и создаетъ такую фигуру, которая навѣрно одна изъ лучшихъ во всемъ „высокомъ" нашемъ искусствѣ. Подумайте только, кто еще изъ его товарищей отгадалъ вѣрнымъ чутьемъ этотъ исторически-глубокій и правдивый мотивъ—насмѣшку древняго, вакханствующаго, полу-пьянаго отъ тѣлесности и чувственности языческаго міра надъ начинающимся, строгимъ и цѣломудреннымъ христіанствомъ? Во всѣхъ ихъ картинахъ (со всключеніемъ даже „Послѣдняго дня Помпеи" Брюллова) нѣтъ нигдѣ такого вѣрнаго, правдиваго мотива. Всюду только однѣ абстрактности, общія мѣста. Но не абстрактность и не общее мѣсто была у Моллера эта вакханка: онъ ее скопировалъ съ одной дѣйствительной вакханки современнаго ему Рима, у которой огненными чертами напечаталась вся ея прошлая жизнь на красивомъ, характерномъ молодомъ лицѣ. Правда и натура взяли тутъ, въ этомъ уголку картины Моллера, верхъ надъ ложью остального созданія—постнаго и холодно-деревяннаго. Моллера вывезло и возвысило тутъ то правдивое чувство жизни, которое кипѣло у него еще съ молодости, и которое онъ такъ успѣшно съумѣлъ потушить въ себѣ въ честь „великаго" искусства. Отъ Моллера не осталось, послѣ 25 лѣтъ работы, ничего, кромѣ „Поцѣлуя" и „Вакханки", на что бы стоило указать. Такова ли могла быть и была бы его участь, если судить по его первоначальной натурѣ, раньше ея искаженія?

Рядомъ съ Моллеромъ, перешелъ въ эпоху русскаго художества и тотъ нашъ живописецъ, который составляетъ крайнюю противуположность всей нашей школѣ „профессоровъ". Это—Ивановъ, являющійся точно какой-то островъ среди остальнаго моря, не связанный никакими перешейками съ прочимъ нашимъ материкомъ. Послѣ 20 лѣтъ жизни въ Италіи, имъ ни разу не покинутой, онъ въ 1858 году пріѣхалъ въ Петербургъ съ своей картиной, минуту побился противъ обстоятельствъ и людей, которымъ вовсе не годился, и—умеръ, съ глубокой раною въ душѣ.

А Ивановъ былъ—натура капитальная, совершенно выходящая изъ ряду вонъ, среди всего нашего художественнаго міра, и прежняго, и нынѣшняго. Онъ ни на кого не похожъ между всѣми нашими художниками, и жизнь его представляетъ такое трагическое явленіе, какого болѣе не бывало ни въ чьей жизни изъ числа всѣхъ этихъ художниковъ. Кому еще привелось, какъ ему, страшно работать много десятковъ лѣтъ надъ собою и надъ своимъ искусствомъ, для того только, чтобы въ послѣдніе годы, съ сѣдиной въ головѣ, сказать себѣ: „Нѣтъ, все это не то! Все это были ошибка и заблужденіе, надо

бы начинать съизнова, совсѣмъ съ другого конца. Да, но гдѣ взять время, гдѣ взять силы?“

Ивановъ былъ истинный художникъ, но, къ несчастію — недостаточно художникъ. Элементъ ума, размышленія, искавшаго истины, бралъ въ немъ почти постоянно вверхъ надъ всѣмъ, а слабость и робость характера замедляли всякій рѣшительный шагъ. Отъ этого-то онъ и въ состояніи былъ промучиться 20 лѣтъ надъ одной и той же картиной, а между тѣмъ эта картина вовсе не была такой всеобъемлющей и колоссальной по содержанію картиной, которая оправдывала бы подобное принесеніе себя въ жертву; отъ этого-то онъ такъ страдалъ и метался, такъ сомнѣвался въ себѣ самомъ, отъ этого-то онъ никогда не могъ найти себѣ ни покоя, ни удовлетворенія. Будь въ немъ сторона непосредственной талантливости сильнѣе и шире, онъ навѣрное бы такъ не разъѣдалъ и не преслѣдовалъ самъ себя, какъ это съ нимъ постоянно было; онъ, конечно, давно бы уже довелъ свою картину до конца и создалъ бы потомъ многія другія, и въ то же время не унижался бы всю жизнь выпрашиваніями себѣ подачекъ и пособій на то̀, чтобы еще пожить въ Италіи и продолжать все одну и ту же вѣчную свою картину. А то, вертѣться десятки лѣтъ все въ одномъ и томъ же кругу, тягостно громоздить одну мелкую подробность на другую мелкую подробность, ожидать отъ нихъ всего спасенія, боязливо тысячу разъ то̀ пріискивать, то̀ отбрасывать детали очень второстепенныя—что̀ это, какъ не явное доказательство слабости и далеко неполнаго владѣнія своимъ матеріаломъ? Всякій художникъ вѣкъ живетъ и вѣкъ учится, не переставая совершенствуетъ, поправляетъ и пополняетъ свое созданіе; но есть большая разница между поправками, которыя будутъ слѣдствіемъ пламенно горящей фантазіи и разыгравшейся силы, и поправками—вслѣдствіе слабости и робкаго исканія. На картинѣ Иванова ярко отразилась исторія ея происхожденія на свѣтъ, и—какъ она создавалась безъ огня, такъ и вышла безъ него, совершенно холодною, въ общемъ своемъ впечатлѣніи. Она общею сложностью, общимъ составомъ своимъ, неспособна никого вдохновить и вознести; ничей духъ она не потрясетъ, ничье воображеніе не захватитъ, и только будетъ дѣйствовать отдѣльными великими своими красотами и совершенствами. Впечатлѣніе отъ этой картины спокойно и мозаично, какъ было само созданіе ея. У Иванова всего меньше было громадной фантазіи, объемлющей и создающей цѣлыя сцены, многосоставныя событія,—оттого картина его не будитъ фантазіи зрителей. Кажется, еслибъ эта картина еще дольше писалась, она бы все болѣе и болѣе сжималась, и все только съуживала бы свои рамки. Въ томъ видѣ, ка̀къ мы ее знаемъ, она растеряла многіе важные элементы, сначала въ ней присутствовавшіе. Было время, когда въ картинѣ Иванова было столько же мужскихъ, сколько женскихъ дѣйствующихъ лицъ, да на придатокъ еще не мало дѣтей. Могло ли оно и быть иначе, когда въ этой картинѣ долженъ быть представленъ „народъ“, и—чѣмъ разнообразнѣе будетъ его масса, тѣмъ лучше. Но Ивановъ, въ извѣстный періодъ своей жизни, не хотѣлъ больше этого знать, и замѣнилъ массу народную, Богъ знаетъ по какимъ пуританскимъ или ханжескимъ соображеніямъ, очень искусственно подобранными группами. Но что̀ это за „народъ“ у него жалкій вышелъ, безъ женщинъ и безъ дѣтей,—одни мужчины, и то большею частью все зрѣлыхъ лѣтъ, или пожилые, неизвѣстно какого сословія, высшаго, низшаго, или средняго. Потомъ, прежнюю широкую и великую мѣстность, раскинувшуюся среди горъ и деревьевъ, на берегу рѣки, онъ замѣнилъ узенькой полоской земли, гдѣ разстановилъ своихъ дѣйствующихъ лицъ, искусственно и условно, по всѣмъ правиламъ скульптурнаго барельефа. Прибавьте къ этому полную неспособность Иванова къ краскамъ, его рыжій, пестрый, несносный, кричащій, неестественный колоритъ,—понятно, что, при такомъ соединеніи столькихъ невыгодныхъ условій, картина его не могла производить сильнаго впечатлѣнія, и, вмѣсто того, многихъ отталкивала. Все это было слѣдствіемъ недостаточности таланта и тѣхъ вредныхъ вліяній, которымъ подвергался въ Италіи Ивановъ, постоянно замкнутый въ кружкѣ людей ограниченныхъ и мало развитыхъ, хотя и талантливыхъ въ лицѣ иныхъ отдѣльныхъ художниковъ.

Но, рядомъ съ крупными недочетами и несовершенствами, въ натурѣ Иванова было много такихъ качествъ, которыя дѣлали его художникомъ высокимъ, необыкновеннымъ. У него былъ талантъ, доходившій до геніальности, когда дѣло шло о созданіи отдѣльныхъ личностей, типовъ, характеровъ,—тѣхъ именно, къ достиженію и глубокому обожанію которыхъ способна была его натура. Тутъ уже у него была глубокая и мыслящая голова, тутъ уже у него былъ глубокій пытливый духъ, не удовольствовавшійся тѣмъ, чѣмъ удовольствуется большинство художниковъ, когда они творятъ свои созданія. Онъ хотѣлъ до послѣднихъ корней разумѣть то̀, что̀ бралъ себѣ задачей, онъ смотрѣлъ на исторію, людей и событія не съ одной только внѣшней стороны, какъ всѣ почти его предшественники и товарищи,—все это не было для него однимъ безразличнымъ матеріаломъ, изъ котораго можно брать, что̀ ни попало—любые куски, любые субъекты и сцены, что̀ закажутъ другіе, или что̀ самому по нечаянности взойдетъ въ голову. Для него каждая его задача, каждый его типъ и личность были дѣломъ важнымъ и серьёзнымъ, дѣломъ жизни; на созданіе ихъ онъ клалъ всѣ свои силы и способности. Онъ изучалъ глубоко и полно, что̀ предстояло изображать его кисти, онъ погружался въ задачу свою всѣмъ существомъ своимъ, онъ искалъ правды и исторической вѣрности во всемъ—и въ подробностяхъ сцены, и въ костюмѣ, и въ лицахъ, и въ самомъ пейзажѣ, среди котораго являются доступныя и дорогія ему личности. Такое исканіе вѣрныхъ формъ, такое стремленіе къ исторической и психологической правдѣ начались у Иванова съ молодыхъ лѣтъ, когда онъ былъ еще юношей, еще въ Петербургѣ, еще въ Академіи художествъ. Въ такое время, когда другіе молодые художники, его сверстники, только и думали, что̀ о медаляхъ и ка̀къ бы поскорѣе попасть на волю и въ Италію, ка̀къ бы поскорѣе „пожить“,—Ивановъ ду-

малъ: ка̀къ бы себя образовать получше и избавиться поскорѣе отъ той коры глубокаго невѣжества, которая на нихъ всѣхъ лежала, но только для другихъ была нечувствительна и безразлична, а ему казалась невыносимымъ грузомъ. Въ Италіи ему тоже не приходило въ голову „пожить хорошенько". Его наполняло совсѣмъ другое: онъ только о томъ и думалъ, что̀ такое его будущая картина, и какая глубочайшая правда мысли и выраженія должна въ ней заключаться. Пусть онъ глубоко ошибся на счетъ всеобъемлемости и безконечной грандіозности задуманнаго имъ сюжета. Изъ его картины не вышло изображенія „величайшаго въ мірѣ событія", какъ онъ думалъ въ своемъ краткомъ, нѣсколько ограниченномъ религіозномъ воодушевленіи. Картина его только выразила „рекомендацію", Іоанномъ Крестителемъ, появляющагося вдали и никому еще неизвѣстнаго въ народѣ Христа. Что̀ же въ такомъ моментѣ великаго и мірового? Въ картинѣ мы свидѣтели только глубокой, сердечной „довѣрчивости" еврейскаго народа, и больше ничего. Тутъ не представлено обращеніе народа къ Христу вслѣдствіе его проповѣди и вслѣдствіе совершенныхъ передъ глазами великихъ дѣяній, сверхъестественныхъ чудесъ: нѣтъ, народъ только увлеченъ проповѣдью Іоанна Крестителя,—одни уже крестятся, другіе готовы сію же минуту креститься, но, что касается до Христа, то никто изъ всѣхъ присутствующихъ его еще не знаетъ и не вѣдаетъ, и только потому обращается въ его сторону, къ нему на-встрѣчу, что на него указалъ Іоаннъ. Смѣю сказать, такой моментъ выбранъ вовсе не къ авантажу главнаго лица, и первымъ въ картинѣ все-таки не Христосъ, но Іоаннъ; а если такъ, то содержаніе картины вовсе не „Первое появленіе Христа народу". Христосъ самъ ровно ничѣмъ еще не проявляетъ здѣсь своей личности, своего значенія, своего вліянія, онъ видѣнъ лишь въ дали, онъ только *идетъ*, и ничего болѣе. Содержаніе картины: проповѣдь Іоанна Крестителя и впечатлѣніе, произведенное ею на толпу еврейскаго народа. А въ этомъ далеко еще нѣтъ того великаго, мірового содержанія, какое приписывалъ своей картинѣ Ивановъ. Пускай такъ. Но все-таки онъ наполнилъ картину эту такими элементами, которые дѣлаютъ ее созданіемъ истинно великимъ, необыкновеннымъ.

Ивановъ достигъ тутъ своихъ давнишнихъ учителей и идеаловъ—Рафаэля и Леонардо да-Винчи. Надо прямо сказать: онъ сущій Рафаэль и Леонардо да-Винчи нашего времени. Только къ тому, что̀ есть важнаго и значительнаго у тѣхъ двухъ мастеровъ, онъ прибавилъ все то глубокое, вѣрное и правдивое по внѣшней формѣ и по внутренней психологіи, что̀ нашъ вѣкъ способенъ былъ прибавить къ созданіямъ этого рода. Въ сравненіи съ Ивановымъ, очень мало значутъ всѣ нѣмцы: Корнеліусы, Овербеки и Каульбахи, Шнорры и Фюрихи, всѣ французы: Фландрены, Орсели и иные, стремившіеся дать религіозную живопись нашему времени и примкнуть къ „великимъ мастерамъ прошлыхъ эпохъ". Они вышли всѣ подражателями и маньеристами, несовершенными по художественнымъ своимъ средствамъ, и еще болѣе несовершенными по коренному духу своему. Все равно, къ чему ни направлялись ихъ усилія—къ „грандіозному-ли", какъ у Корнеліуса и Каульбаха, или къ приторно-сентиментальному и старообрядческому, какъ у Овербека, или къ граціозному и изящному, какъ у Фландрена, Орсели и Фюриха, — всѣ они остались далеко позади своихъ задачъ и не создали ничего самостоятельнаго, новаго и великаго. Одному Иванову это удалось. Онъ былъ истинно благочестивъ и наивенъ, какъ Рафаэль и Леонардо да-Винчи; онъ, какъ они, искренно вѣровалъ въ правду и глубину того, что̀ писалъ, но онъ всею душою погруженъ былъ въ создаваемую его кистями сцену, даже можетъ быть еще больше и еще искреннѣе ихъ, и оставался религіознымъ и благочестивымъ даже въ послѣдніе годы своей жизни, когда вдругъ вообразилъ про себя, что пересталъ „вѣрить" и „быть религіознымъ". Онъ говорилъ и думалъ одно, а, судя по всѣмъ его дѣламъ, предпріятіямъ, планамъ и намѣреніямъ, выходило совсѣмъ другое. Даже въ послѣдніе дни жизни онъ только объ одномъ мечталъ: поѣхать въ Палестину и писать жизнь Христа. Но, кромѣ того, его нельзя было бы ни за какія деньги „нанять" для писанія какой угодно религіозной картины, какъ это всегда возможно было сдѣлать, въ любой день и часъ, съ его товарищемъ и сверстникомъ, столько-же блестящимъ, сколько и равнодушнымъ риторомъ Брюлловымъ. Нѣтъ, сюжетъ картины долженъ былъ быть выбранъ, взятъ и сочиненъ имъ самимъ, и никому Ивановъ никогда не позволилъ-бы вмѣшаться въ это глубокое, истинно-душевное его дѣло.

Но, кромѣ серьезности сюжета и задачи, у Иванова были еще своеобразныя и самобытныя формы. Въ красотѣ, во внѣшнемъ мастерствѣ изображенія, въ рисункѣ тѣла и одежды, онъ навѣрное ни въ чемъ не уступалъ (относительно фигуръ мужскихъ, одних только и изученныхъ, и созданныхъ Ивановымъ) произведеніямъ старыхъ мастеровъ, да еще сюда прибавилъ то̀, что̀ давало новое время: реальную вѣрность и національность типовъ. Этихъ элементовъ еще не знали прежніе періоды искусства. Онъ вздумалъ ходить по еврейскимъ синагогамъ, по еврейскимъ кварталамъ, ѣздить нарочно въ такіе города и такія мѣстности, гдѣ много было евреевъ, чтобы сыскать настоящіе типы, способные оживотворить его картину; онъ вздумалъ пристально всмотрѣться во всю глушь и запущенность разныхъ пустырей, распростертыхъ вокругъ Рима, чтобы выбрать тамъ ту глухую и дикую мѣстность, которая перенесла бы зрителя въ глушь и дичь около Іордана; онъ вздумалъ изучить еврейскія уцѣлѣвшія до нашего времени одежды, манеру ихъ носить, ихъ складки; онъ вздумалъ изучить позы, типы, движенія евреевъ. Всего этого никому еще не приходило въ голову нетолько у насъ—нашимъ Брюлловымъ, Бруни и инымъ равнодушнымъ академическимъ копіистамъ того, что̀ прежде въ искусствѣ дѣлалось, но даже живописцамъ европейскимъ, несравненно болѣе мыслящимъ и образованнымъ. Одинъ Орасъ Вернѐ, поверхностный и ничтожный, но все-таки не лишенный ума и иниціативы, придумалъ писать библейскія сцены въ костюмахъ арабскихъ

бедуиновъ (конечно, близкихъ къ еврейскимъ). Но это была лишь блестящая, остроумная попытка, причемъ сущность дѣла, типъ, характеръ, душевное настроеніе вовсе не были приняты въ разсчетъ; они были просто выпущены вонъ, и представленныя личности оставались французами и француженками Луи-Филипповскаго времени, переряженными въ арабовъ. Цѣлыя горы и пропасти отдѣляли Иванова отъ этихъ поверхностныхъ, легкомысленныхъ и праздныхъ игрушекъ. У него все было серьезно и глубоко. Ему не блеснуть новизной и остроуміемъ надо было, ему—надо было, путемъ созданія, путемъ изученія, выбиранія и вдумыванія, добраться до тѣхъ фигуръ, лицъ и типовъ, которые бы возсоздавали сцену на Іорданѣ, совершившуюся 1800 лѣтъ раньше. И онъ достигъ, чего хотѣлъ. Онъ создалъ, если не все, то многое въ своей картинѣ такъ, какъ до него никто еще не создавалъ въ цѣлой Европѣ. Такого Іоанна Крестителя, истиннаго еврея отъ головы до ногъ, но объятаго всѣмъ огнемъ вдохновенія, никогда еще не написала ничья кисть; такого Христа, тоже чистаго еврея по внѣшнему виду, но великую, необычайную личность, полную глубины, благости, мысли и чуднаго спокойствія, тоже никогда не создавала кисть ни одного другаго европейскаго живописца; многіе изъ апостоловъ и изъ присутствующей массы народа—все это оригинальные еврейскіе типы, передающіе не одну внѣшность, но и душу, характеръ взятаго лица. Они останутся навсегда великими глубокими созданіями въ ряду всего, что̀ только европейское искусство произвело до сихъ поръ самаго вѣчнаго.

Придетъ, навѣрное, однажды то время, когда и Европа узнаетъ Иванова по-настоящему, оцѣнитъ его лучше, чѣмъ было до сихъ поръ, по легкомыслію или незнанію, и поставитъ его навѣки — за великую, истинно классическую технику, красоту, благородство, величавость — рядомъ съ Рафаэлемъ и Леонардо да-Винчи, а за его геніальные, его историческіе и психологическіе типы, характеры, душевное выраженіе, можетъ быть,—еще выше да-Винчи. Кто любитъ и высоко цѣнитъ этихъ двухъ, не можетъ не любить всей душой и не цѣнить Иванова,—онъ ихъ нынѣшнее воплощеніе. Ивановъ — это второе, такъ сказать, пересмотрѣнное и дополненное изданіе старыхъ двухъ италіянцевъ.

Что̀ было бы съ Ивановымъ дальше, еслибъ онъ еще нѣсколько лѣтъ прожилъ, — мудрено, конечно, отгадать. Но, кажется, несомнѣнно то̀, что онъ никогда не осуществилъ бы того, про что̀ въ послѣдніе свои годы столько говорилъ и писалъ. Ивановъ былъ—натура странная, сложная. Одно онъ думалъ и желалъ, а другое производилъ. Это въ особенности чувствовалось въ послѣдніе его годы. Мысли, высказанныя имъ въ письмахъ къ разнымъ знакомымъ, на счетъ необходимости кореннаго переворота въ искусствѣ, велики и высоки—по правдѣ, по свѣтлости; но что̀ же мѣшало ему осуществить ихъ? Онъ прожилъ цѣлыхъ 10 лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ эти мысли появились у него въ головѣ, и, однако-жъ, онъ ничего даже и не попробовалъ въ новомъ духѣ и смыслѣ, даромъ-что 10 лѣтъ — это очень много для человѣка, наполненнаго новою мыслью. Если смотрѣть на слова разговоровъ и выраженія писемъ, надо было бы полагать, что Ивановъ отрекался отъ прежняго направленія своего, отрекался отъ своей картины. Но, на дѣлѣ, Ивановъ все-таки выставлялъ эту „неудовлетворительную“ картину въ концѣ своей жизни, въ 1857 году—въ Римѣ, въ 1858 году—въ Петербургѣ, какъ нѣчто самое важное и значительное, и, въ то же время, въ промежуткѣ между 1848 и 1858 годомъ, набрасывалъ сотни чудесныхъ эскизовъ, но всѣ они, какъ ни чудесны, по формамъ и подробностямъ, принадлежатъ всѣ къ одному и тому же разряду—иллюстрированію жизни Христа [1]). Что же касается до будущаго направленія и задачъ своихъ, то въ самые даже послѣдніе дни жизни своей онъ разсказывалъ близкимъ и знакомымъ о томъ, какъ желаетъ сдѣлаться главой и руководителемъ новой школы искусства, но все-таки на основаніяхъ, положенныхъ „великими старыми мастерами Италіи“. Мыслимо ли это? Возможны ли новые сюжеты, новыя задачи, выраженные въ формахъ и въ складѣ стараго, классическаго искусства? Ивановъ, явно, вовсе не сознавалъ этой невозможности, и, во всякомъ случаѣ, признавалъ единымъ настоящимъ искусствомъ—искусство на темы религіозныя и историческія, а все прочее считалъ не только чѣмъ-то не важнымъ, не настоящимъ, вовсе не выполняющимъ истиннаго призванія искусства, но прямо униженіемъ, развратомъ и гибелью искусства. Въ чемъ же, спрашивается, состоялъ бы тотъ переворотъ въ искусствѣ, который проповѣдовалъ Ивановъ? Онъ явно сводился къ нулю. Онъ могъ бы, конечно, касаться частностей, отдѣльныхъ подробностей, способа представленія тѣхъ или другихъ задачъ и личностей: самыя же эти задачи и личности все-таки оставались бы на первомъ и единственномъ мѣстѣ, и искусство по прежнему закрывало бы глаза на все остальное. Не великъ же былъ бы коренной переворотъ, проповѣдуемый Ивановымъ!

Иванова можно порицать не за то̀, что̀ онъ сдѣлалъ, и не за то̀, что̀ въ немъ было, а единственно за то̀, чего онъ не сдѣлалъ и чего въ немъ не было. Что̀ онъ сдѣлалъ и создалъ на своемъ вѣку, то̀ прекрасно и высоко, но какъ ни свѣтелъ и силенъ былъ его умъ, какъ ни глубоко и ни искренно его исканіе правды, онъ все-таки не раздвинулъ рамокъ предразсудковъ и преданій, въ которыя былъ замкнутъ съ малолѣтства, и не шагнулъ дальше. На то̀ уже не хватало его натуры. Натура его принадлежала старому міру, старому настроенію и образу мыслей, и никакія реставраціи, подчистки и поправки въ этомъ настроеніи и образѣ мыслей не могли ничего подѣлать. Нужна была другая, отъ самыхъ корней, натура.

---

[1]) Про всѣ эти многочисленные эскизы я не буду говорить здѣсь, потому что они только въ 1879 году стали издаваться въ свѣтъ, такъ что лишь небольшая доля ихъ извѣстна до сихъ поръ. Ни при Ивановѣ, ни послѣ него, они не успѣли оказать никакого дѣйствія ни на публику, ни на художниковъ.

Пожалуй, иной подумаетъ: при его ненависти ко всему школьному, рутинному, нечестному и легкомысленному въ искусствѣ, при его глубокомъ взглядѣ на жизнь и задачу художника, онъ, вѣроятно, пошелъ бы далеко и высоко, еслибъ все дѣтство и юношество не провелъ въ томъ узкомъ и ограниченномъ семействѣ, къ которому принадлежалъ по рожденію, еслибъ не просидѣлъ много лѣтъ на тогдашней академической скамьѣ и въ тогдашнемъ академическомъ классѣ, еслибъ не провелъ потомъ много лѣтъ среди ханжей и моралистовъ, среди затхлаго тогдашняго папскаго и „классическаго" Рима и совершенно отрѣзанный отъ Европы. Когда на него пахнуло, наконецъ, европейскимъ современнымъ духомъ, было уже поздно, и онъ могъ только платонически чего-то желать, путаться въ сталкивающихся требованіяхъ стараго и новаго, и не понимать, что̀ и какъ именно можетъ вновь осуществиться.

Но нѣтъ, это не такъ. Ни другое воспитаніе, ни другая среда, ни отсутствіе ханжей и людей ограниченныхъ вокругъ него, въ теченіе лучшихъ и важнѣйшихъ годовъ его жизни, ни отсутствіе Рима—не могли бы сдѣлать изъ него другаго человѣка. Чтобы создать иное, ему надо было родиться совершенно инымъ человѣкомъ. Поэтому-то и вышло, что Ивановъ—одно изъ величайшихъ явленій русскаго художественнаго міра, и достоинъ всѣхъ восторговъ и уваженій, но уже какъ отжившая историческая величина. Для нашего будущаго развитія онъ не имѣетъ никакого значенія, развѣ только какъ примѣръ и наставленіе для тѣхъ, кому придется и впослѣдствіи трактовать сюжеты, подобные его сюжетамъ, ничуть, впрочемъ, не придавая этимъ сюжетамъ того всеобъемлющаго, исключительнаго значенія, какое придавалъ имъ Ивановъ. Со временъ Иванова нельзя уже давать, при воспроизведеніи такихъ задачъ, менѣе того, что̀ давалъ въ нихъ Ивановъ. Онъ—вѣха, отъ которой непозволителенъ поворотъ назадъ, ко всѣмъ нашимъ Брюлловымъ, Бруни, Басинымъ, Марковымъ, невозможенъ даже поворотъ къ Корнеліусамъ, Каульбахамъ и Овербекамъ, Фландренамъ и инымъ; онъ ихъ всѣхъ убилъ на вѣки своею глубиной, правдою, сердечностью и вдохновеніемъ, въ извѣстномъ смыслѣ историчностью и реальностью, но его искусство и созданіе все-таки не есть искусство и созданіе нашего времени. Оно принадлежитъ иному направленію и понятіямъ, инымъ вкусамъ и симпатіямъ.

Цѣлыхъ четверть столѣтія прошло съ тѣхъ поръ, какъ картина Иванова въ Россіи, но она не породила ни школы, ни продолжателей, вообще осталась безъ послѣдствій. Она была уже несвоевременна. Она являлась словно бабушка среди внуковъ и внучекъ: они могутъ ее уважать и любить, но дѣло ихъ жизни уже не связано съ ея прошлымъ, давно отжитымъ дѣломъ жизни, и она уже не поведетъ ихъ ни къ какимъ новымъ, драгоцѣннымъ для нихъ горизонтамъ. Картинѣ Иванова надо было переселиться изъ Рима въ Петербургъ десятью годами раньше—не въ 1858, а въ 1846 или 1847 году, когда Ивановъ остановился съ писаніемъ ея и дальше потомъ не двигался, оборотивъ спину къ своему прошлому и устремивъ очи къ раскрывавшемуся передъ нимъ зрѣлищу новой Европы. Его поправки и дополненія 1856 и 1857 гг. не имѣютъ никакого особеннаго значенія. Поэтому-то и выходитъ, что его картина понапрасну простояла лишнихъ 10 лѣтъ въ Римѣ. Тамъ ни одна душа, ни единый художникъ и ни одинъ человѣкъ изъ публики не пользовался и не насладился ею за все это время. Въ Россіи было-бы тогда, напротивъ, совсѣмъ иначе, и навѣрное она произвела-бы на свѣтъ школу и послѣдователей. Въ 1858 году было уже поздно. Ивановъ былъ величайшимъ, заключительнымъ словомъ прежняго, стараго искусства. Но въ это время народилось уже—искусство новое.

II.

Вмѣстѣ съ началомъ новаго царствованія, вмѣстѣ со вступленіемъ на престолъ императора Александра II, въ русскомъ искусствѣ совершается громадный переворотъ. Происходитъ переломъ въ направленіи искусства, оно вступаетъ на новый путь, и насколько художники не похожи болѣе на прежнихъ русскихъ художниковъ, настолько и ихъ произведенія перестаютъ быть похожи на прежнія русскія художественныя произведенія. Новый періодъ наступилъ, новый міръ начался.

Довольно указать на нѣсколько фактовъ изъ жизни новыхъ художниковъ, въ самой высшей степени характеризующихъ народившуюся теперь ихъ породу, ихъ настроенія, понятія и ихъ образъ мыслей.

Перовъ, посланный за-границу, тяготится этимъ, скучаетъ и бѣдствуетъ, не можетъ ужиться съ чуждою ему средою, и проситъ высшее начальство „уволить его отъ чужихъ краевъ", позволить ему воротиться въ Россію.

Цѣлый академическій выпускъ, цѣлая компанія еще воспитывающихся для художества молодыхъ людей отказывается писать программу на большую золотую медаль, на классическую заданную имъ академіею тему (1863). Эти молодые люди были всѣ крайне недостаточны, значитъ отъ головы до ногъ были зависимые и обязанные дрожать за будущность свою, и, однако-же, рискуя этою будущностью, они предпочитаютъ лишиться награды и перспективы путешествія за-границу, только бы не выполнять того, что̀ претитъ ихъ художественной совѣсти.

Эта самая компанія молодыхъ людей, принужденныхъ покончить съ академіей, образуетъ свою собственную „Артель", гдѣ всѣ работаютъ общими силами и дѣлятъ общій барышъ.

Когда „Артель" по разнымъ внѣшнимъ обстоятельствамъ распалась, эти же молодые люди, соединившись съ новыми товарищами, образуютъ новое общество, а именно „Товарищество передвижныхъ выставокъ", которое опять-таки сплочаетъ художниковъ въ одно цѣлое и даетъ имъ возможность самимъ вести свое художественное дѣло.

Наконецъ, въ заключеніе и какъ вѣнецъ всего, нѣкоторые изъ новыхъ художниковъ (Крамской, Ве-

рещагинъ) не желаютъ болѣе получать художественныхъ чиновъ и отличій, потому что, объявляетъ печатно Верещагинъ, это для художества „вредно“.

Чтò говорятъ всѣ эти факты? Они говорятъ, что у русскихъ художниковъ народилось нѣчто новое, прежде небывалое—*характеръ* и *самобытная мысль* для управленія жизнью. А гдѣ это уже есть—тамъ новый міръ начался.

Чтò можетъ быть характернѣе приведенныхъ фактовъ? Чтò можетъ лучше показать, какая громадная пропасть легла между прошедшимъ и настоящимъ русскихъ художниковъ? Путешествія за-границу, награды, потеряли прежнюю обольстительную силу; апатія и покорность замѣнились мыслью и силой почина; прежняя разрозненность—сплоченностью. Путешествіе за-границу и проживаніе тамъ въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ были всегда прежде лучшею мечтою русскаго художника, тою пордю, которая заставляла его всего сильнѣе работать, забывая голодъ, холодъ, всевозможныя безконечныя лишенія. „Русскіе художники часто питаютъ въ себѣ истинный талантъ, говоритъ Гоголь въ „Невскомъ проспектѣ“, и если бы только дунулъ на нихъ свѣжій воздухъ Италіи, онъ бы навѣрное развился такъ же вольно, широко и ярко, какъ растеніе, которое выносятъ, наконецъ, изъ комнаты на чистый воздухъ...“ „Римъ, говоритъ еще Гоголь въ „Портретѣ“, тотъ чудный Римъ, величавый разсадникъ искусствъ, при имени котораго такъ полно и сильно бьется пламенное сердце художника“. Точь-въ-точь такъ думали прежде у насъ и всѣ, всего больше сами художники; они, Богъ знаетъ какъ, надѣялись на этотъ „чистый воздухъ“ и на это „широкое развитіе“ своего таланта лишь въ Италіи, лишь въ чужихъ краяхъ. Надо было, чтобы произошло что-то необычайное, цѣлая перестановка мыслей и понятій отъ корней и до верхушки, для того, чтобы русскій художникъ сталъ просить о томъ, чтобы его уволили отъ этихъ чужихъ краевъ. Прежняя вѣра, значитъ, сломлена, прежнее слѣпое идолопоклонство разрушено, и человѣкъ повернулся на пятахъ своихъ въ совершенно иную сторону. Смѣшно и близоруко было бы видѣть тутъ одну грубость и необтесанность художника, еще не способнаго понимать, чтò такое „чужіе краи“; смѣшно и близоруко было бы объяснять поступокъ Перова какимъ-то смѣшнымъ и ограниченнымъ квасным патріотизмомъ: во всю жизнь свою Перовъ никогда не проявилъ ни единой черточки такого комическаго настроенія. Нельзя, значитъ, видѣть его и здѣсь. Мотивы лежали глубже и дальше. Также точно и съ фактомъ протеста противъ классической темы. Его продиктовала не пустая заносчивость, не буйство и не чванство, не намѣреніе пустить фейерверкъ, не желаніе поиграть въ оппозицію—нѣтъ, всѣ такіе мелкіе и ничтожные мотивы не играли никакой роли въ отважной рѣшимости горсточки бѣдныхъ, слабыхъ юношей. Имъ только было невыносимо повиноваться нелѣпымъ привычкамъ школы, глупому выбору сюжетовъ, никуда болѣе негодныхъ, они протестовали противъ „стараго“ во имя того „новаго“, которое уже ясно чувствовали и ярко сознавали. Что это была не минутная безумная вспышка и не напрасный капризъ, они доказали потомъ всею своею жизнью: они навсегда остались вѣрны тому направленію, за которое пострадали 20-лѣтними юношами, и никогда уже не возвращались къ тому, чтò осудили тогда.

Что касается отказа отъ званій, мѣстъ и отличій, это было тоже что-то новое, небывалое. Мнѣ скажутъ: а Ивановъ, отказывавшійся отъ „профессорства“ и отъ работъ для Исаакія въ Петербургѣ, для Спаса въ Москвѣ? Ивановъ, еще въ 1836 году, признавалъ, что профессорство и заказы „вредны“, что „купеческіе разсчеты никогда не подвинутъ художника впередъ, а въ шитомъ, высоко стоящемъ воротникѣ тоже нельзя ничего сдѣлать, кромѣ стоять вытянувшись“.

Да, но онъ же самъ въ 1845 г. хлопоталъ о „звѣздѣ“ для Овербека, а на счетъ „профессорства“ и „заказовъ“ иной разъ колебался. Новые люди смѣлѣе, рѣшительнѣе и безповоротнѣе.

Гоголь, въ числѣ своихъ глубокихъ, по правдѣ вѣрныхъ отъ головы до ногъ портретовъ, нарисовалъ всѣ существовавшіе въ его время типы нашихъ художниковъ. Никто лучше его не зналъ ихъ, онъ провелъ среди нихъ свою жизнь, и въ Петербургѣ, и въ Римѣ, и потомъ начертилъ ихъ физіономію со всею мѣткостью своего генія. Въ „Невскомъ проспектѣ“ онъ рисуетъ такой портретъ молодого художника Пискарева, еще учащагося въ академіи:

„Художникъ петербургскій! Художникъ въ землѣ снѣговъ, художникъ въ странѣ финновъ, гдѣ все мокро, гладко, ровно, блѣдно, сѣро, туманно! Эти художники вовсе не похожи на художниковъ италіянскихъ, гордыхъ, горячихъ, какъ Италія и ея небо; напротивъ того, это большею частью добрый, кроткій народъ, застѣнчивый, безпечный, любящій тихо свое искусство, пьющій чай съ двумя пріятелями своими въ маленькой комнатѣ, скромно толкующій о любимомъ предметѣ и вовсе не брезгующій объ излишнемъ... Они вообще очень робки; звѣзда и толстый эполетъ приводятъ ихъ въ замѣшательство“... Въ противуположность такому художественному юнцу является „профессоръ“, мудрый, опытный и благоразумный, совѣтующій не „гоняться за моднымъ освѣщеніемъ“, за „кричащими красками“, и побольше заботиться о „строгомъ рисункѣ и линіи“; не носить „шляпу съ лоскомъ, щегольской платокъ на шеѣ“, не давать себя утянуть свѣту. Потомъ, побывавъ въ Италіи, художникъ либо становился истиннымъ художникомъ, у котораго соединилось все: „изученіе Рафаэля, отраженное въ высокомъ благородствѣ положеній, изученіе Корреджія, дышавшее въ окончательномъ совершенствѣ кисти, во всемъ постигнутъ законъ и внутренняя сила, вездѣ уловлена эта плывучая округлость линій, заключенная въ природѣ, которую видитъ только одинъ глазъ художника-создателя“ и т. д.,—либо онъ выходилъ моднымъ и пошлымъ живописцемъ, „къ которому валитъ глупая, ничего не понимающая толпа, и котораго за деньги хвалитъ продажный журналистъ“.

Въ 20 лѣтъ, какая перемѣна, какая перестановка понятій, привычекъ, мыслей, нравовъ! И на-

чало жизни художника, и середина ея, и высшая пора разцвѣта—какъ все стало другое!

Всѣ тихости, скромности, робости, замѣшательства художника—куда все это дѣвалось? Художники уже не хотѣли больше толковать только вдвоемъ о любимомъ предметѣ, а внѣ „маленькой комнаты", въ большихъ комнатахъ, съ удивительнымъ терпѣніемъ и равнодушіемъ—выполнять, что̀ ни велятъ самаго нелѣпаго и глупаго. Они узнали, что у нихъ собственная своя есть голова на плечахъ и свой умъ въ этой головѣ, помимо профессора, и что въ художествѣ дѣло творчества, сочиненія—есть уголокъ священный, куда не долженъ лѣзть кто ни попало, чтобъ рыться и распоряжаться тамъ, какъ на мысль взбредетъ, вопреки натурѣ, вкусамъ, настроенію. Они почувствовали, что напрасно имъ такъ долго ставили передъ носомъ все только однихъ италіянскихъ художниковъ, да италіянскихъ художниковъ; они вдругъ стали понимать, что они и сами могутъ чего-нибудь да сто̀ить, даромъ что живутъ тамъ, гдѣ все „гладко, ровно, мокро, сѣро и туманно", что ничего же вѣдь особеннаго не создаютъ эти италіянцы, сколько они ни горды и ни горячи, какъ Италія и ея небо; что можно быть отличнымъ, истиннымъ, глубокимъ художникомъ, вовсе для того не дѣлаясь отшельникомъ и презирателемъ жизни, и, наконецъ, что можно быть „гордымъ и горячимъ", вовсе не живши подъ небомъ Италіи. Но когда иллюзія кончилась—прощай почтеніе, прощай идолопоклонство, прощай послушаніе! Человѣкъ становится самъ собою, чѣмъ-то новымъ, оригинальнымъ и сильнымъ.

Насколько перемѣнилась натура художниковъ, настолько перемѣнились съ 50-хъ годовъ ихъ стремленія и цѣли. Что̀ такое было для прежняго поколѣнія искусство? Это рисуетъ своею вѣрною, мѣткою кистью опять-таки Гоголь. „Благодарность зиждителю миріадъ за благость и состраданіе къ людямъ!—восклицалъ онъ еще въ 1831 году въ своей небольшой пьесѣ „Скульптура, живопись и музыка". Три чудныя сестры посланы имъ украсить и усладить міръ: безъ нихъ онъ былъ бы пустыня и безъ пѣнія катился бы по своему пути". Да, именно „украшеніемъ", „дарованіемъ свыше" казалось прежде всѣмъ искусство. Оно не происходило изъ людской потребности, изъ собственной груди и натуры человѣка. Оно было необычайнымъ явленіемъ изъ неземныхъ высей, и къ нимъ же должно было поминутно возвращать человѣка, возвышая, наставляя и исправляя его. И эта роль всего болѣе принадлежала живописи. „Возвышенная, прекрасная, какъ осень въ богатомъ своемъ убранствѣ мелькающая сквозь переплетъ окна, увитаго виноградомъ, смиренная и обширная, какъ вселенная, яркая музыка очей, живопись—ты прекрасна! Никогда скульптура не смѣла выразить твоихъ небесныхъ откровеній. Никогда не были развиты по ней тѣ тонкія, тѣ таинственно земныя черты, вглядываясь въ которыя слышишь, какъ наполняетъ душу небо, и чувствуешь невыразимое. Вотъ мелькаютъ, какъ въ облачномъ туманѣ, длинныя галлереи, гдѣ изъ старинныхъ, позолоченныхъ рамъ выказываешь ты себя живую и темную отъ неумолимаго времени, и передъ тобою стоитъ, сложивши на крестъ руки, безмолвный зритель, и уже нѣтъ въ его лицѣ наслажденія, взоръ его дышетъ наслажденіемъ нездѣшнимъ. Ты не была выраженіемъ жизни какой-нубудь націи; нѣтъ, ты была выше: ты была выраженіемъ всего того, что̀ имѣетъ таинственно-высокій міръ христіанскій... Все неопредѣленное, что̀ не въ силахъ выразить мраморъ, разсѣкаемый могучимъ молотомъ скульптора, опредѣляется вдохновенною ея кистью. Она также выражаетъ страсти, понятныя всякому, но чувственность уже не такъ властвуетъ въ нихъ: духовное невольно проникаетъ все, все. Страданіе выражается живѣе и вызываетъ состраданіе, и вся она требуетъ сочувствія, а не наслажденія. Она беретъ уже не одного человѣка, ея границы шире: она заключаетъ въ себѣ весь міръ; всѣ прекрасныя явленія, окружающія человѣка,—въ ея власти; вся тайная гармонія и связь человѣка съ природою въ ней одной. Она соединяетъ чувственное съ духовнымъ".

Наврядъ гдѣ найдешь болѣе яркое и вѣрное выраженіе того, что̀ думали о живописи, объ искусствѣ вообще, 50 лѣтъ тому назадъ, не только у насъ, но во всей Европѣ. Искусство было тогда что-то высокое и сверхъестественное. Могли быть на свѣтѣ какія угодно картины и на какіе угодно сюжеты: серьёзные и несерьёзные, трагическіе и смѣшные, народные или космополитическіе, религіозные или историческіе, жестокіе или сладкіе, портреты или ландшафты, но когда рѣчь заходила о живописи вообще, съ перваго же слова говорилось только о томъ, что она возвышаетъ и очищаетъ, что ея призваніе—неземное, таинственное, невыразимое. Какая фальшь, какое притворство! И однако же всѣ въ это вѣровали и покорно повторяли.

Вовсе не зная статей Гоголя, Ивановъ писалъ въ 1840 году своему отцу изъ Рима почти тѣ же самыя слова, и не только какъ свою мысль и мнѣніе, но какъ мысль и мнѣніе всѣхъ лучшихъ „историческихъ живописцевъ новаго поколѣнія", а именно, что „религіозность, невинность, чистота стиля и вѣрное изображеніе чувства—самыя высокія и первыя достоинства живописца... Все лучшее поколѣніе нѣмецкихъ и французскихъ живописцевъ непремѣнно желаетъ очищенности стиля и возможнаго обращенія ко всему изящному, нѣжному и невинному". Первое и главное стараніе всѣхъ художественныхъ школъ было то̀, чтобъ дрессировать своихъ учениковъ въ ненависти къ истинной правдѣ, въ презрѣніи всего индивидуальнаго, особеннаго, иногда, можетъ быть, неправильнаго; народное было въ загонѣ, какъ нѣчто низкое и не отвѣчающее высшимъ требованіямъ, а что̀ отъ него и брали, то̀ „очищали" и „процѣжали" сквозь классическіе примѣры, и выходило нѣчто безцвѣтное, безвкусное и безразличное. Характеръ, личность, дѣйствительный внутренній міръ—все это было въ загонѣ и не въ милости. Оно и понятно: „общее—это палачъ человѣческой индивидуальности, говоритъ Бѣлинскій. Оно опутало ее страшными узами: проклиная его, служишь ему невольно"... А тутъ, даже никто и не проклиналъ, всѣ были довольны и счастливы какъ нельзя болѣе. Всего удивительнѣе,

что такіе даже геніальные люди, какъ Гоголь, создатель глубочайшей правды въ искусствѣ, водворитель такой глубокой реальности въ искусствѣ, какой прежде еще и не знали люди, являлся вдругъ въ искусствѣ поклонникомъ неправды и „общаго“, только одурачивающаго и искажающаго. Когда ему понадобилось представить художника (Черткова), создающаго что-то наилучшее, задушевнѣйшее, къ чему только онъ былъ способенъ во всю свою жизнь, онъ заставляетъ его рисовать на своемъ холстѣ — „Психею“, въ томъ „очищенномъ видѣ, въ какомъ уловлены черты, оттѣнки и тоны являются тогда, когда художникъ, наглядѣвшись на природу, *ужъ отдѣляется отъ нея и производитъ ей равныя созданія*“. Такъ вотъ были тогда — всѣ такъ. „Послѣдвій день Помпеи“,—это, по словамъ Гоголя, величайшее художественное созданіе XIX вѣка,—что это, какъ не „очищенное“, „удалившееся отъ природы созданіе“? Распрепрославленныя въ свое время, въ тѣхъ же 30-хъ годахъ, картины изъ италіянскихъ народныхъ нравовъ Леопольда Роберта: „Жнецы“, „Возвращеніе съ и ѕдника Мадонны“, и т. д., всѣ картины Поля Делароша—что это все, какъ не „очищенныя и удаляющіяся отъ природы созданія“? Желая похвалить Брюллова за его „Помпею“, Гоголь говоритъ, что „у него человѣкъ является для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество природы своей... Нѣтъ ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотою, гдѣ бы человѣкъ не былъ прекрасенъ... Онъ представилъ человѣка, какъ можно прекраснѣе; его женщина дышетъ всѣмъ, что есть лучшаго въ мірѣ“. Какіе же это люди, какіе же это мужчины и женщины, которые всѣ повально, отъ перваго до послѣдняго, прекрасны и заключаютъ все, что есть лучшаго въ мірѣ? Что это за картины, гдѣ люди на лицо—только для того, чтобы показать все верховное изящество природы своей? Такихъ людей, фальшивыхъ, небывалыхъ, невѣроятныхъ, Гоголь (вмѣстѣ со всѣми современниками своими) оставлялъ только для одной живописи: въ собственныхъ своихъ созданіяхъ онъ былъ за тысячу верстъ отъ этой лжи и фальши, и именно никогда не рисовалъ небывалое тогда „верховное изящество природы“. Ему въ голову не приходило, что художественное его созданіе, для того, чтобы быть великимъ и чудеснымъ, должно быть непремѣнно „чистое, непорочное, прекрасное какъ невѣста“, и чтобъ казалось, что „небесныя фигуры, изумленныя столькими направленными на нихъ взорами, стыдливо опустили прекрасныя рѣсницы“ („Портретъ“). Ничего подобнаго не было въ его собственныхъ созданіяхъ—ни божественнаго, ни стыдливаго, ни невиннаго и робкаго. Они глядѣли всѣмъ прямо въ глаза, безъ всякой божественности и невинности, и только съ неслыханнымъ талантомъ и силою высказывали правду жизни.

Но что было потребностью для Гоголя, а вслѣдъ за нимъ и для созданной имъ школы, что являлось имъ всѣмъ единственной, настоящей задачей ихъ искусства, то однажды вдругъ показалось потребностью и задачей жизни также и русскимъ художникамъ. У нихъ точно занавѣсъ упала, и они, протирая глаза, заговорили другъ съ другомъ: „Ахъ, батюшки, да что же это такое у насъ дѣлалось? О чемъ это думали тѣ люди и художники, раньше насъ? Какъ живописцы *могли* писать такія картины, какъ публика *могла* выносить ихъ? Вѣдь это все только были ложь и вздоръ, выдумка и небывальщина? И какъ это прежніе художники въ состояніи были бросаться въ какую-то даль, въ какое-то безвоздушное пространство, когда кругомъ такой богатый, разнообразный міръ простирается? Они его не трогали, они имъ гнушались, они отъ него отвертывались. Какіе странные люди! Какое у нихъ было рабство и бѣдность мысли! Но этого мы больше не хотимъ. Полно быть слѣпыми и глухими. Полно притворяться и рядиться по маскарадному!“ И вотъ эти проснувшіеся люди ступили на новую дорогу.

Что ихъ пробудило? Не Европа, и не Ѳедотовъ. Европы они не знали—куда имъ было знать ее, живя по темнымъ и глухимъ угламъ Россіи! О Ѳедотовѣ тоже не доходилъ до нихъ слухъ,—онъ такъ мало сдѣлалъ на своемъ вѣку и такъ мало былъ распространенъ внѣ Петербурга! Нѣтъ, все сдѣлали крымская война, пробудившаяся мысль и голова русскаго общества, и, можетъ быть, раньше и больше всего—русская литература.

Никому, конечно, не придетъ въ голову, что крымская война создала что-то новое, сотворила новые матеріалы. Нѣтъ, она только отвалила плиту отъ гробницы, гдѣ лежала заживо похороненная Россія. Ворвался свѣжій воздухъ въ спертое удушье, и глаза у недвижно-лежащаго трупа раскрылись, грудь снова вздохнула, онъ всталъ—взялъ одръ свой и пошелъ. Все, что было силъ жизни, мысли, ощущенія, понятія, чувства,—оживило и двинулось. Что назрѣвало въ литературѣ, закутанное и замаскированное тысячами покрововъ, получило теперь свое выраженіе и громовое слово. Искусство молчало до этой поры, оно было слишкомъ сдавлено: его образы не могутъ кутаться и прятаться, они прямо говорятъ всю свою правду. Посмотрите, на какія „невинности“ и „благонамѣренности“ была осуждена, въ концѣ 40-хъ и въ началѣ 50-хъ годовъ, живопись со своими сюжетами даже у тѣхъ живописцевъ, которые были вовсе не академисты, которые были въ самомъ дѣлѣ талантливы, которые не желали уже болѣе писать античныхъ и иныхъ глупостей, и которымъ смерть хотѣлось переносить на холстъ окружавшую ихъ, въ деревнѣ и городѣ, дѣйствительность. Кто, бывало, писалъ „Нищаго, просящаго милостыню“, кто „Солдата съ дитятей на могилѣ своей жены“, кто „Внутренность чухонской избы“, кто „Молодого рекрута“, кто „Гаданіе“, кто „Крестьянина, благословляющаго сына въ ополченіе“ — какъ все это прѣсно и безцвѣтно! Такъ и видишь, что все это люди, съ интересомъ и любовью водящіе кистью по полотну, а сами—озирающіеся и оглядывающіеся, не пристукнетъ ли ктонибудь палкой по спинѣ. Даже такой истинный и симпатичный талантъ, полный юмора, наблюдательности и правдиваго чувства, какъ Чернышевъ, дальше не посмѣлъ идти, какъ до „Отъѣзда изъ деревни“,

„Обрученія“, „Шарманщика“, т.-е. до собранія типовъ милыхъ, правдивыхъ и ничего вдаль и глубь не смѣющихъ затронуть.

Крымская война и наступившій тотчасъ послѣ нея періодъ разверзли, наконецъ, уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было, до какой степени также и искусство почувствовало себя общественною силою, создательницею того, что всѣмъ необходимо вовсе не для праздной забавы и любованія, до какой степени много накопилось за послѣдніе годы матеріала, прежде невѣдомаго, а теперь просившагося наружу, до какой степени новый живописецъ чувствовалъ потребность и призваніе идти за одно съ остальнымъ обществомъ — это все ярко доказывается тою массою картинъ, какая стала появляться со времени новаго царствованія, тотчасъ послѣ окончанія крымской войны. Это все были картины съ новымъ содержаніемъ и настроеніемъ. Ни въ одинъ прежній періодъ не было подобной массы художественныхъ созданій. Съ конца 50-хъ годовъ, они полились нескончаемымъ, все болѣе и болѣе разроставшимся потокомъ. Всѣ они, почти одною сплошною массою, принадлежали уже такому направленію, въ которомъ нарисовались свои особенныя, совершенно опредѣленныя черты.

Первыми и главными чертами явились—реализмъ и національность.

Въ своей исторически знаменитой рѣчи, произнесенной въ 1861 году, на художественномъ конгрессѣ въ Антверпенѣ, Курбэ заявилъ, что онъ первый поднялъ въ Европѣ знамя реализма, и что до него ни одинъ художникъ не осмѣливался „категорически провозглашать его“.

Въ Европѣ? Да, конечно, это такъ. Тамъ никто, раньше Курбэ и его глашатая, Прудона, не пробовалъ выступать съ реальными картинами новаго склада, провозглашать новый принципъ ихъ—словесно и печатно. Но у насъ—совсѣмъ другое дѣло. У насъ то же самое началось въ нашемъ углу, невѣдомо для Европы, безъ шума и безъ грохота на весь міръ, безъ кровопролитныхъ баталій въ печати, и, все-таки, безъ заимствованія откуда бы то ни было. Уже Ѳедотовъ явился у насъ реалистомъ, помимо Курбэ,—Ѳедотовъ, отроду не слыхавшій его имени, и умершій безъ наималѣйшаго понятія о томъ, что̀ имъ было начато и отстаиваемо. Наслѣдники Ѳедотова, конца 50-хъ и начала 60-хъ годовъ, мало знавшіе самого Ѳедотова, а можетъ быть и вовсе не знавшіе его, во всякомъ случаѣ точно такъ же, какъ и онъ, ничего не слыхали о Курбэ, и не видали ни единой черточки изъ его картинъ. Въ этомъ живопись наша буквально повторила то̀, что̀ за 20 лѣтъ передъ тѣмъ совершилось у насъ въ литературѣ. Родился у насъ Гоголь, и создалъ „натуральную школу“, т.-е. реализмъ нашего новаго времени, не имѣя никакого понятія ни о Бальзакѣ, ни о Диккенсѣ. Но какъ тутъ, такъ и тамъ, главная основа, главный принципъ были одинаковы. Курбэ говоритъ: „Прежнее искусство, классическое и романтическое, было только искусствомъ для искусства. Нынче—приходится разсуждать, даже въ искусствѣ. Основа реализма—это отрицаніе идеальности. Разумъ долженъ во всемъ задавать тонъ человѣку. Отрицая идеальность и все, съ нею связанное, я прихожу къ освобожденію индивидуума“. То, что̀ Курбэ считалъ исключительно ему одному въ цѣломъ свѣтѣ принадлежащимъ починомъ, то̀ уже давно осуществлялось тамъ, гдѣ онъ никогда бы этого и не подозрѣвалъ,—въ невѣдомой (а всего вѣроятнѣе и глубоко презираемой имъ, по части искусства) Россіи. И тутъ тоже наступило такое время и народились такіе люди, которые распростились съ „идеальностью“. Въ одномъ мѣстѣ „Войны и мира“ графъ Л. Толстой говоритъ, что презрѣніе ко всему условному, искусственному есть *исключительно-русское чувство* (гл. 80). Это глубокая правда, но въ искусствѣ оно проявилось лишь въ послѣднюю четверть столѣтія во всей силѣ и цвѣтѣ своемъ. Почувствовавъ, наконецъ, настоящія основы своего духа, новые художники горячей душой прилѣпились къ реализму, къ воспроизведенію правды, существующей въ дѣйствительной жизни, стремились къ „освобожденію индивидуума“ отъ всѣхъ сковывавшихъ его предразсудковъ и одолѣвавшихъ его долгое время темноты и робости. Для всего этого, у этихъ людей существовали свои учителя и колонноважатае дома, дѣлавшіе излишними чужихъ, постороннихъ, иноземныхъ,—одни учителя и колонновожатые еще изъ предствовавшей эпохи, какъ Гоголь и Бѣлинскій, другіе — изъ самаго послѣдняго тогда времени: Добролюбовъ, Островскій, Некрасовъ и еще нѣсколько другихъ. Ни Курбэ, ни вся остальная Европа тогда не могла, конечно, и подозрѣвать, что у насъ, помимо всѣхъ Прудоновъ и Курбэ, былъ свой критикъ и философъ искусства, могучій, смѣлый, самостоятельный и оригинальный не меньше ихъ всѣхъ, и пошедшій, не взирая на иныя заблужденія свои, еще дальше и послѣдовательнѣе ихъ. Это—тотъ неизвѣстный авторъ, который еще въ 1855 году выпустилъ въ свѣтъ юношескую, во многомъ заблуждающуюся, но полную силы мысли и энергической независимости книгу: „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности“. Нужды нѣтъ, что, быть можетъ, большинство русскихъ художниковъ тогда вовсе и не вѣдало этой книги, а, кто знаетъ, можетъ быть не вѣдаетъ ея и донынѣ. Нужды нѣтъ: проповѣдь ея не была потеряна въ пустынѣ, и, если ея не читали художники, за то читали другіе, публика, и, послѣ того, какъ всегда бываетъ, то̀, что̀ въ ней было хорошаго, важнаго, драгоцѣннѣйшаго, Богъ знаетъ какими таинственными, незримыми каналами, просачивалось и проникало туда, гдѣ всего болѣе было нужно—къ художникамъ. Здоровое пониманіе, здоровое чувство, здоровая потребность правды и неприкрашенности все болѣе и болѣе укрѣплялись въ средѣ новыхъ русскихъ художниковъ.

Рядомъ съ реализмомъ выросла у насъ потребность національности. До какой степени прежніе русскіе художники были равнодушны въ выборѣ своихъ темъ и матеріала, въ такой же степени они сдѣлались теперь горячи и исключительны, и можно было бы перечислить каждому изъ нихъ сто сюжетовъ раньше, чѣмъ онъ нашелъ бы возможнымъ остано-

виться на одномъ. И этотъ одинъ былъ непремѣнно—національный. Всякій другой потерялъ теперь для нихъ и интересъ, и привлекательность.

Курбэ говорилъ, что задача нынѣшняго художника „передавать нравы, идеи, обликъ нашей эпохи, какъ каждый отдѣльный художникъ и чувствуетъ, и понимаетъ,—быть не только живописцемъ, но и человѣкомъ; однимъ словомъ, создавать на свѣтъ *искусство живое*. Художникъ не имѣетъ ни права, ни возможности представлять такія столѣтія, которыхъ онъ не видалъ самъ и не изучалъ съ натуры. Единственно возможная исторія—это современная художнику исторія. Ставя на сцену нашъ характеръ, наши нравы и наши дѣла, художникъ избѣжалъ бы той ничтожной теоріи „искусства для искусства", на основаніи которой созданія современныя не имѣютъ никакого значенія, и онъ уберегъ бы себя отъ того фанатизма традиціи, который осуждаетъ его на вѣчное повтореніе все только старыхъ идей и старыхъ формъ, заставляя забывать свою собственную личность". Ничего не зная изъ этого символа вѣры и пропаганды Курбэ, наши новые художники исповѣдовали и осуществляли на дѣлѣ тѣ же самые принципы. Они, точно такъ же какъ Курбэ, прежде всего искали уберечь и спасти свою собственную „личность". Личность, прежде такъ мало стоившая, стала теперь на первый планъ. Художникъ не хотѣлъ болѣе заботиться о томъ, что̀ думали, говорили и дѣлали предшественники, великіе и малые образцы: онъ прежде всего чувствовалъ къ себѣ жизнь, силу, возникающіе образы, шевелящуюся мысль и чувство—и это-то все внутреннее движеніе свое онъ хотѣлъ передавать. Но въ такомъ случаѣ художникъ немедленно становится индивидуаленъ и націоналенъ. Не посторонніе, не чужіе, не давнишніе и не дальніе сцены, лица и характеры тѣснятся у него въ воображеніи и чувствѣ, а то̀, что̀ его всякій день окружаетъ, среди чего онъ живетъ съ утра до вечера. Онъ, самъ того не думая, съ первой же минуты становится націоналенъ. Надобны тысячи пеленокъ и бинтовъ предразсудка и школы, потребны безчисленныя предосторожности и усилія, чтобы помѣшать этому естественному ходу дѣла, чтобы обезличить художника, вогнать его въ высокое и далекое искуство, лишить его простоты и натуральности родной его національности. Оставьте художниковъ въ покоѣ съ самаго же начала, не троньте ни ихъ чувства, ни ихъ мысли, и каждый изъ нихъ будетъ непремѣнно націоналенъ. Это слишкомъ натурально и просто, каждый съ этимъ родится. Не троньте цвѣтка и дерева, не гните ихъ ни въ какую сторону, и они сами всегда повернутся къ солнцу. Оттуда идетъ жизнь для нихъ,

Что̀ говорить, есть на свѣтѣ, кромѣ современности и ежедневности, еще и прежнія времена, есть прежніе люди и событія и—есть умы, таланты и врожденныя настроенія, которымъ потребно опускаться въ ихъ сѣдую глубину и воскрешать ихъ къ новой жизни силою животворнаго создаванія. Да, они есть, и Боже сохрани мѣшать имъ, останавливать ихъ доктринерскою рукою и сворачивать въ другую сторону, имъ не свойственную. Они есть, и пусть они исполняютъ свое влеченіе, пусть создаютъ сцены, событія, характеры и личности изъ какой имъ угодно исторіи, временъ и народностей. Но такихъ талантовъ и настроеній мало, они составляютъ исключеніе; главная же общая масса художниковъ—совсѣмъ иная по духу и вкусу, по внутренней интимнѣйшей потребности. Тутъ уже нельзя сомнѣваться, нельзя быть двухъ разныхъ мнѣній; математическія цифры тотчасъ же громко докажутъ, гдѣ правда и гдѣ притворство, гдѣ врожденное и гдѣ напускное. Каждому сто̀итъ только пробѣжать въ своей памяти всѣ видѣнные имъ музеи, галлереи картинъ, собранія рисунковъ, снимковъ и фотографій. Что̀ ему скажетъ этотъ смотръ, много ли онъ видѣлъ дѣйствительно вѣрно и исторично воспроизведенныхъ эпохъ и людей прежняго времени—времени, чуждаго этому или тому воспроизводившему ихъ художнику? Много ли онъ найдетъ тутъ тѣхъ картинъ, которыя въ самомъ дѣлѣ перенесутъ его фантазію, мысль и чувство въ другія страны и въ другія эпохи? Такихъ примѣровъ будетъ всегда самый малый процентъ. И это потому, что къ этому вовсе неспособенъ, а, еще болѣе, вовсе *не обязанъ* (какъ прежде вѣровали) каждый художникъ,—сто̀итъ ему-дескать только захотѣть. Нѣтъ, а напротивъ, это составляетъ особый, исключительный даръ, которымъ владѣютъ немногіе. Можно быть „маленькимъ" художникомъ и владѣть этимъ спеціальнымъ даромъ, можно быть самымъ „крупнымъ" художникомъ, и вовсе не владѣть имъ. Это вовсе не было извѣстно прежнимъ періодамъ искусства, но за то слишкомъ хорошо извѣстно нашему. Твердо сознавъ это въ одинъ прекрасный день, наши художники вдругъ почувствовали, точно камень въ тысячу пудъ свалился у нихъ съ груди. „Такъ не надо больше притворяться, не надо насильно пеленать душу и воображеніе, какъ китайскія ноги?"—сказали они сами себѣ, и были внѣ себя отъ радости. „Можно быть свободнымъ и естественнымъ? Ахъ, какое счастье"! И они густой толпой бросились рисовать на своихъ холстахъ то̀, что̀ они въ самомъ дѣлѣ знали, чувствовали и понимали, то̀, что̀ имъ было близко и интересно, прелестно или отвратительно, позабывъ всѣ классическіе примѣры, наставленія и грозящія указки. И тутъ всѣ они вдругъ очутились отъ головы до ногъ національными, оригинальными, интересными и важными, въ совершенную противуположность своимъ предшественникамъ, вовсе не-національнымъ, но за то и вовсе не оригинальнымъ и не интереснымъ, а источающимъ изъ своихъ произведеній потоки скуки и холода. У нихъ (какъ и вообще у всего нашего общества) не было никакого презрѣнія, антипатіи или предубѣжденія противъ сюжетовъ не націольныхъ, чужихъ, далекихъ отъ насъ по времени и мѣстности: они глубоко уважаютъ исторію и народности, но они только оставляли все это въ сторонѣ, какъ не подходящее и не извѣстное имъ, и съ горячностью примыкали къ сюжетамъ и содержанію своему, видѣнному, лично испытанному и твердо извѣстному. И вотъ тутъ-то ясно увидѣли всѣ, какая разница между народностью заказною и

оффиціальною—тою, что въ ходу была во время императора Николая I, и народностью настоящею, рождающеюся въ самомъ дѣлѣ изъ груди художника, когда только никто ему не мѣшаетъ. Народившаяся въ 50-хъ годахъ художественная наша національность являлась той самой національностью, которая уже раньше существовала въ нашей литературѣ, въ созданіяхъ Грибоѣдова, Пушкина, Гоголя, а въ художествѣ была только задержана и зажата, только опоздала и поотстала на нѣсколько десятковъ лѣтъ.

За-то, когда она прорвалась, наконецъ, на свѣтъ, какой засіялъ блескъ новыхъ результатовъ!

Въ прежнія времена, и значительныя иной разъ дарованія русскихъ художниковъ умалялись и обезличивались; въ новое время, и самыя миніатюрныя—выигрывали сторицею въ силѣ и разцвѣтали во всей привлекательности своей.

Разрывъ новаго русскаго искусства со старымъ направленіемъ былъ гораздо сильнѣе и рѣшительнѣе, чѣмъ у всѣхъ другихъ европейскихъ школъ. Тамъ, относительно искусства, царствуютъ тѣ же самые правила и взгляды, которые царствуютъ относительно и другихъ проявленій жизни и духа. Тамъ направленіе, тянущее впередъ, и направленіе, тянущее назадъ, способны уживаться рядомъ, только споря объ очереди на сегодня и на завтра. Тамъ полагаютъ, что и то направленіе, и это направленіе—оба справедливы, оба законны, каждое со своей точки зрѣнія, и вопросъ только въ томъ, чья возметъ на нынче. У насъ нѣтъ еще покуда такой благоразумной апатіи и такой вялой терпимости. У насъ считаютъ, въ жизни, какъ въ искусствѣ, что правда всего одна, и не могутъ быть равно милы всѣ стороны. У насъ нѣтъ еще такого холода и такого бездушнаго „безпристрастія". На Западѣ, гдѣ угодно, рядомъ съ Бальзакомъ и Диккенсомъ возможна какая угодна самая лже-классическая трагедія или комедія, вся состоящая изъ формалистики, условности и неправды; рядомъ съ созданіями самыхъ прогрессивныхъ живописцевъ-реалистовъ, возможны самыя безсмысленныя, самыя лживыя произведенія уцѣлѣвшихъ классиковъ—и все хорошо, все прекрасно, все въ порядкѣ. Одинъ и тотъ же человѣкъ, гордящійся своимъ истиннымъ просвѣщеніемъ и всестороннимъ вкусомъ, будетъ восторгаться и на право, и на лѣво, по очереди, произведеніями, созданными въ самыхъ противуположныхъ и одно другого исключающихъ направленіяхъ. Глядя на то, какъ во Франціи люди даже и до сихъ поръ способны восхищаться такими произведеніями стараго времени, каковы картины Гро, Жерико или Прудона; видя, какъ къ Луврѣ толпы народа съ глубочайшимъ почтеніемъ, безъ попытки самомалѣйшей критики, разсматриваютъ эти картины и считаютъ ихъ честью и славой отечества; видя, какъ и до сихъ поръ появляются на французскихъ выставкахъ, десятками и сотнями, картины въ точно такомъ же фальшивомъ, противуестественномъ и придуманномъ обликѣ; видя, какъ нѣмцы продолжаютъ боготворить Корнеліусовъ и Каульбаховъ, Овербековъ и Пилоти и, даже, ставить ихъ выше всѣхъ остальныхъ европейскихъ художниковъ, находятъ въ нихъ величіе и наивность, глубину и правду; видя, какъ цѣлыя поколѣнія новыхъ нѣмецкихъ художниковъ съ полнѣйшимъ энтузіазмомъ стараются идти по ихъ слѣдамъ и повторять ихъ,—послѣ этого всего подумаешь про себя: да полно правда ли, что у этихъ французовъ и нѣмцевъ раздавалась уже проповѣдь реализма и возвращенія къ простой, натуральной, неподкрашенной истинѣ представленія? Точно ли правда, что у французовъ были такіе могучіе борцы за эту истину, какъ Курбэ и Миллэ, Реньо и цѣлая толпа молодыхъ талантовъ, принадлежащихъ къ тому же направленію; точно ли правда, что у нѣмцевъ были уже Кнаусы, Вотье, Дефрегеры и вся ихъ многочисленная школа, всѣ тѣ, у кого корни таланта такъ здоровы и направленіе такъ правдиво, — точно ли рождались всѣ эти люди у нихъ? Нѣтъ, вѣрно ихъ никогда не бывало, или никто не видалъ ни одного ихъ произведенія. У насъ разрывъ съ прежнимъ направленіемъ былъ совсѣмъ иного характера. Онъ былъ рѣшительный и окончательный. Правда, въ 50-хъ, 60-хъ и 70-хъ годахъ выходили отъ времени до времени на сцену живописцы прежняго направленія. Гг. Сорокинъ, Флавицкій, Венигъ, Чумаковъ, В. П. Верещагинъ и другіе—все это люди, не лишенные ни дарованія, ни знанія, и потому получившіе въ свое время и множество заказовъ, и художественныя званія академиковъ и профессоровъ. Изъ нихъ самый значительный, Флавицкій, въ своей картинѣ „Христіанскіе мученики въ Колизеѣ" очень близко подошелъ къ Брюллову и его „Помпеѣ"; В. П. Верещагинъ въ картинѣ „Мать пророка Самуила, молящаяся о дарованіи ей сына" также по концепціи и краскамъ приблизился, до нѣкоторой степени, къ „пророчицѣ Аннѣ" Брюллова; г. Семирадскій въ „Свѣточахъ христіанства" и въ иныхъ картинахъ московскаго собора Спаса опять-таки напоминалъ настроеніе и направленіе Брюллова; другіе изъ этихъ художниковъ приближались кто къ Бруни, кто къ Басину. Но дѣло ихъ было уже проиграно. Они ни на кого болѣе не производили прежняго впечатлѣнія своихъ оригиналовъ: и они сами, и ихъ направленіе казались устарѣлыми, не взирая на „модернизацію" и „освѣженіе" стараго академическаго принципа иными современными пріемами европейскаго искусства. Все-таки ихъ „идеальный" складъ и пошибъ, ихъ равнодушіе къ своимъ сюжетамъ, ихъ космополитизмъ, отсутствіе у нихъ собственной физіономіи и смахиваніе поминутно то на другихъ, то другъ на друга,—все это дѣлало каждаго изъ нихъ—ледянымъ. Пускай ихъ появляется сколько угодно еще—имъ не поворотить понятіе и вкусъ общества назадъ.

Благодатнымъ послѣдствіемъ искренней національности и реализма, начавшагося у насъ не по модѣ, а по дѣйствительной потребности художника и общества, явилась серьёзная содержательность новаго нашего искусства. Давно уже многіе лучшіе критики Запада жалуются на пустоту и мелочность своего художества, при всей внѣшней виртуозности, развившейся до крайнихъ предѣловъ, и достигнувшей высшей степени блеска и талантливости. Они жалуются, что изъ нѣсколькихъ тысячъ картинъ, появляющихся на выставкахъ, лишь самый маленькій процентъ

является выраженіемъ дѣйствительной мысли и истиннаго чувства. Въ большинствѣ случаевъ все остальное —блестящіе пустяки, нестоившіе того, чтобъ столько талантливыхъ мастеровъ брали ихъ предметомъ для своей кисти. Еще Гоголь въ своемъ „Театральномъ разъѣздѣ“ говорилъ, что большинство нынѣшнихъ иностранныхъ пьесъ въ томъ только и состоитъ, что одинъ человѣкъ спрятался подъ столъ, а другой оттуда его вытащилъ. Нѣчто въ родѣ этого можно было бы указать и вообще въ новомъ западномъ искусствѣ. Ничтожество, банальность и безцвѣтность содержанія доходятъ тамъ, въ большинствѣ случаевъ, до геркулесовыхъ столбовъ возможнаго. Ничего нѣтъ утомительнѣе, какъ просмотрѣть одну изъ новѣйшихъ иностранныхъ художественныхъ выставокъ. Она способна вывести изъ терпѣнія, во-первыхъ, своею „всеядностью“, своимъ безразличнымъ отношеніемъ ко всѣмъ на свѣтѣ задачамъ и сюжетамъ, а, во-вторыхъ, „праздностью“ своихъ произведеній. Они почти всѣ назначены—либо для удовлетворенія заказа, либо для плѣненія любителей виртуозными своими формами и мастерствомъ. Что-нибудь искреннее, результатъ истиннаго душевнаго настроенія и чувства — самый рѣдкій, самый необыкновенный случай. Реньò, Кнаусы и Вотьè—наирѣдчайшія исключенія. Новѣйшія европейскія знаменитости, съ моднымъ, блестящимъ Фортуни во главѣ, тѣ, кому платятъ десятки и сотни тысячъ франковъ за картину или картинку, изображающую въ чудномъ совершенствѣ котелъ, шелковую матерію, попугая, ничтожнѣйшія и безсодержательнѣйшія сцены, безъ взгляда, безъ мысли, безъ юмора или трагедіи, а только *такъ*, чтобъ только представить,—все это тѣ же герои оперной сцены, тѣ же пѣвцы-виртуозы, отпускающіе съ величайшимъ искусствомъ рулады и распѣвающіе съ величающей понаторѣлостью пошлѣйшія мелодіи, въ которыхъ нѣтъ ни на единый волосокъ смысла. Въ нашей школѣ всего этого, славу Богу, покуда еще нѣтъ. Мы не доходили еще, въ нашемъ искусствѣ, до той степени равнодушія и усталости, на которую надо жаловаться. Очень можетъ быть, какъ увѣряютъ иные западные критики, что будущее искусство принадлежитъ новымъ, возникающимъ теперь на нашихъ глазахъ школамъ: русской, англійской и американской; не даромъ на послѣднихъ всемірныхъ выставкахъ западные художники и эксперты отводили самое почетное мѣсто нашимъ художественнымъ созданіямъ и присуждали имъ наивысшія, иногда самыя первыя награды. Но, какова бы ни была будущность нашего искусства, по крайней мѣрѣ во всякомъ случаѣ вѣрно тò, что наша молодая школа глядитъ самыми серьёзными глазами на свое дѣло; нашъ художникъ (кромѣ рѣдкихъ исключеній) не принимается за картину свою иначе, какъ въ самомъ дѣлѣ проникнутый сюжетомъ, плѣнившимъ и наполнившимъ всю его душу. Собственно „виртуозы“ пользуются у насъ малыми симпатіями, и съ нихъ тотчасъ же требуютъ отчета, что онъ такое написалъ и зачѣмъ написалъ. У насъ очень мало, или, точнѣе, никакого успѣха не могутъ имѣть многія такія картины, какія блещутъ въ Парижѣ, Брюсселѣ или Вѣнѣ: прогуливающаяся дама, сидящая и глядящая дѣвица, „Нимфа“, „Вакханка“, „Эхо и Нарциссы“, „Nature morte“ и т. д. Безсодержательная картина не оскорбляетъ на Западѣ никого, у насъ—всякаго.

Содержательность нашихъ картинъ такъ опредѣленна и сильна, что иной разъ ихъ упрекали въ „тенденціозности“. Какое смѣшное обвиненіе и какое нелѣпое прозвище! Вѣдь подъ именемъ „тенденціозности“ обвинители разумѣютъ все тò, гдѣ есть сила негодованія и обвиненія, гдѣ дышетъ протестъ и страстное желаніе гибели тому, чтò тяготитъ и давитъ свѣтъ. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струну въ художникѣ, и многія останутся довольны. Но чтò онъ безъ нея значитъ? Какъ будто не „тенденціозно“ все, чтò есть лучшаго въ созданіяхъ искусства и литературы всѣхъ временъ и всѣхъ народовъ. Развѣ не „тенденціозенъ“ былъ „Донъ-Кихотъ“, развѣ не „тенденціозны“ были „Отелло“, и „Лиръ“, и „Горе отъ ума“, и „Ревизоръ“, и „Мертвыя души“, и „Свои люди, сочтемся“, и „Воспитанница“, и „Бѣдность не порокъ“, и всѣ созданія Байрона и Гейне, всѣ стихотворенія Некрасова, и т. д. Неужели эта „тенденціозность“ мѣшаетъ этимъ крупнѣйшимъ созданіямъ, имѣвшимъ, имѣющимъ и назначеннымъ имѣть въ будущемъ громаднѣйшее вліяніе на душу, воображеніе и судьбу людей? Но пусть противники „тенденціи“ вспомнятъ тѣ самыя произведенія искусства, которымъ они глубоко поклоняются, напримѣръ, всѣ созданія „идеальнаго“, „высокаго“ и „чистаго“ искусства, начиная отъ Рафаэля и кончая нашимъ Ивановымъ,—неужели и въ самомъ дѣлѣ эти созданія не проникнуты „тенденціею“? По моему, они ею не только проникнуты, но переполнены выше краевъ. Они тоже ищутъ что-то доказать своему зрителю посредствомъ своихъ формъ и образовъ, они ищутъ освѣтить свой фактъ и свои личности такимъ образомъ, чтобы этотъ зритель проникнулся благочестіемъ, благодушіемъ, почтеніемъ, обожаніемъ, экстазомъ, которыми дышалъ самъ авторъ. За чтò же лишать авторовъ другой категоріи права тоже стараться переполнить зрителя тѣми чувствами негодованія, отвращенія, любви, экстаза, которыя его наполняютъ и безъ которыхъ онъ не понимаетъ выбранныхъ имъ сюжетовъ? Равнодушное къ своимъ созданіямъ, не-тенденціозное искусство—въ наше время менѣе возможно и менѣе мыслимо, чѣмъ когда-нибудь. Искусство до сихъ поръ слишкомъ отставало въ этомъ отъ своей старшей сестры—поэзіи и литературы. Оно слишкомъ еще медленно наверстываетъ время, растраченное на красивыя, но праздныя бирюльки. Мнѣ кажется, въ будущемъ всякое другое искусство померкнетъ и уйдетъ прочь со сцены, останется одно то искусство, которое теперь, покуда, обзываютъ „тенденціознымъ“, но въ которое лучшіе художники вкладывали до сихъ поръ все лучшее, все драгоцѣннѣйшее, чтò поднялось и накипѣло въ ихъ душѣ, все, чтò они успѣли увидать, схватить и понять.

Я уже указывалъ выше на тò, что, вмѣстѣ съ нарожденіемъ новой художественной школы, совершился у нашихъ художниковъ переворотъ въ понятіи о чужихъ краяхъ и заграничной жизни. Иначе и

быть не могло. Вѣдь однѣ изъ главныхъ отличительныхъ чертъ ихъ—„непочтительность" къ авторитетамъ, отсутствіе слѣпой „покорности", и желаніе собственными глазами убѣдиться въ силѣ и значительности того, что̀ имъ выдаютъ за великое. Понятно, что, при такомъ настроеніи, прежняя слава Италіи и всего италіянскаго должна была для нашихъ художниковъ померкнуть. Гдѣ же новыя великія созданія, внушаемыя „чудными небесами", гдѣ произведенія италіянскихъ „гордыхъ и горячихъ художниковъ"? Увы! Ихъ не оказывалось на-лицо. И что̀ всего было убійственнѣе для застарѣлой теоріи,—чѣмъ дольше иностранецъ засиживался подъ „чудными небесами", тѣмъ хуже выходило дѣло, тѣмъ болѣе онъ не только уже обезличивался и обезнародывался, но еще слабѣлъ и падалъ. Каждому нашему художнику извѣстно было, сколько молодыхъ русскихъ талантовъ поѣхало отсюда подъ горячія небеса и какъ мало ихъ воротилось непопорченными, цѣлыми, въ самомъ дѣлѣ выигравшими что-нибудь. Сколькими жертвами поплатились мы за предразсудокъ—подумать больно. Пускай бы еще ѣздили съ подобострастіемъ въ Италію Брюлловы и Бруни, Басины и Марковы, Моллеры и Завьяловы—въ этомъ не было еще великой потери, потому что у всѣхъ этихъ людей, при всей разности натуръ и талантовъ, главная черта характера все-таки состояла въ отсутствіи національности и самостоятельности, и, значитъ, прожили ли они въ чужихъ краяхъ одинъ годъ, или десять лѣтъ,—это было рѣшительно все равно. Имъ нечего было терять. Точно также не могло быть никакого вреда отъ чужихъ краевъ для долгаго пребыванія въ Италіи, Франціи или Германіи—сильнымъ, самобытнымъ художникамъ, съ сложившимся еще отъ юношества характеромъ, складомъ и понятіями, каковы, напр.: Перовъ, Шварцъ, Рѣпинъ, Верещагинъ (В. В.) и нѣкоторые другіе. Конечно, живя въ Италіи, Франціи, Германіи, они не меньше кого бы то ни было наслаждались тамошней природой и людьми, изучали тамошнее искусство, старались завладѣть всѣмъ тѣмъ, что̀ тамошніе талантливые художники создали великаго, высокаго или хотя бы только замѣчательнаго. Конечно, соприкосновеніе съ новыми людьми, жизнью, народностями дѣйствовало на нихъ благодѣтельно, освѣжительно. Конечно, повинуясь той впечатлительности, которая есть одно изъ лучшихъ достояній истиннаго художника, почти каждый изъ нихъ сильно увлекался тою чужеземною средою, гдѣ находился въ ту минуту, и писалъ картины съ содержаніемъ, типами и сценами, далекими отъ насъ по національности и складу жизни: изъ нихъ одни писали картины на сюжеты французскіе, другіе — нѣмецкіе, италіянскіе, какіе угодно, европейскіе или азіятскіе,—но никогда не въ состояніи были произвести здѣсь что̀-то крупное и значительное, достигнуть здѣсь настоящаго полнаго проявленія своей натуры,—такъ далека была ихъ сущность отъ иноземнаго настроенія и направленія. Они были слишкомъ національны. Въ лучшемъ случаѣ имъ могла удаваться развѣ только иноземная внѣшность. Для такихъ людей, пребываніе за границей, даже долгое, никогда не могло принести существеннаго вреда; они всегда оставались сами собою и уберегали свою личность, свою особенность, свою индивидуальность во всей полнотѣ и силѣ. Совсѣмъ другое дѣло для художниковъ средняго таланта, для людей характера не вполнѣ самостоятельнаго. Очень часто блескъ, сила и полнота иноземнаго охватывали ихъ съ такою силою, которой они не могли противиться и становились иногда полными ренегатами настоящаго своего искусства, того природнаго отечественнаго искусства, которому вначалѣ служили искренно и прекрасно, и на воспроизведеніи задачъ котораго выказались ихъ лучшія, оригинальныя силы. Я уже не стану говорить здѣсь о нашихъ скульпторахъ—тѣ всѣ повально, почти безъ исключеній, въ продолженіе цѣлыхъ полутораста лѣтъ, обезличивались и обезцвѣчивались подъ вліяніемъ долгой жизни за-границей. Тѣхъ извиняетъ, по-крайней мѣрѣ, до нѣкоторой степени, незавидное положеніе скульптуры во всей вообще новой Европѣ вплоть до нашего времени. Но печально то̀, что̀ Италія и другія страны способны были такъ долго и такъ часто дѣлать нашихъ талантливыхъ художниковъ отступниками отъ собственной натуры и отъ собственнаго первоначальнаго направленія, подражателями чужихъ школъ и направленій. Всѣ они стали „ни пава, ни ворона": Европѣ не нужны, да и для насъ тоже слишкомъ мало значутъ. Какіе прекрасные таланты были, напримѣръ, еще въ 30-хъ и 40-хъ годахъ, наши жанристъ Штернбергъ и пейзажистъ Лебедевъ. Малороссійскія сцены перваго, русскіе пейзажи втораго были полны тонкой и мѣткой наблюдательности, характерности, силы и оригинальности. Но эти художники еще совсѣмъ молодыми людьми пріѣхали, на свое несчастіе, въ Римъ и зажились тамъ долго: они тамъ растеряли всю свою личность и индивидуальность, сдѣлались сущими италіянцами, и что̀ же отъ нихъ теперь осталось? Для италіянцевъ они—ничего, для насъ—тоже ничего, а вѣдь могли сдѣлаться такими крупными, такими значительными художниками, останься они со своимъ настоящимъ національнымъ обликомъ и характеромъ. Жизнь ихъ—чисто потерянная. Уже на нашихъ глазахъ, Чернышевъ, этотъ талантливый живописецъ, начинавшій такъ оригинально и такъ сильно, написавшій, еще въ Петербургѣ, такія прекрасныя вещи, какъ: „Внутренность чухонской избы", „Отъѣздъ помѣщичьяго сына изъ деревни", „Обрученіе", — получилъ, вмѣстѣ съ 1-ю золотою медалью, возможность ѣхать за-границу, и что̀ же онъ тамъ написалъ послѣ того? Картины на такіе казенные, заѣзженные сюжеты, какъ: „Пифферари, поющіе и играющіе передъ Мадонной", „Италіянскіе рыбаки", „Нормандскіе рыбаки", и вслѣдъ затѣмъ талантъ его совсѣмъ заглохъ. Что̀ сдѣлалось съ талантливыми Поповымъ и Петровымъ оттого, что они попали на свою бѣду въ Италію? Какія прекрасныя, оргинальныя вещи были ими написаны, пока они еще были въ Россіи и черпали свои силы изъ національной, глубоко имъ извѣстной и родной жизни! у—Попова: „Народная сцена на ярмаркѣ въ Старой Ладогѣ", „Школьный учитель", „Крестьян-

ская семья на пашнѣ", „Дворовые люди", „Демьянова уха", „Возвращеніе изъ города", „Радостное письмо", „Внутренность харчевни", и, выше и значичительнѣе всѣхъ остальныхъ картинъ,—„Складъ чая на Нижегородской ярмаркѣ"; у Петрова: „Мастерская художника", „Три мужика" (изъ басни Крылова), „Христославы въ деревнѣ", „Смотрины невѣсты", и, оргинальнѣе всего,—„Сватовство къ дочери портного". Но что̀ начали потомъ писать въ Римѣ эти самые талантливые люди? Поповъ—ничтожнѣйшія: „Голову италіянской чучарки", „Дѣтей, играющихъ въ полѣ", „Прачекъ", „Гулянье на Monte Pincio"; Петровъ—столько же безцвѣтныхъ: „Италіянскаго скрипача", „Италіянскаго музыканта". Изъ живыхъ, въ настоящее время, А. А. Риццони писалъ, пока былъ въ Россіи, такія все характерныя и оригинальныя вещи, какъ: „Жиды-контрабандисты", „Продажа съ публичнаго торга въ Лифляндской деревнѣ", „Чтеніе талмуда", „Квартетъ дилетантовъ",—въ Италіи онъ не утратилъ, конечно, всей своей прелести и тонкости, но поплатился оригинальностью и характерностью: его „Сакристіи", „Кардиналы", „Рефекторіи", „Италіянскій аптекарь" и проч. не могутъ уже идти въ сравненіе съ прежними оригинальными созданіями. Другой примѣръ: А. А. Харламовъ, одинъ изъ немногихъ нашихъ колористовъ, не только талантливъ по натурѣ, но и усовершенствовалъ виртуозность своей кисти на иностранныхъ образцахъ. Но развѣ не лучше былъ-бы онъ и не больше онъ значилъ-бы для насъ, да и для Европы, еслибъ жилъ постоянно не въ Парижѣ, а въ Россіи, и меньше приближался бы къ Рембрандту и Веласкесу изъ старыхъ, къ Бонна̀ изъ новыхъ? Тогда навѣрное онъ сдѣлался бы самъ собою, художникомъ самостоятельнымъ и принадлежащимъ хоть какому нибудь народу, цвѣту и направленію.

Все это утраты для насъ сильныя и горькія. По счастію, онѣ немногочисленны и возможны теперь все рѣже и меньше. Новые наши художники готовы всегда и рады побывать въ чужихъ краяхъ, увидать людей и страны, насладиться всѣмъ, что̀ тамъ есть великаго и талантливаго, но они не согласны тамъ заживаться, надолго пускать тамъ корни, какъ наши прежніе художники-космополиты, равнодушные гуляки, праздные формалисты. Новымъ художникамъ тамъ скучно и холодно—это „чужое" для нихъ лѣто. Новая порода художниковъ не хочетъ больше приносить такія жертвы, какія способны были безсознательно приносить старые.

Наконецъ, еще крупная, отличительная черта новаго русскаго искусства, это—изобрѣтеніе собственныхъ темъ для картинъ своихъ и независимость отъ созданій русской литературы. Въ этомъ еще новый разъ сказалось богатство ея силъ. Между тѣмъ какъ почти каждый европейскій художникъ, особливо принадлежащій къ такъ-называемому „жанру", всего охотнѣе прибѣгаетъ къ какому-нибудь роману, повѣсти, драмѣ, комедіи талантливаго отечественнаго писателя и беретъ оттуда готовую сцену, положеніе, характеръ, типъ (исключеніе составляютъ лишь самые крупные, самостоятельные художники, каковы: Кнаусъ, Вотьѐ, Матейко, Мункачи, Геркомеръ, Мейсонье, Бретонъ и немногіе другіе), русскіе художники всегда создаютъ сами свои сюжеты и сцены. Чего бы, казалось, проще брать готовое изъ повѣстей, романовъ, поэмъ, комедій, драмъ, стихотвореній русскихъ писателей. Ихъ такъ много и столько великолѣпнаго ими создано. Но въ галлереяхъ русскаго искусства вы не найдете картинъ на сюжеты Грибоѣдова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островскаго, гр. Льва Толстаго, Гончарова, Достоевскаго, Тургенева, Некрасова и т. д. Вездѣ все свои сюжеты. Исключенія такъ рѣдки, что ихъ почти нѣтъ, вовсе нѣтъ. Иллюстрировали капитальныхъ авторовъ нашихъ большею частью плохіе или второстепенные художники наши, да и то не кистью, не въ картинѣ, а перомъ въ легкихъ, мало имѣющихъ вѣса иллюстраціяхъ, на заказъ. Я въ этомъ нахожу великое доказательство избытка силъ и богатства собственнаго творчества. Когда тутъ, дескать, заниматься чужими созданіями, мыслями и чувствами, когда своихъ довольно? Черта физіономіи многозначительная.

III.

Статистика мѣсторожденія русскихъ художниковъ даетъ намъ въ результатѣ нѣсколько характерныхъ фактовъ, составляющихъ рѣзкое отличіе новой школы отъ прежней.

Въ прошломъ столѣтіи, въ періодъ Екатерины II, почти всѣ наши замѣчательнѣйшіе художники были родомъ изъ Малороссіи или изъ Москвы: Левицкій, Лосенко, Боровиковскій были малороссы; Волковъ и Угрюмовъ—москвичи. Родившіеся въ Петербургѣ художники были многочисленны, но ниже всякой посредственности, и не достигли никакой извѣстности. Ни малороссы, ни москвичи ничуть пе сохранили своей національности. Они всѣ обезличились. Будущіе художники поступали всегда въ Академію художествъ въ возрастѣ 6—7 лѣтъ, т.-е., не по собственному влеченію и выбору, а по волѣ отцовъ и помѣщиковъ-меценатовъ, видѣвшихъ въ художественной карьерѣ выгоду. Выросши, эти художники въ большинствѣ случаевъ работали все только по заказамъ двора, и старались приблизиться къ европейскимъ оргиналамъ. Этотъ періодъ, мнѣ кажется, всего вѣрнѣе будетъ назвать *придворно-иностраннымъ*.

Въ нынѣшнемъ столѣтіи, въ царствованія императоровъ Александра I и Николая I, почти всѣ замѣчательнѣйшіе наши художники родились въ Петербургѣ или его окрестностяхъ. Безсоновъ, Варнекъ, Воробьевъ, Сильвестръ Щедринъ, Рабусъ, Карлъ, Александръ и Ѳедоръ Брюлловы, Александръ Ивановъ, Басинъ, Марковъ, Завьяловъ, Шамшинъ, Серебряковъ, Штернбергъ, Бейдеманъ, Клодтъ, Пименовъ, Тонъ, Бондштедъ—всѣ родились въ Петербургѣ; Шебуевъ и Моллеръ—въ Кронштадтѣ; Виллевальде—въ Павловскѣ; Штакеншнейдеръ—въ Гатчинѣ; Кипренскій и Петровскій—въ Ораніенбаумѣ. Егоровъ родился въ калмыцкой ордѣ, на китайской границѣ, но уже 6-ти лѣтъ привезенъ былъ въ Петербургъ; Бруни родился въ Москвѣ, но тоже еще маленькимъ мальчикомъ

привезенъ въ Петербургъ. Всѣ они поступили въ Академію художествъ очень рано, и хотя уже не 6—7, а 10—11 лѣтъ, но все-таки не по собственному влеченію и выбору, а по выбору отцовъ и благодѣтелей. Очень многіе родились сыновьями профессоровъ и художниковъ (Щедринъ, Брюлловы, Бруни, Ивановъ, Пименовъ, Шамшинъ), но это уже ничуть не имѣло своимъ послѣдствіемъ наслѣдственность живаго таланта и здоровой художественности,—какъ то̀ бывало въ Европѣ средневѣковой и въ Европѣ XVI—XVII вѣка, когда искусство было свободно,—тутъ была только наслѣдственность академическихъ понятій и преданій. Они впослѣдствіи сдѣлались всѣ и сами профессорами, и почти всѣ ихъ произведенія суть только исполненіе заказовъ начальства. Наполненный ихъ работами художественный періодъ по всей справедливости долженъ быть названъ *петербургскимъ*, и, за исключеніемъ Иванова, *профессорскимъ* и *казенно-оффиціальнымъ*.

Въ совершенную противоположность предыдущимъ двумъ періодамъ,—періодъ, начинающійся съ 50-хъ годовъ, заключаетъ въ себѣ художниковъ, изъ которыхъ замѣчательнѣйшіе родились не въ Петербургѣ, лишь немногіе въ Москвѣ, а огромное большинство—внутри Россіи, въ разнообразнѣйшихъ губерніяхъ сѣвера, юга, востока и запада. Ихъ предшественникъ, Ѳедотовъ, тоже родился въ Москвѣ и провелъ тамъ всѣ юношескіе свои годы. Петровъ, Шварцъ, Ге, Пукиревъ, Якоби, Рицциони, Боголюбовъ, Трутовскій, Поповъ, Брянскій, Мясоѣдовъ, Журавлевъ, Корзухинъ, Кошелевъ, Крамской, Чистяковъ, Дмитріевъ-Оренбургскій, Кудрявцевъ, Ковалевскій, Васнецовъ, Семирадскій, Харламовъ, Дюккеръ, Куинджи, Рѣпинъ, В. В. Верещагинъ и многіе другіе еще—всѣ они родились въ разнообразнѣйшихъ мѣстностяхъ Россіи. Прянишниковъ, Маковскій, Сѣдовъ, Лемохъ, Невревъ, Лансерѐ—въ Москвѣ. Лишь очень немногіе изъ замѣчательныхъ художниковъ этого періода родились въ Петербургѣ: Морозовъ, Петровъ, Бобровъ, Гартманъ, Ропеттъ. Максимовъ родился въ петербургской губерніи, но въ такой глуши, которая не имѣетъ ничего общаго со столицей. Наконецъ, въ Петербургѣ родились преимущественно тѣ художники, которые въ теченіе этого періода не заключаютъ въ себѣ ничего національнаго и всегда сильно тяготѣли къ чужеземному стилю и складу: Гунъ, Урлаубъ, Свѣдомскій, и др. Такимъ образомъ, наибольшій процентъ лучшихъ художниковъ этого періода состоитъ изъ художниковъ, родившихся внутри Россіи, въ провинціи. Поступали всѣ они въ Академію художествъ въ возрастѣ уже 18—20 и болѣе лѣтъ, значитъ уже вполнѣ сознательно и сами избравъ для себя художество главнымъ занятіемъ жизни. Они приносили съ собою въ Академію сложившійся характеръ, вкусы, понятія и взгляды, они перестали быть тепличными растеніями Академіи, и полученный ото всего этого въ результатѣ складъ и обликъ былъ сильно характеренъ и самостоятеленъ. Только такіе люди способны были образовать сначала „художественную Артель“, а потомъ „Товарищество передвижныхъ выставокъ“—два общества, гдѣ художники являлись у насъ впервые независимыми и сплоченными для общихъ ихъ интересовъ. Только такіе люди могли имѣть потребность создавать произведенія не по заказу начальства, а по собственному свободному выбору, по внутреннему влеченію. Имъ обязано своимъ началомъ истинное русское искусство, и періодъ ихъ по всей справедливости долженъ называться *національнымъ* и *періодомъ свободныхъ художниковъ*.

Не все равно для художника, гдѣ и среди чего онъ родится и гдѣ проводитъ лучшіе свои годы. Впечатлѣнія дѣтства и юношества всегда задаютъ тонъ остальной жизни художника. Ѳедотовъ разсказывалъ, въ зрѣлые годы свои: „Все, что̀ вы видите на моихъ картинкахъ (кромѣ офицеровъ, гвардейскихъ солдатъ и нарядныхъ дамъ), было видѣно и отчасти обсуждено во время моего дѣтства; это я заключаю какъ по воспоминаніямъ, такъ и потому, что, набрасывая большую часть моихъ вещей, я почему-то представляю мѣсто дѣйствія непремѣнно въ Москвѣ... Сила дѣтскихъ впечатлѣній, запасъ наблюденій, сдѣланныхъ мною при самомъ началѣ моей жизни, составляютъ основной фондъ моего дарованія“. Реалистъ отъ головы до ногъ, Ѳедотовъ не могъ жить иначе. Только художники-идеалисты и академисты способны воображать, что все дѣло для живописца, скульптора, архитектора не въ коренной натурѣ его, а въ образованіи, въ дрессировкѣ, въ которую можно вогнать кого угодно. Для этихъ людей ни среда, ни страна, ни постоянныя душевныя впечатлѣнія—ничто не существуетъ. Они признаютъ только классъ, да музей. Насколько непохожъ былъ на нихъ Ивановъ, даромъ что провелъ свое дѣтство и отрочество тоже все только среди классовъ и музеевъ столицы, и ни единой минуты не подышалъ, въ тѣ годы, тѣмъ свѣжимъ воздухомъ, которымъ дышетъ народъ! Ивановъ писалъ еще въ 1836 году, изъ Рима: „Русскій художникъ непремѣнно долженъ быть въ частомъ путешествіи по Россіи, и почти никогда не быть въ Петербургѣ, какъ городѣ, не имѣющемъ ничего характеристическаго“. Читая эти глубокоправдивыя слова, еще новый разъ подумаешь: что̀ за чудная и свѣтлая натура былъ этотъ Ивановъ! Его натура до того была зоркая, чуткая и полная, что сколько ни отравленный старинной школой и классицизмомъ, сколько ни врагъ реализма и „жанра“ (всего недѣли за четыре до смерти онъ писалъ своему брату изъ Петербурга: „Какъ жаль, что существуетъ жанръ у насъ и признанъ Академіей наравнѣ съ историческою живописью“),—несмотря на это, онъ все-таки понималъ, что русскому художнику надо прежде всего быть русскимъ, и ѣздить не по Италіи, ходить не по музеямъ, а ѣздить по Россіи и вбирать въ себя то, чѣмъ она полна. Ивановъ въ такія минуты переставалъ быть робкимъ воспитанникомъ Васильевскаго Острова и всепокорнѣйшимъ рабомъ римскихъ преданій, онъ говорилъ тутъ отъ несознаваемой имъ самимъ глубины своей натуры.

Конечно, было бы безумно вообразить себѣ, что національность наша состоитъ только въ тѣхъ элементахъ, которые представляетъ провинція или захолустье, и будто бы нѣтъ ничего національнаго въ

элементахъ, наполняющихъ большіе города и столицы. Такая мысль была бы только узка и фальшива, на манеръ старыхъ слявянофиловъ. Національность присутствуетъ, конечно, во всѣхъ классахъ и слояхъ общества, во всѣхъ мѣстностяхъ, и это доказали произведенія русской литературы за послѣднія 50—60 лѣтъ. Ихъ дѣйствующія лица принадлежатъ ко всѣмъ сословіямъ русскаго общества, отъ самаго низшаго до самаго высшаго, отъ послѣдняго несчастнаго мужика, придавленнаго на своей полосѣ и въ своей избѣ, и до наиэлегантнѣйшей дамы, отъ праздности и роскоши занятой только раздушенными своими амурами. Безъ сомнѣнія, тѣ же самыя задачи свойственны новому русскому реальному искусству, и оно много разъ изображало, съ большою талантливостью, не только людей средняго сословія и дворянъ, но даже аристократовъ и высшихъ чиновниковъ („Неровный бракъ", Пукирева; „Баринъ и лакей", К. Е. Маковскаго), свѣтскихъ дамъ („Бѣдная невѣста", барона М. П. Клодта; „Дама-благодѣтельница", В. Е. Маковскаго) и т. д. И при всемъ томъ, не здѣсь лежатъ главныя задачи новаго русскаго искусства. Онѣ лежатъ всего болѣе и всего чаще въ представленіи крестьянъ, мѣщанъ, помѣщиковъ, купцовъ, лавочниковъ, ремесленниковъ, маленькихъ чиновниковъ и низшаго духовенства. Въ этихъ изображеніяхъ новое русское искусство выказало всю силу, талантъ и оргинальность. Большинство новыхъ художниковъ вышло изъ среды народа и „низшихъ классовъ„—значитъ, будучи искренними врагами условности и формализма, эти люди раньше всего хотѣли представлять тѣ, что видѣли всего чаще вокругъ себя почти со дня рожденія, тѣ, что знали и перечувствовали, въ продолженіе собственной жизни, подъ вліяніемъ типовъ и сценъ, постоянно стоявшихъ вокругъ нихъ. Въ этомъ высшая ихъ заслуга и сила.

Новые художники, быть можетъ, и не читавши никогда новыхъ трактатовъ, перевернувшихъ вверхъ дномъ эстетику, осуществляли, однако-же, въ своихъ созданіяхъ, всѣ тѣ положенія, которыя составляли главную основу этихъ трактатовъ. „Предметъ художества есть вообще жизнь, а не одно прекрасное; прекраснымъ предметомъ будетъ для него служить не одно формально-прекрасное, а все, что напоминаетъ ему о жизни".—„Возвышенное дѣйствуетъ на человѣка вовсе не тѣмъ, что пробуждаетъ въ немъ идею безграничнаго (оно почти никогда не пробуждаетъ ея), а тѣмъ, что оно гораздо больше или сильнѣе явленій, съ которыми можетъ его сравнивать человѣкъ".—„Трагическое, по понятіемъ новаго европейскаго образованія, есть ни что иное, какъ „ужасное въ жизни человѣка": оно не имѣетъ никакой искусственной связи съ идеею судьбы или необходимости, какъ учили въ прежнее время".—„Дѣйствительность не только живѣе, но и совершеннѣе фантазіи; образцы фантазіи только блѣдная и часто неудачная передѣлка дѣйствительности".—„Искусство рождается вовсе не для потребности человѣка восполнять недостатки прекраснаго въ дѣйствительности"—„Созданія искусства ниже прекраснаго въ дѣйствительности, не только потому, что впечатлѣніе, производимое дѣйствительностью, живѣе впечатлѣнія, производимаго созданіями искусства: созданія искусства ниже прекраснаго въ дѣйствительности и съ эстетической точки зрѣнія".—„Область искусства не ограничивается областью прекраснаго въ эстетическомъ смыслѣ слова: искусство воспроизводитъ все, что есть интереснаго для человѣка въ жизни".—„Искусство только напоминаетъ намъ своими воспроизведеніями о томъ, что интересно для насъ въ жизни, и старается до нѣкоторой степени познакомить насъ съ тѣми интересными сторонами жизни, которыхъ не имѣли мы случая испытать или наблюдать въ дѣйствительности". —„Конечно, воспроизведеніе жизни есть главная задача искуства; но часто его произведенія имѣютъ и другую задачу: объяснять жизнь, или быть приговоромъ о явленіяхъ жизни" [1]).

Таковы главныя положенія новаго искусства. Старое искусство почти вовсе ихъ не знало, или же слѣдовало наименьшей, незначительнѣйшей долѣ этихъ законовъ. У него была передъ глазами постоянно одна только задача: служеніе красотѣ, отыскиваніе красоты, воспроизведеніе красоты, игнорированіе полноты живой природы и жизни, и выборка оттуда только очень немногихъ кончиковъ и матеріаловъ, потомъ достаточно арранжированныхъ, „прочищенныхъ", „просвѣтленныхъ" и „возвеличенныхъ". Оно сильно вѣровало въ фантазію, и поклонялось всѣмъ страннымъ капризамъ и выдумкамъ ея. Новое искусство выбросило все это за бортъ. „Прекрасное" не стоитъ уже для него на первомъ мѣстѣ: на первомъ мѣстѣ стоитъ для него „жизнь" и все то, „что въ ней для человѣка интересно". А когда такъ, то высшій законодатель для искусства не школа и музей, а сама жизнь. Необозримыя области, прежде забытыя или съ презрѣніемъ оттолкнутыя вонъ, становятся на первое мѣсто; безчисленныя сцены, личности, событія, люди, прежде забракованные, теперь становятся краеугольными камнями зданія. Прежнее надутое высокомѣріе къ тысячѣ вещей превращается въ любовь и почтеніе, и, въ то же время, въ пучину забвенія на вѣки вѣковъ летятъ стремглавъ вещи, когда-то „важныя" и „почтенныя". Картины и скульптуры наполняются множествомъ субъектовъ, въ которыхъ нѣтъ вовсе „красоты" и „возвышенности", но въ которыхъ есть „интересы жизни". И наконецъ, что выше всего, искусство берется еще за одно настоящее, великое назначеніе свое, до сихъ поръ позабытое и неиспробованное, заброшенное на дно какихъ-то сундуковъ, отъ которыхъ и ключи-то были потеряны: оно становится „объяснителемъ" и „судьею" жизни.

Когда прежде искусство брало такъ высоко и такъ глубоко? Когда оно было такъ смѣло и дерзко? Когда оно въ такой мѣрѣ сознавало свою силу и значеніе? Но для того, чтобъ стать на эту настоящую степень, художнику нашему, какъ и вообще европейскому, не нужно было читать книгу и набираться оттуда понятія о вѣрномъ, должномъ и спра-

[1]) Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности.

ведливомъ. Новыя мысли были уже повсюду въ воздухѣ, а около начала 50-хъ годовъ онѣ, наконецъ, дотронулись и до художниковъ. Новые писатели объ искусствѣ не сами что-то новое изобрѣтали, а только заносили на свои страницы тò, чтò было уже во всѣхъ лучшихъ и свѣтлыхъ головахъ. Вотъ, отчего и происходитъ то удивительное согласіе, соотвѣтствіе, которое существуетъ, начиная съ 50-хъ годовъ, между созданіемъ художниковъ и тѣмъ, чтò объ искусствѣ пишутъ во всей Европѣ, дѣйствительно, современные писатели о художествѣ. И тѣ, и другіе черпаютъ изъ одного и того же источника: современной мысли и понятій.

Въ продолженіе XVIII-го вѣка во всей лже-художественной Европѣ существовало жестокое гоненіе на маленькія и большія картины голландской школы. Существовавшіе въ нихъ реализмъ и правда были невыносимы для любителей „высокаго" и „прекраснаго", для поклонниковъ стриженныхъ садовъ, пудры, мушекъ и фижмъ, жеманныхъ грацій и аристократическаго comme il faut. Еще Людовикъ XIV кричалъ: „Qu'on m'ôte ces magots!" (чтобъ убрать у меня эти китайскія куклы!) Легко, понять, насколько въ тысячу разъ сердитѣе были нынѣшніе Людовики XIV, расплодившіеся на всѣхъ ступеняхъ соціальной лѣстницы, ходящіе въ черномъ сюртукѣ, но достойные носить парчевой кафтанъ и парикъ въ сажень. Не было конца жалобамъ на новую школу, переломавшую прежніе перегородки и замкѝ, и желавшую свободно прохаживаться тамъ, куда прежде и заглядывать было не велѣно—зазорно-дескать. Не было конца обвиненіямъ въ „банальности" и „тривіальности", не было конца плачу объ утраченномъ высокомъ, строгомъ, значительномъ и настоящемъ искусствѣ. Но чтò такое были прежніе голландцы, въ сравненіи съ нынѣшними художниками? Правда, голландцы уже гордо попрали формальную, обязательную и безсмысленную „красоту" и „условность" — первое и послѣднее слово старыхъ школъ—и этимъ они были драгоцѣнны новой русской школѣ. Но художники этой послѣдней, *по содержанію*, далеко возвысились надъ голландцами, еще наивными, еще даровитыми полу-младенцами, еще не думавшими въ искусствѣ, и такъ часто способными тратить свой правдивый талантъ на сюжеты незначущіе, совершенно маловажные. Новые художники вздумали вносить какую-то „мысль", какое-то „объясненіе жизни", какой-то „приговоръ" надъ явленіями этой жизни. На мѣсто прежнихъ Александровъ Македонскихъ, олимпійскихъ игръ, великихъ людей, святыхъ и ангеловъ—какіе-то все маленькіе люди, а часто даже грубое мужичье, пьяные, растрепанные люди—какой скандалъ! Конечно, это было уже окончательно нестерпимо, и преслѣдованіямъ новаго искусства не было предѣловъ. Объявлено было, что искусство падаетъ, что оно развращается, что оно мельчаетъ и становится ничтожно.

Это все говорили, во имя „великаго" и „высокаго" искусства, тѣ люди, которыхъ никогда не отпугивала и не безпокоила никакая фальшь, пустота, притворность этого прежняго „высокаго" и „великаго" искусства,—люди, которые всю жизнь прожили въ ладахъ со всею его условностью. Имъ только невыносима была выступившая вдругъ на свѣтъ, никого и ничего не спросясь, высокая простота и правда жизни.

Но ничто не помогало. Новое русское искусство утѣшалось, глядя на подобное же преслѣдованіе, испытанное въ началѣ Гоголемъ и основанною имъ реальною школою. Въ концѣ концовъ, чья же взяла? И русское искусство не догоняло ли только, начиная съ 50-хъ годовъ, великую свою предшественницу, русскую литературу?

Сознавая это, оно уже ни передъ кѣмъ не клонило голову и бодрымъ шагомъ шло впередъ. Главная наибольшая масса публики была на его сторонѣ. Съ академической школой оно разошлось. Новый корпоративный духъ, прежде небывалый, далъ крѣпкія свои рамки для сохраненія, въ одной массѣ и въ одной общей силѣ, молодыхъ художниковъ, сплотившихся вмѣстѣ для взаимной художественной помощи. „Художественная Артель возникла сама собою"—писалъ мнѣ одинъ изъ самыхъ талантливыхъ, самобытныхъ и энергичныхъ новыхъ художниковъ, И. Н. Крамской: „обстоятельства такъ сложились, что форма взаимной помощи сама собою навязывалась. Кто первый сказалъ слово? Кому принадлежалъ починъ—право, не знаю. Въ нашихъ собраніяхъ, послѣ выхода изъ Академіи въ 1863 г., забота другъ о другѣ была самою выдающеюся заботою. Это былъ чудесный моментъ въ жизни насъ всѣхъ". Такъ смотрѣло на новый починъ и русское общество. Оно также понимало, что для нашего искусства пришелъ „чудесный моментъ", и радовалось, смотря на гордый, смѣлый починъ горсточки молодыхъ художниковъ, слабыхъ житейскими силами и средствами, но могучихъ мыслью, понятіемъ и рѣшимостью. Не радовались только Академія и цензура. Академія еще со временъ Ѳедотова готова была, конечно, до извѣстной степени, признавать право на существованіе за правдою въ искусствѣ, за „жанромъ", готова была даже раздавать людямъ этого направленія поощренія, награды, вспомоществованія, но только бы ея ферула и классы на классическій ладъ возвышались во всей неприкосновенности. И вдругъ—какіе-то смѣлые „протестанты", рѣшившіеся переворотить все вверхъ дномъ! Конечно, это для нея равнялось разбою, грабежу и революціи. Было сдѣлано тотчасъ распоряженіе, чтобы въ печати ни единаго слова не появлялось о „протестантахъ" и ихъ подвигѣ. Я, въ числѣ другихъ писателей, нечего не зная о распоряженіи, попался въ просакъ со своими привѣтственными заявленіями публикѣ на счетъ Артели. Статью моей—о выставкѣ 1863 г. долго не хотѣли и не могли нигдѣ помѣстить, и только гораздо позже, уже въ 1864 году, она появилась въ „Библіотекѣ для Чтенія", но съ выпускомъ вонъ всѣхъ страницъ объ Артели. Такой ужасъ и негодованіе она внушала! Но Артель и сама продержалась не долго. „Конечно, составъ Артели былъ случайный,—говоритъ И. Н. Крамской,—конкурренты, отказавшіеся отъ права поѣздки на казенный счетъ за-границу и очутившіеся въ необходи-

димости держаться другъ-за-друга, не всѣ были люди убѣжденій. Малая стойкость, недостаточная сила нравственная обнаружились у нѣкоторыхъ между ними". И оттого Артель просуществовала не долго, всего только лѣтъ 5—6. Не взирая на горячее сочувствіе лучшей и интеллигентнѣйшей части русскаго общества, Артель къ концу этихъ первыхъ 5-ти лѣтъ начала клониться къ упадку, оказались дезертеры. Но могучій подъемъ художественнаго духа не погибъ. Перестала существовать Артель, но на ея мѣсто тотчасъ вступило новое сообщество художниковъ, составившееся частью изъ прежнихъ членовъ Артели, частью изъ вновь прибывшихъ, но такихъ, которые всѣ общею массою своею наполнены были тѣмъ самымъ духомъ самостоятельности и „протестантства" противъ устарѣлыхъ формъ художества, который создалъ протестъ и великодушную рѣшимость 1863 года. Зимою 1868—69 года, одинъ изъ молодыхъ художниковъ новаго содержанія и склада, Мясоѣдовъ, возвратившись изъ Италіи, послѣ своего пенсіонерства, бросилъ въ Артель мысль объ устройствѣ выставки какимъ-либо кружкомъ самихъ художниковъ. Артель съ большимъ сочувствіемъ приняла новую мысль. Это былъ не только настоящій выходъ изъ тогдашняго отчаяннаго положенія Артели, но еще громадный шагъ впередъ для коренной могучей идеи. Однако же предложеніе Мясоѣдова не осуществилось тотчасъ же. Оно затянулось. Но, проживая въ 1869—70 году въ Москвѣ, Мясоѣдовъ возобновилъ тамъ свою пропаганду. Художники московской школы: Перовъ, В. Маковскій, Прянишниковъ, Саврасовъ, съ жаромъ приняли мысль его, и въ концѣ 1869 года предложили петербургской Артели соединиться всѣмъ вмѣстѣ и образовать новое общество. Когда на одномъ изъ тогдашнихъ четверговыхъ собраній Артели, гдѣ много бывало и постороннихъ, предложили на обсужденіе эту идею, какихъ комплиментовъ наслушалась Артель, какія восторженныя рѣчи были произнесены, и, наконецъ, какія подписи были даны тутъ же и какими личностями! Тутъ уже дѣло загорѣлось и пошло быстрыми шагами впередъ. Всѣ воодушевились, всѣ принялись за работу. Въ Петербургѣ, самымъ энергичнымъ, самымъ вліятельнымъ борцомъ за новую мысль сдѣлался, на мой взглядъ, Крамской. Я живо помню это время, благодатный моментъ въ исторіи новаго нашего художества. Быть можетъ, Крамской еще болѣе всѣхъ былъ наполненъ энтузіазмомъ къ новой формѣ художественной жизни и дѣятельности въ Россіи, онъ призывалъ товарищей „разстаться съ душной курной избой, и построить новый домъ, свѣтлый и просторный". Всѣ росли, всѣмъ становилось уже тѣсно. Около того же времени возвратился изъ Италіи Н. Н. Ге и заговорилъ о „Товариществѣ", какъ о дѣлѣ, ему уже извѣстномъ. Немедленно началось обсужденіе устава, а черезъ годъ „Товарищество", уже утвержденное правительствомъ, начинало свою дѣятельность. Нельзя не замѣтить здѣсь, что старая Академія художествъ точно сама нарочно толкала художниковъ, иными своими дѣйствіями, на протестантизмъ и отдѣленіе. „До 1859 года,—писалъ мнѣ однажды И. Н. Крамской,—выставки въ Академіи художествъ были безплатныя. Въ 1859 году въ первый разъ публику пустили на выставку за деньги. Это было и нехорошо, и несправедливо. Академія—учрежденіе государственное. Своими выставками она отдаетъ отчетъ и государству, и обществу, въ веденіи ввѣреннаго ей дѣла. На выставки она ничего не затрачиваетъ. Противъ впуска на выставку въ Академію, за деньги, раздались голоса отовсюду. Какъ въ самомъ обществѣ, такъ и въ средѣ художниковъ, сильно заговорили о томъ: куда дѣваются деньги, собранныя съ выставки?" Негодованіе росло, къ нему присоединилось давно уже, съ конца 50-хъ годовъ, возникшее у художниковъ чувство протеста противъ классическихъ рамокъ, задачъ и анти-національнаго направленія Академіи и вслѣдствіи всего этого, вмѣстѣ сложившагося, общество молодыхъ художниковъ съ новымъ взглядомъ и потребностями встало и отдѣлилось. Главный лозунгъ его были: національность и реализмъ. Въ этомъ новомъ сообществѣ (все равно какъ и въ Артели, ему предшествовавшей) не могло быть и помина о той животной, забитой и безсмысленной жизни разгула, какою отличались прежнія сообщества нашихъ художниковъ, временъ Брюлловскихъ, въ Петербургѣ или Римѣ. Каждый изъ навыхъ художниковъ съ презрѣніемъ и злостью посмотрѣлъ бы на возобновленіе чего-нибудь подобнаго теперь, и неумолимою рукою оттолкнулъ бы прочь такой позоръ. Эти новые люди умѣли и думать, и читать книги, и разсуждать одни съ другими, и, болѣе всего, видѣть и глубоко чувствовать, что кругомъ нихъ въ жизни творится. Искусство не могло уже для нихъ быть празднымъ баловствомъ.

Всѣ симпатіи общества примкнули къ новому свѣтлому кружку художниковъ и въ теченіе цѣлаго десятилѣтія никогда не покидали его. Что могли значить, противъ такой соединенной силы, вопли людей отсталыхъ, окостенѣлыхъ въ преданіи и непонимающихъ новаго движенія!

IV.

Въ новой русской живописи, среди массы оригинальныхъ талантовъ, среди цѣлаго поколѣнія истинно-замѣчательныхъ художниковъ, четверо занимаютъ, по моему мнѣнію, особенно крупное мѣсто. Это—Перовъ, Рѣпинъ, Шварцъ и Верещагинъ

У каждаго изъ нихъ свой особенный родъ, хотя всѣ четверо одинаково національны. У каждаго свое особенное настроеніе, задачи и стремленія, хотя всѣ четверо—люди глубоко-правдивые и искренно поклоняющіеся одному только божеству въ искусствѣ: реализму жизни. Именно за этого бога они всего болѣе испытали, на своемъ вѣку, симпатій и антипатій.

Перовъ явился, въ 1858 году, прямымъ наслѣдникомъ и продолжателемъ Ѳедотова, когда выставилъ свою картину: „Пріѣздъ становаго на слѣдствіе". Десять лѣтъ отдѣляли эту картину отъ „Свѣжаго кавалера" и „Сватовства маіора", но молодой художникъ поднималъ выпавшую изъ рукъ Ѳедотова кисть на томъ

самомъ мѣстѣ, гдѣ онъ ее уронилъ, и продолжалъ начатое имъ дѣло, точно будто не бывало никогда на свѣтѣ Брюллова съ его фальшивымъ и фольговымъ направленіемъ, точно будто и не видано было всѣхъ его лже-турчанокъ, лже-рыцарей, лже-римлянъ, лже-италіянцевъ и лже-италіянокъ, лже-русскихъ, лже-боговъ и лже-людей. Перовъ, точно будто игнорируя Академію и ея задачи, однимъ скачкомъ переносился черезъ цѣлое море русскихъ картинъ съ содержаніемъ пустымъ или притворнымъ, онъ равнодушно проходилъ даже мимо тѣхъ живописцевъ послѣдняго передъ нимъ періода, которые, начиная съ Венеціанова и кончая разными безвѣстными, мало прославившимися личностями 50-хъ годовъ, брали для себя задачи какъ будто жизненныя и національныя (русскій городъ, русскую деревню, русскаго человѣка, русскую женщину), а, въ сущности, копировали только національный костюмъ и обстановку, и внутри этого костюма и обстановки оставляли прежнюю академичность. Перовъ прошелъ мимо, и вмѣсто всего этого началъ своими картинами проповѣдь новаго искусства.

Настроеніе Перова было глубоко-серьёзное. Онъ мало былъ наклоненъ расплываться въ красивыхъ и сладкихъ ощущеніяхъ, онъ былъ полонъ негодованія на то̀, что̀ видѣлъ, его волновали до корней души цѣлыя толпы русскихъ типовъ и личностей, постоянно вездѣ стоявшія около него, его потрясали сцены и событія, около которыхъ слишкомъ многіе проходятъ не замѣчая. У него натура была одной породы съ Гоголемъ, у него было тоже двѣ главныхъ ноты: юморъ и трагедія. Онъ столько же мало былъ способенъ, какъ Гоголь, рисовать условную смазливость людей и жизни, спокойно прославлять красоту и благополучіе. У него и люди, и сцены, и лица, и тѣла̀, были живыя копіи съ того, что̀ въ самомъ дѣлѣ есть на свѣтѣ. Ни нравоучительности, ни фельетоннаго легкаго смѣха, иногда портившихъ Ѳедотова,—у него уже не было. Все у него было, особливо въ первые годы,—строго, важно, серьёзно, и больно кусалось. За это послѣднее качество его многіе прозвали живописцемъ „тенденціознымъ", но эта-то именно сторона его таланта и составляла вѣнецъ его юнаго, порывистаго творчества.

„Пріѣздъ становаго на слѣдствіе" (1858 г.) тотчасъ обратилъ на себя всеобщее вниманіе. Было, конечно, еще нѣчто слабое, половинчатое въ картинѣ 24-лѣтняго Перова. Парень, приведенный въ избу къ становому на судъ, еще немного отзывался общимъ мѣстомъ и сентиментальностью. Но все кругомъ него дышало правдой и характерностью. Хорошъ ужъ былъ въ картинѣ и волостной староста, робкій, но хитрый пьянчужка; хорошъ былъ писарь, сидящій у стола, съ зубной болью, подобострастный передъ становымъ, молодой, но уже пройдоха, судя по глазамъ; но выше всѣхъ являлся самъ становой, старый выжига изъ военныхъ, грубый и бездушный, возросшій среди водки и побоевъ, безжалостный давитель и взяточникъ, смотрящій на крестьянъ какъ на скотъ. Его поза, начальническій видъ и жесты, его толстыя брови веревками, его неуклюжая медвѣжья фигура—какой это былъ глубокій и ужасный, по правдѣ, типъ изъ современной русской исторіи! Никто еще не бралъ у насъ до тѣхъ поръ такой трагической ноты. Этотъ становой, можетъ быть, пошелъ еще дальше „чиновника" Ѳедотова, а ужъ и тотъ былъ какой молодчикъ! Нравственный развратъ вотъ какъ глубоко разъѣлъ цѣлую полосу русскаго міра!

Вторая картина Перова—„Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы" (1860)—была вторымъ могучимъ шагомъ въ Ѳедотовскомъ направленіи. Умиленіе отца-дьячка и матери-крестьянки передъ вицъ-мундиромъ, хитрое выраженіе криваго портнаго, примѣривающаго свой товаръ на новопроизведеннаго, и, всего болѣе, нахальное и тупое выраженіе дряннаго юноши, начинающаго уже зазнаваться со своимъ коллежскимъ регистраторствомъ, даромъ что самъ онъ еще босикомъ и весь рваный, но уже и теперь много обѣщаетъ—изъ него выйдетъ потомъ изрядный мошенникъ и давитель, столбъ порядка—вотъ что̀ было въ картинѣ.

„Сельскій крестный ходъ", „Проповѣдь въ селѣ" (1861 г.), „Чаепитіе въ Мытищахъ" (1862), „Монастырская трапеза" (1866), вдругъ нарисовали цѣлый новый міръ, тоже раньше никѣмъ нетронутый, съ той стороны, которая была именно самая характерная. До тѣхъ поръ было принято изображать наше духовенство съ одной только точки зрѣнія: точки зрѣнія благодушныхъ, елейныхъ пастырей, представителей неба на землѣ. Въ лже-бытовыхъ картинахъ, каково: напр., „Причащеніе умирающей" Венеціанова, въ лже-историческихъ, какова, наприм.: „Осада Пскова" Брюллова, или въ какихъ угодно другихъ,—вездѣ русскіе попы и монахи представлены были только чистыми, свѣтлыми голубицами, помышляющими только о небесномъ. Послѣ Пушкина и его геніальной „Сцены въ корчмѣ", послѣ Гоголя и его столько же геніальныхъ сценъ съ дьячками, попами и монахами, мудрено было новымъ художникамъ купаться все только въ прежней лжи и притворствѣ. Надо было показать эти личности въ самомъ дѣлѣ людьми, и притомъ такими, какими всякій ихъ знавалъ и видѣлъ въ дѣйствительной жизни, особенно въ глухихъ углахъ Россіи. „Проповѣдь въ селѣ"—одно изъ великолѣпнѣйшихъ и глубочайшихъ изображеній Перова. Сельскій батюшка усердно проповѣдуетъ съ амвона на тему: „Всякая власть отъ Бога", между тѣмъ, сидящій на самомъ переди, въ креслѣ, старичокъ-помѣщикъ, дурачокъ и тряпица, сладко заснулъ, жена его любезничаетъ съ провинціальнымъ франтомъ, а крѣпостной деревенскій лакей кулаками пихаетъ прочь добрыхъ „мужичковъ", которымъ такая охота была бы послушать рѣчей батюшкиныхъ о власти отъ Бога.

Два года пробылъ Перовъ, съ великой неохотой, за-границей; ему тамъ было скучно и не по-себѣ, все иноземное выходило для него чѣмъ-то совсѣмъ неподходящимъ. И вотъ онъ выпросилъ себѣ у Академіи позволеніе воротиться поскорѣе назадъ. Спустя еще два года, употребленные на поѣздки туда, гдѣ ему было нужно и хорошо, по Россіи, послѣ множества этюдовъ съ натуры и нѣсколькихъ мелкихъ

картинокъ на сюжеты незначительные („Дворникъ", „Гитаристъ-бобыль", „Мальчикъ-мастеровой"), Перовъ создалъ, въ 1865 году, одну изъ лучшихъ своихъ картинъ: „Деревенскія похороны". Картина была маленькая по размѣрамъ, но великая по содержанію и по трагическому чувству, въ ней присутствовавшему. За тысячи верстъ позади нея остаются многія саженныя, въ теченіе сотенъ лѣтъ прославленныя, картины, населяющія музеи и все-таки полныя лжи и выдумки. У кого есть глаза, еще не попорченные школой и преданіемъ, будетъ потрясенъ этой картиной и ея безпредѣльной правдивостью. Превосходны „Похороны" у Кнауса и у Вотье, но и тѣмъ, и другимъ далеко до „Похоронъ" Перова. Тѣ двѣ картины, несмотря на всю свою правду, заключаютъ фигурки школьныхъ мальчиковъ и дѣвочекъ, все-таки немножко прибранныхъ и подсахаренныхъ, какихъ въ натурѣ нѣтъ, да и взрослые тутъ тоже, какъ-то по картинному, „изящны" и элегантны. Перовъ такой неправды уже не хочетъ знать. Тамъ въ картинахъ—пріятная, милая элегія, у него — грозная суровая трагедія. У него на лицо—только одна истина дѣйствительности, со всѣми ея неправильностями и невзрачностями наголо. Бѣдная эта вдова, съ опущенной головой,—точь-въ-точь ея савраска, что̀ такъ трудно шагаетъ въ снѣжномъ пустырѣ,—сидитъ на дровняхъ спиной къ гробу, гдѣ лежитъ ея мужъ; около гроба натисканы въ дровни дѣти: мальчикъ спитъ, закутанный въ отцовскій большущій тулупъ; дѣвочка собирается заревѣть, потому что ей ужасно неловко, и отцовскій гробъ тѣснитъ ея маленькое тѣльце. Это вся семья тутъ путешествуетъ въ одномъ экипажѣ—дома никого не оставишь, вѣдь нельзя! Но что̀ тутъ нарисовано, то̀ всякій день происходитъ на тысячѣ концовъ Россіи; только никакой прежній живописецъ этого не видалъ и не останавливался на этомъ. Эти похороны еще безотраднѣе, еще печальнѣе „Похоронъ" у Некрасова: тамъ впереди гроба „убитая, скорбная пара, шли мать и отецъ впереди", и „за Дарьей—сосѣдей, сосѣдокъ плелася негустая толпа". Здѣсь, у Перова — никого, никого, одна собачонка сбоку бѣжитъ по сугробамъ, да вѣтеръ свиститъ между сосенъ. Что̀ за ужасная была жизнь, пока всѣ четверо въ этой семьѣ были живы. Но насколько стала еще ужаснѣе и безотраднѣе эта жизнь, когда изъ четырехъ одного не стало, среди этихъ сугробовъ снѣга и далекой невѣдомой глуши. Художество выступало тутъ во всемъ величіи своей настоящей роли: оно рисовало жизнь, оно „объясняло" ее, оно „произносило свой приговоръ" надъ ея явленіями.

Еще нѣсколько разъ въ продолженіе своихъ молодыхъ годовъ Перовъ бралъ такія глубоко-трагическія ноты. Его „Тройка" (1866)—это трое оборванныхъ, голодныхъ ребятишекъ-мастеровыхъ, измученныхъ, истомленныхъ, принужденныхъ таскать на салазкахъ, по гололедицѣ, громадный чанъ съ водою, на которомъ они надрываютъ свои скудныя силенки. Его „Утопленница" (1867)—это картина, гдѣ представленъ городовой, топорный и грубый, съ калмыцкимъ лицомъ, изрытымъ оспой; онъ сидитъ на бревнѣ, у воды, откуда вытащено тѣло бѣдной, утонувшей женщины; онъ, покуривая трубочку, сторожитъ это тѣло, съ такимъ же апатичнымъ равнодушіемъ, съ какимъ одинъ звѣрь сидѣлъ бы подлѣ мертваго тѣла другаго звѣря. Еще одна картина: „Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ" (1866) — не трагедія покуда, но настоящій прологъ къ трагедіи. Вся купеческая семья высыпала встрѣчать новопріѣзжую барышню изъ столицы: впереди всѣхъ разжирѣвшій отецъ-самодуръ; онъ стоитъ тумбой въ своемъ плисовомъ халатѣ и уперъ заплывшіе глаза на оробѣвшую дѣвушку, которая поспѣшно шаритъ рекомендательное письмо; позади него— мужичка-жена, только прибѣжавшая съ кухни и подозрительно глазѣющая на гувернантку; безцвѣтная дочь-дѣвочка, уже огрубѣвшая; сынъ — будущій кутила трактировъ, теперь покуда жадно глядящій на гувернантку—цѣлая семья изъ „темнаго царства". Какая трагедія ожидаетъ эту свѣжую, пріѣзжую изъ столицы, дѣвушку!

На этихъ картинахъ Перовъ покончилъ съ трагизмомъ, и съ этихъ поръ точно добровольно вычеркнулъ его изъ своей программы. Съ этихъ поръ у него уже не является ни одного болѣе трагическаго сюжета: остается одинъ его юморъ и глубокая правда типовъ и характеровъ. Но, въ продолженіе втораго періода своей хужественной дѣятельности, Перовъ идетъ все по прежнему въ гору, по свободѣ и силѣ представленія, и даже по силѣ колорита (до тѣхъ поръ у него мутнаго и сѣраго). У него является теперь цѣлый рядъ портретовъ въ величину натуры, между тѣмъ какъ всѣ картины его, до того времени, были малыхъ размѣровъ. О портретахъ я буду говорить ниже. „Странникъ" и „Ѳомушка-сычъ"—это были тоже портреты, да только еще болѣе—этюды съ характернѣйшихъ народныхъ русскихъ типовъ. Но Перовъ, среди всего этого, не покидалъ собственныхъ созданій. Его „Учитель рисованія" (1867)—это сущая элегія бѣдной, невзрачной жизни: старикъ, промышляющій преподаваніемъ рисованья носовъ и ушей, сидитъ грустный и печальный, вертя пальцами рейсфедеръ; онъ долженъ ждать, пока мальчишки и дѣвчонки, его ученики, соблаговолятъ придти въ классъ. Его „Послѣдній кабакъ у заставы", его „Сцена у желѣзной дороги" (группа крестьянъ, столпившихся у шлагбаума, пока несется мимо поѣздъ)—все это были сцены съ мѣткими народными типами и выраженіями.

Но еще выше тѣ картины, которыя Перовъ написалъ въ періодъ времени между 1870 и 1875 годами. Это періодъ наивысшаго расцвѣта Перова. „Птицеловъ", „Рыболовъ", „Охотники на привалѣ", „Ботаникъ", „Голубятникъ"—во всѣхъ этихъ задачахъ нѣтъ ничего ни великаго, ни значительнаго, ничего драматическаго, ни захватывающаго воображеніе. Но тутъ предстала цѣлая галлерея русскихъ людей, мирно живущихъ по разнымъ угламъ Россіи, ничего не знающихъ, ни о чемъ не заботящихся, хоть трава не рости, и только всею душою ушедшихъ въ любезное и ничтожнѣйшее занятіе: кому дороже всего на свѣтѣ птицу на дудочку поймать, кому—рыбу изъ воды вытащить, кому—зайца догнать, кому—увидать, какъ деревцо или цвѣточекъ ростетъ, кому—

услѣдить за кувырканіями турмановъ въ воздухѣ. Это все праздные часовщики-аматеры изъ „Грозы“ Островскаго. Какое еще разъ „темное царство“ на разныхъ ступеняхъ русской общественной лѣстницы, какая коллекція людей мертвыхъ и бездушныхъ ко всему, въ теченіе десятковъ лѣтъ жизни, и зрячихъ только на какіе-то пустяки и глупости! Смотрите: тутъ въ коллекціи есть и дворовые люди, посѣдѣлые въ холопскомъ хомутѣ, и помѣщики, закаленные въ праздности, и крестьяне, совращенные отъ своего дѣла, и барчата, и дворяне, и мѣщане, и мальчишки, и старики. Они лежатъ по цѣлымъ часамъ на брюхѣ, на землѣ, подкарауливая; они стоятъ, тоже по цѣлымъ часамъ, уперши руки въ колѣни и наклонившись надъ водой; они сидятъ на травкѣ, въ отхожемъ полѣ, среди собакъ и ружей; они качаются верхомъ на трубѣ поверхъ кровли у нихъ у всѣхъ глаза жадно устремлены, у нихъ души переполнены, они молчатъ въ священномъ ожиданіи великой минуты, а если говорятъ, то чтобъ нагло хвастаться и врать про чудные подвиги, свои собственные и своихъ собакъ, удочекъ и жердей—какой все это міръ еще не жившій и уже давно сгнившій! На первый взглядъ, тутъ все только юморъ, добродушный, милый, наивный, незлобивый, ни о чемъ особенно не задумывающійся юморъ, простыя картины русскихъ нравовъ; да, но только отъ этого „наивнаго“ юмора и отъ этихъ „простыхъ“ картинъ мурашки по тѣлу бѣгаютъ. Гоголь съ Островскимъ, должно быть, тоже наивные юмористы и изобразители простыхъ сценъ были. Нѣтъ, кто не слѣпъ и не глухъ, почувствуетъ въ этихъ картинахъ ѣдкое жало. Проживи еще Перовъ и не измѣнись онъ страшно, по всей вѣроятности онъ начертилъ бы много еще такихъ же глубокихъ картинъ, снятыхъ живьемъ съ нашей родины.

Къ несчастью, Перовъ не удержался на такой высотѣ. Семейныя несчастія (потеря жены) и разныя невзгоды жизни поворотили Перова въ другую сторону и лишили талантъ его прежней силы и оригинальности. Первой неудачей его была картина: „Христосъ и Богоматерь у житейскаго моря“ (1867), сюжетъ которой представился ему во снѣ. Для такого реалиста, какъ Перовъ, это уже опасный поворотъ, когда художникъ становится способенъ сонныя, аллегорическія видѣнія писать, на яву, на холстѣ. Но это было еще только первое накопившееся облачко, первый звонокъ издали. На первый разъ все зловредное пронеслось мимо, не оставивъ, повидимому, никакого слѣда. Перовъ успѣлъ создать, послѣ этой аллегоріи, цѣлый рядъ превосходнѣйшихъ своихъ картинъ. Но моральная болѣзнь, затаившаяся внутри, стала дѣлать успѣхи, быть можетъ, отчасти подъ вліяніемъ болѣзни физической, чахотки, вдругъ начавшей въ немъ развиваться съ большою силою. Перовъ сдѣлался мраченъ, подозрителенъ и недовѣрчивъ, раздражителенъ, разошелся съ прежними товарищами и друзьями, вышелъ вонъ изъ „Товарищества передвижныхъ выставокъ“; онъ терялъ все болѣе и болѣе силу своей правдивости, простоты и типичности. „Пластуны въ засадѣ“—картина, принадлежащая къ 1875 году, была уже вполнѣ неудачна и по выбору сюжета. Предпринятыя имъ, въ самые послѣдніе годы его, огромныя историческія картины: „Никита Пустосвятъ“ и „Пугачевскій бунтъ“ ничуть не соотвѣтствовали ни свойствамъ его таланта ни его опытности и привычкамъ. Все тутъ являлось либо слабымъ, либо неумѣлымъ. Лишь немногія исключенія (какъ, напримѣръ, головы Пустосвята и раскольника съ образомъ) свидѣтельствовали все-таки о сильномъ талантѣ и мѣткомъ выборѣ типовъ съ живой натуры. Изувѣрство, желѣзная упорность, темнота мысли и огненный энтузіазмъ духа, вмѣстѣ съ постною изморенностью тѣла,—ярко нарисовались въ этихъ двухъ великолѣпныхъ головахъ, и даже цѣлыхъ фигурахъ. Все остальное въ картинѣ было неудачно, иногда даже вполнѣ казенно и ординарно, напримѣръ, фигуры: царевны Софіи, православнаго духовенства, иностранцевъ и даже большинства раскольниковъ. Во всякомъ случаѣ все это ничуть не исторично. Въ „Пугачевѣ“ фигура самого Пугачева всего менѣе удалась, и только нѣкоторыя второстепенныя фигуры, наприм.: священникъ съ косичками и въ лаптяхъ, въ холстинной ризѣ, испуганный и рабо-лѣпный, одинъ изъ ватаги Пугачева съ топоромъ въ рукѣ, и кое-кто изъ помѣщиковъ и помѣщицъ—выдаются по натурѣ, по типу; все остальное слабо и неудачно. Исторія не дается сплошь всякому, кто только вздумаетъ за нее приняться. Но именно къ ней то и обратился вдругъ Перовъ, не имѣя къ тому никакого настоящаго дарованія; повидимому, онъ намѣренъ былъ заниматься впредь только одними историческими сюжетами, и потому можно сомнѣваться, чтобы Перовъ, если бы еще прожилъ, былъ въ состояніи создать что-нибудь опять крупное и приближающееся къ значительнымъ произведеніямъ его молодыхъ и среднихъ лѣтъ.

Рѣпинъ представляетъ совершенно другую натуру и совершенно другую судьбу. Онъ не имѣетъ ничего общаго ни съ Ѳедотовымъ, ни съ Перовымъ, ни вообще съ кѣмъ бы то ни было изъ всѣхъ нашихъ живописцевъ. Онъ никого не продолжаетъ, ни къ кому не примыкаетъ. У него совершенно свой особенный взглядъ и чувство, и только тогда онъ силенъ и значителенъ, когда выражаетъ это чувство. А чувство это состоитъ—въ постиженіи и передачѣ массъ людскихъ. Въ этомъ онъ встрѣчается только съ однимъ еще живописцемъ нашего времени, и опять таки съ живописцемъ русскимъ,—съ Верещагинымъ. Говоря музыкальнымъ языкомъ, про обоихъ надобно было бы сказать, что главная задача ихъ творчества—это хоры. Изображеніе сценъ и судебъ отдѣльныхъ личностей гораздо менѣе свойственно ихъ натурѣ. Обоихъ ихъ тянетъ въ ширь и многообъемлемость массъ, съ ихъ жизнью и душевными движеніями, съ цѣлыми прожитыми годами, отразившимися на лицѣ и всей фигурѣ, и тутъ-то проявляется все главное ихъ значеніе. Къ этому еще, сила и грандіозность составляютъ всегда отличительную черту созданій Рѣпина. Мелкія событія и сцены, мелкія личности и мелкіе сюжеты лежатъ совершенно внѣ его натуры. Ни къ кому такъ не идетъ, какъ къ нему, названіе: Самсонъ русской живописи. Ему все

нужны такія задачи, гдѣ бы выразились широкіе, далеко простирающіеся горизонты. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ способенъ выражать съ силой и глубиной только то̀, что̀ видѣлъ собственными глазами, что̀ испыталъ собственною душой. Воображеніе—худой для него слуга, и никогда еще не помогало ему въ лучшихъ, значительнѣйшихъ его созданіяхъ. И въ этомъ главныя его мощь и заслуга. Въ этомъ онъ совершенно сходится съ Курбэ и съ Верещагинымъ: эти тоже не одарены фантазіей, созидающей и переносящей туда, гдѣ не побывалъ и чего собственными глазами не увидалъ авторъ.

Рѣпинъ сразу показалъ оригинальность своей натуры и таланта. Пройдите всѣ залы академическаго музея, и вы за всѣ сто лѣтъ существованія Академіи не найдете такихъ программъ на 2-ю и на 1-ю золотую медаль, какъ у Рѣпина. Въ обоихъ на первомъ планѣ—своеобразность. Уже въ своей картинѣ: „Іовъ и его друзья" (1869), онъ показалъ, какъ оригинально и картинно можетъ справиться талантъ даже съ казенной, давно избитой задачей. Въ другой подобной же программѣ: „Воскрешеніе дочери Іаировой" (1871), онъ проявилъ еще болѣе совершенно индивидуальныхъ качествъ. И не мудрено: онъ вложилъ въ казенную задачу свое личное чувство и своеобразность, онъ вложилъ туда кусокъ своей собственной жизни. Въ фигурѣ молодой умершей и во всемъ окружающемъ ее онъ нарисовалъ ту самую сцену, которая однажды, въ первой еще молодости, поразила его: среди мрака вечера и дымящихся свѣчей въ большихъ шандалахъ, мертвая фигура молодой дѣвочки, его родственницы. Все прочее въ картинѣ Рѣпина было слабо и обыкновенно. Христосъ, апостолы, родственники Іаировы ровно ничего не представляли, кромѣ общаго класснаго уровня; за то главный пунктъ картины—умершая на одрѣ—былъ поразителенъ, и изъ-за него прощалось остальное. Изображать въ искусствѣ то̀, чѣмъ ты самъ былъ однажды глубоко потрясенъ, собственное свое душевное движеніе, сожалѣніе, радость, отчаяніе—это для талантливаго человѣка самый вѣрный путь къ тому, чтобы потрясти и тронуть другихъ. Съ Рѣпинымъ такъ и было. Его успѣхъ въ Петербургѣ былъ мгновенный, огромный.

Но еще во сто разъ болѣе великъ былъ успѣхъ его картины: „Бурлаки на Волгѣ", которую онъ началъ писать еще въ промежуткѣ между 2-ю и 1-ю золотыми медалями, а кончилъ только въ 1873 году. Тутъ уже Рѣпинъ сидѣлъ въ настоящемъ своемъ сѣдлѣ и создалъ, 28-ти и 29-ти лѣтъ, такую картину, которая есть, конечно, первая картина всей русской школы, отъ начала ея существованія. Важнѣе и глубже задачи никто еще изъ русскихъ живописцевъ не бралъ. Скотоподобное порабощеніе простолюдина, низведеніе крестьянина на степень рабочей лошади, тянущей лямку бичевы, и это въ продолженіе долгихъ столѣтій—вотъ мысль картины. О, какъ она выполнена была, эта мысль, съ какимъ блескомъ и талантомъ! Даже одна только внѣшность исполненія—и та поражала не только насъ русскихъ, но и самихъ иностранцевъ. Послѣ вѣнской всемірной выставки 1873 года, нѣмецкіе художественные критики (наприм., Пехтъ) писали, что „Бурлаки"—это „самая солнечная картина цѣлой всемірной выставки". И въ самомъ дѣлѣ, не скоро найдешь въ европейскихъ музеяхъ картину, до того полную яркаго солнца, горячаго воздуха, лѣтняго зноя. И вотъ подъ этимъ-то раскаленнымъ солнцемъ, когда всѣ другіе люди ушли и спрятались въ домахъ, въ тѣни, въ лавкахъ, горницахъ и залахъ, цѣлая толпа несчастныхъ каторжныхъ, но каторжныхъ „по своей волѣ", „по добровольному найму", тяжко шагаютъ, въ своихъ лохмотьяхъ, по берегу Волги, выпечатывая свои лапти и сапоги на мокромъ пескѣ. И цѣлыя столѣтія такъ проходили, мало кого удивляя, мало кого поднимая въ щемящемъ и неутѣшномъ негодованіи! Вѣдь это все было „добровольно". Да, но какая жизнь цѣлой тысячи лѣтъ привела къ этому страшному „добровольно"! Рѣпинъ нарисовалъ своею кистью что-то такое ужасное, что-то такое потрясающее, чего не могли хорошенько понимать иностранцы, и они говорили только о великолѣпныхъ краскахъ, о великолѣпныхъ типахъ, либо злобно подсмѣивались надъ каторжною жизнью въ Россіи. До ихъ сердца остальное не доходило. Что̀ въ этомъ мудренаго, когда они такъ долго и такъ упорно не понимали своихъ же собственныхъ Курбэ и Миллэ, рисовавшихъ имъ нѣчто подобное нашимъ бурлакамъ, французскихъ „Le casseur de pierres", „L'homme à la houe", „Le gardeur de vaches", „Le vieux bûcheron", весь тотъ несчастный, вѣчно страдающій людъ въ лохмотьяхъ, про который глубокоталантливый Миллэ (французскій Рѣпинъ) говорилъ: „Существа, выносящія человѣческій законъ, и даже никогда не подумавшія спросить у кого бы то ни было, что̀ за резонъ всему этому". Но за то намъ-то какимъ громовымъ ударомъ приходилась картина Рѣпина, намъ-то, послѣ цѣлаго столѣтія картинъ съ Ахиллесами, вакханками и центаврами, — и даже послѣ всѣхъ картинъ самихъ Ѳедотова и Перова. Никогда еще горькая судьба вьючнаго людского скота не представала передъ зрителемъ на холстѣ въ такой страшной массѣ, въ такомъ громадномъ пронзительномъ аккордѣ. Эти одиннадцать человѣкъ, шагающихъ въ одну ногу, натянувши лямки и натуживщись грудью,—что̀ это за людская мозаика съ разныхъ концовъ Россіи. Тутъ и крѣпкіе слоны-вожаки, словно вылитые изъ мѣди и не боящіеся солнца подъ своей косматой шапкой изъ волосъ; тутъ и слабые старики, желтые отъ лихорадки, отирающіе потъ безсилія со лба; тутъ и матросъ, выходившій кругомъ всего свѣта и получившій какую-то эѳіопскую физіономію; тутъ и грекъ съ юга въ лохмотьяхъ, но съ античнымъ профилемъ; тутъ и старики, тутъ и мальчишки, у которыхъ задоръ и молоденькая грудь не успѣли еще надорваться; тутъ и покорные, тутъ и равнодушные, сосущіе трубочку, тутъ и свирѣпые — всѣ они упрятанные въ одну лямку и ей покорные. Что̀ за жизнь, что̀ за судьба! И все-таки это были не элегическіе, плаксивые и жалующіеся бурлаки Некрасова, съ „мѣрнымъ похороннымъ крикомъ", тѣ, „чей стонъ у насъ пѣсней зовется" —

нѣтъ, это были могучіе, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую пѣсню „Дубинушку“: „Эй, ухнемъ, эй ухнемъ, ай—да, ай—да!“, —подъ грандіозные звуки которой, быть можетъ, еще много поколѣній пройдетъ у насъ, только уже безъ бичевы и лямки. Все это глубоко почувствовала вся Россія, и картина Рѣпина сразу сдѣлалась знаменита повсюду. Фотографій, копій въ краскахъ, гравюръ, было всегда, въ продолженіе всего 10-тилѣтія съ ея появленія, безконечное множество. Она сдѣлалась для нашего поколѣнія такою же знаменитостью, какою для предыдущаго былъ—„Послѣдній день Помпеи“. Только люди перемѣнились, понятія и требованія тоже. И въ этой картинѣ была общая погибель на сценѣ, и въ той также—только какая разница! Тамъ—выдумки, тамъ общія мѣста, тамъ отвлеченные „отецъ“, „мать“, „дочь“, „сынъ“, тутъ — все, что только можетъ быть самаго неотвлеченнаго, невыдуманнаго, самаго взятаго прямо изъ живой жизни. Навѣрное, почти у каждаго изъ этой толпы людей, шагающихъ вдоль Волги, есть по семейству; ихъ тутъ нѣтъ на холстѣ, но ваша мысль къ нимъ летитъ, въ ихъ избу и на ихъ полосу пашни, тоже орошенную тяжкимъ потомъ—это уже не праздная „Помпея“ съ изящными натурщиками-италіянцами и съ „чудомъ природы“, съ невиданными лучезарными италіянками. Вмѣсто этихъ академическихъ пріемовъ и фальши, Рѣпинъ давалъ своему зрителю настоящей правды жизни отвѣдать. За-то и ему самому привелось отвѣдать, со стороны классиковъ и ретоградовъ, всей правды ихъ ненависти къ жизни. Рѣпинъ долго послѣ перваго появленія своей картины подвергался преслѣдованіямъ за „неизящество“ типовъ, за „грубость“ натуръ, взятыхъ имъ сюжетами для картины, за бѣдность, лохмотья, „отрицательную сторону“. Все—тѣ самыя обвиненія, буква въ букву, которыя 30 лѣтъ раньше терпѣли Гоголь въ Россіи, Курбэ и Миллэ во Франціи.

Почти 10 лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ Рѣпинъ создалъ эту великую, истинно-историческую русскую картину—какой намъ другой еще исторіи нужно?—и съ тѣхъ поръ не произвелъ ни одной вещи ей равной. Что-жъ! Когда художникъ положилъ на свой холстъ такую силу и такую глубину правды, съ него довольно и этого, на цѣлую жизнь. Вѣдь и по части прежнихъ выдуманныхъ картинъ, художникъ, бывало, напишетъ одну главную, капитальную,—все остальное идетъ только на придачу. Вспомнимъ хоть опять ту же „Помпею“. Однако же у Рѣпина было нѣсколько другихъ картинъ, очень замѣчательныхъ то въ томъ, то въ другомъ отношеніи, и, конечно, во всякомъ случаѣ—въ отношеніи техническомъ, живописномъ.

Еще до отъѣзда за-границу, онъ написалъ (1872) для залы „Славянскаго базара“, гостинницы въ Москвѣ, „Собраніе русскихъ, польскихъ и чешскихъ музыкантовъ“ —картину, заключающую нѣсколько десятковъ портретовъ во весь ростъ, начиная съ Глинки и Даргомыжскаго, и кончая нашими музыкальными знаменитостями послѣдняго десятилѣтія,—все вмѣстѣ мастерски расположенное и чудесно освѣщенное.

Во время пребыванія своего пенсіонеромъ, въ Парижѣ, онъ написалъ картину: „Садко въ подводномъ царствѣ“. Это было опять „шествіе“, тутъ была опять толпа народа—только на этотъ разъ все женщины, какъ въ „Бурлакахъ“ были все мужчины. Собственно сама аллегорія, главная задача картины, не удалась. Аллегорія, со своими идеальностями и отвлеченностями, никогда не придется въ самомъ дѣлѣ по натурѣ такому истинному, глубокому реалисту, какъ Рѣпинъ. Притомъ же, какъ ни поверни аллегорію, все не выходитъ ничего дѣльнаго и важнаго въ этой картинѣ. Если растолковать ее себѣ такъ, что дѣвушка-Чернавушка, идущая въ хвостѣ ста дочерей подводнаго царя,—это Россія, или ея искусство, которыхъ затмили идущія впереди блестящія, великолѣпныя ея сестры—страны и искусства остальнаго міра, и одинъ только Садко-русакъ понялъ, и узналъ, и оцѣнилъ ее, то—это не такъ, потому-что Россія давно уже не Сандрильона въ ряду націй, и давнымъ-давно уже многіе, кромѣ самого Садки, узнали ей цѣну, взвѣсили ее на вѣсахъ міра и уразумѣли ее. Но если опять подумать, что въ картинѣ дѣло состоитъ въ томъ, что Садко-русакъ, сколько ни любуйся онъ на красоты, таланты и достоинства всего міра, а своя бѣдная Чернавушка будетъ, въ концѣ концовъ, его сердцу все-таки дороже и ближе всего—тогда надо было поставить передъ нами Чернавушку въ картинѣ такъ, чтобъ блеснула изъ ея лица и всего существа ея вся красота и притягательная неотразимая сила, не взирая на бѣдный внѣшній видъ; тогда надо было и въ Садкѣ нарисовать озарившее его чувство, его восторгъ, его поклоненіе, смуту задыхающагося, отъ счастья, чувства. Задача художника была тутъ истинно глубокая и великая, одна изъ истиннѣйшихъ и глубочайшихъ задачъ нашего времени: вложить въ человѣческое лицо такой океанъ симпатіи и притягательности, душевной красоты и значительности, которыя перетягиваютъ всѣ остальныя красоты и значительности,—такая задача была бы повыше задачи всѣхъ Рафаэлевскихъ мадоннъ, съ ихъ неземными, сверхъ-естественными, невиданными и неслыханными чувствами. Но въ картинѣ Рѣпина вовсе не выполнена и такая задача: дѣвушка-Чернавушка идетъ гдѣ-то далеко, въ глубинѣ картины, такъ что въ ней ничего не видно и ничего различить нельзя, кромѣ общаго силуэта. Мы должны вѣрить живописцу, какъ какому-нибудь славянофилу (какимъ Рѣпинъ никогда не бывалъ), что дѣвушка-Чернавушка выше и лучше всѣхъ на свѣтѣ, а почему—неизвѣстно. Самъ Садко ничего тоже не выразилъ, онъ стоитъ тутъ безъ восторга, безъ потрясенной души, и только чему-то „удивляется“— на томъ всему и конецъ. Но этого еще слишкомъ мало для задачи. Собственно его внѣшній обликъ, фигура, поза, жестъ — слишкомъ незначительны. И однако-же, не взирая ни на что, многое въ картинѣ Рѣпина истинно великолѣпно. Чудесная красавица „Италія“, взятая какъ будто изъ эпохъ и стиля Тиціана, позади нея такія же красоты „Испанія“, „Франція“, напереди всѣхъ женщина-Востокъ, еще въ формѣ полу-стихійнаго созданія, на-половину жен-

щина, на-половину рыба, и, еще болѣе всѣхъ ихъ, картина самаго подводнаго царства,—это все великія чудеса живописи. Подводное царство, внутренность океана, насквозь проникнутаго солнечными лучами, цѣлыми столбами золотаго свѣта, и, внутри этихъ волнъ, колебаніе, и дрожаніе, и сутолока громадной массы рыбъ и всяческихъ морскихъ чудищъ—это было уже истинно великолѣпно въ картинѣ Рѣпина, потому что тутъ переданы были эффекты огромныхъ акваріумовъ Лондона и Парижа, которые видѣлъ и наблюдалъ Рѣпинъ. Онъ былъ тутъ снова на настоящей почвѣ своей, на почвѣ реализма, невыдуманной, существующей правды, видѣнной, пламенно ощущенной и съ энтузіазмомъ переданной. Кажется, до Рѣпина никто въ Европѣ не бралъ задачей внутренность моря, кишащаго жизнью и движеніемъ, въ столбахъ солнечнаго свѣта. И такая оригинальность взгляда дала Рѣпину проявить свой талантъ съ великою силою и прямотою.

Рѣпину заграничная жизнь не годилась столько же, какъ Перову. И онъ скоро воротился назадъ въ Россію, точно такъ же, какъ и Перовъ, ни чуть не измѣнившійся ни въ чемъ, ничего не утратившій, и наврядъ ли что-нибудь пріобрѣвшій отъ иностранныхъ музеевъ и церквей. Когда появились у насъ въ печати письма Рѣпина, гдѣ высказывались его малыя симпатіи къ старымъ италіянскимъ классикамъ, поднялся чуть не всеобщій крикъ ужаса и негодованія. Какъ ни реалистично направленіе новой русской публики въ дѣлѣ искусства, но разстаться съ предразсудками и давно втолкованными ей мнѣніями, куда было тяжко и неловко! Тутъ повторялось почти то же самое, что̀ за 40 лѣтъ прежде произошло у насъ, когда Бѣлинскій повелъ смѣлый походъ на Ломоносова и Державина, или когда Пушкинъ объявилъ Виргилія отцемъ „тощей“ Энеиды: ни тотъ, ни другой, ни третій изъ старыхъ поэтовъ давно уже никому не годились, всѣ изъ нихъ выросли, и никто не читалъ ни единой ихъ строчки. Но что̀ за негодованіе поднялось, что̀ за обиженное чувство, что̀ за храброе отстаиванье прошлаго! Читать отжившихъ писателей—никто уже болѣе не хотѣлъ, а все-таки трогать ихъ—не смѣй! На Рѣпина посмотрѣла вся толпа консерваторовъ чуть не съ ненавистью, и только могучая талантливость, всѣми признанная, спасла его отъ погрома на-вѣки.

Въ послѣдніе годы Рѣпинъ написалъ двѣ картины, въ которыхъ присутствуетъ вся его художественная талантливость, и которыя все-таки не принадлежатъ къ числу настоящихъ, крупныхъ его созданій. Это—„Царевна Софія“ (1879) и „Проводы новобранца“ (1880). Вся разгадка малаго успѣха ихъ заключалась въ несвойственности его натурѣ взятыхъ сюжетовъ. Рѣпинъ не обладаетъ даромъ „историчности“, ни воображеніемъ, переносящимъ художника въ другія эпохи, кромѣ настоящей. Поэтому его царевна Софія вышла искусственна, натянута и ходульна, безъ малѣйшаго выраженія того трагическаго чувства, которое должно было воодушевлять Софію въ ту страшную минуту, когда лопнули всѣ ея грандіозные планы, и она увидала за окномъ своей кельи трупы повѣшенныхъ стрѣльцовъ, ея сообщниковъ. Лицо Софьи—маска, выраженіе его—гримаса, поза—искусственность живой картины. Натуры и свободнаго творчества во всемъ этомъ нѣтъ. Точно также, въ „Проводахъ новобранца“, Рѣпинъ тронулъ сентиментальную плаксивую ноту, вовсе несвойственную его натурѣ; оттого картина не удалась, и ни одно дѣйствующее лицо ничего не выразило ни на лицѣ, ни въ позѣ, кромѣ придуманности и условной группировки. Самъ новобранецъ, стоящій въ объятіяхъ жены, точно по приказу или на „натурѣ“, и глядящій куда-то мимо, старикъ на-лѣво и мужикъ на-право, расположенные точно „скобки“ въ строкѣ и ничего болѣе, собака—только для наполненія мѣста, мать и солдатъ только—по программѣ, но не представляющіе ни типовъ, ни выраженія,—все это мало удовлетворительно. Но исключеніе составляетъ одна „жена“ новобранца, въ позѣ которой есть чувство, натура и жизнь. И все-таки, многія части этихъ картинъ были написаны, собственно въ живописномъ отношеніи, съ изумительнымъ мастерствомъ, колоритностью и блескомъ.

За то, гдѣ талантъ Рѣпина высказался опять во всей силѣ, это—въ его „Протодьяконѣ“ (1877). Это опять нѣчто равное „Бурлакамъ“ по могучей силѣ постиженія и передачи. Никогда Рубенсъ не написалъ ничего сильнѣе и поразительнѣе, но только съ тою разницею, что у Рѣпина нѣтъ тутъ никакихъ прикрасъ и идеализированій, какъ почти всегда, къ несчастію, у Рубенса, и что „Протодьяконъ“—не отвлеченная какая-то личность, а человѣкъ плоти и крови, вырощенный цѣлою жизнью, отпечатавшеюся на всемъ существѣ его. Это лицо съ поднявшимися бровями, эти глаза съ безконечнымъ выраженіемъ животности, разгульности и лукавства, эти развѣвающіяся космы сѣдыхъ волосъ и бороды, этотъ широкій костюмъ, какъ у венеціянскаго патриція, эта жирная рука на чревѣ, этотъ жезлъ, сжатый кулакомъ другой руки—что̀ это за великолѣпіе! Смотришь на эту великолѣпную картину и разомъ чувствуешь, ка̀къ прошли 50—60 лѣтъ жизни этого человѣка, среди какой толпы, среди какого „хора“ людского складывалась и закалялась его натура, что̀ такое сидитъ въ его головѣ. Такое изображеніе души и натуры, такая психологія, такая глубокая живопись—торжество и вѣнецъ искусства. Какова же должна быть картина („Чудотворная икона“—опять шествіе великой массы людской), которую готовитъ теперь Рѣпинъ, и въ которой „протодьяконъ“ составляетъ только одну частицу. Какіе характеры, какія личности, какія глубоко зачерпнутыя натуры, мужскія и женскія, молодыя и старыя, должны сойтись на томъ полотнѣ, для котораго готовились и копились такіе изумительные этюды!

Понятно, что, полный такимъ созданіемъ, Рѣпинъ не могъ не отказаться отъ заказа писать фрески и образа въ московскій соборъ Спаса. Тѣ задачи слишкомъ лежали внѣ его горизонтовъ, и притомъ же у него, какъ нѣкогда у Иванова, тоже отказавшагося отъ соборовъ московскаго и петербургскаго,—была „своя“ крупная задача, наполняющая мысль и жизнь. А такую не промѣняешь ни на чью чужую.

Кромѣ картинъ, Рѣпинъ написалъ много превосходныхъ портретовъ. О нихъ будетъ говорено ниже.

Шварца у насъ мало знаютъ, да и тѣ, ктò знаетъ, расположены всегда считать его скорѣе интереснымъ дилеттантомъ, чѣмъ истиннымъ значительнымъ художникомъ. Однако-же это вполнѣ невѣрно. Шварцъ —самый крупный, самый важный нашъ *историческій* художникъ. Я разумѣю здѣсь исторію прежнихъ эпохъ, такъ какъ къ нашей, современной исторіи Шварцъ не имѣлъ никакого таланта: по крайней мѣрѣ онъ рѣшительно нигдѣ у него не выразился. Шварцъ составляетъ совершенно выдающееся исключеніе въ ряду нашихъ художниковъ, вообще мало одаренныхъ способностью къ „историчности". Онъ родился, конечно, съ исключительною способностью къ пониманію старыхъ нашихъ временъ и людей, и со способностью передавать ихъ въ необыкновенно выпуклыхъ и убѣдительныхъ ôбразахъ. Его картины—не плодъ изученія, не плодъ археологіи и костюмнаго знанія, даже не плодъ старательнаго и трудового вдумыванья въ физіономіи и фигуры русскихъ людей прежнихъ столѣтій, которыхъ изображенія уцѣлѣли до нашего времени. Нѣтъ, — каждая его картина и рисунокъ доказываютъ свободное могучее творчество, никакой потугой и стараніями не вымученный полетъ фантазіи. Историческія картины Шварца непринужденны и вольны, онѣ исходятъ изъ-подъ его кисти и пера словно мгновенная импровизація, но во всеоружіи правды, мѣткости и глубокаго знанія. Эпохи нашей древней исторіи, всего лучше удающіяся Шварцу, это—XVI и XVII вѣкъ. Болѣе ранніе періоды русской исторіи были меньше ему доступны, такъ что, напримѣръ, „Плачъ Ярославны" на текстъ изъ „Слова о Полку Игоревѣ" и другія задачи изъ средневѣковой нашей исторіи, временъ княжескихъ и великокняжескихъ, почти вовсе не удавались ему. За-то истиннымъ торжествомъ его были сцены изъ періода „царскаго", т.-е. сцены изъ тѣхъ временъ, когда вполнѣ сложились, послѣ долгаго броженія, всѣ элементы русскіе и не-русскіе, мѣстные, восточные и западные, изъ которыхъ составилась наша своеобразная народная физіономія. Шварцъ былъ рожденъ схватывать душой и выражать кистью или перомъ именно этотъ чудный, то красивый, то безобразный, этотъ—то грубый, то тонкій и изящный сплавъ. Даромъ, что онъ былъ лицеистъ въ молодости и министерскій чиновникъ въ юношествѣ, даромъ, что онъ провелъ нѣсколько лѣтъ за границей, въ мастерскихъ берлинскихъ и парижскихъ художниковъ (Шрадера и Лефевра), онъ не утратилъ ни своего таланта, ни своей индивидуальной и художественной физіономіи, и уже съ молодыхъ лѣтъ началъ выполнять свое настоящее художественное назначеніе. Ему онъ никогда впослѣдствіи не измѣнилъ ни на единый волосокъ.

Еще первымъ его произведеніемъ, въ Академіи художествъ, доставившимъ ему 2-ю серебряную медаль, былъ рисунокъ: „Иванъ Грозный подъ Казанью" (1860). Вторымъ произведеніемъ, уже вполнѣ значительнымъ, былъ большой картонъ „Иванъ Грозный, въ Александровской слободѣ, у тѣла убитаго имъ сына". Шварцу было тогда (1861) всего 23 года, но тутъ выразился уже весь его талантъ и сила. Академія художествъ дала ему за этотъ картонъ большую серебряную медаль, но не понимала, что онъ въ ту минуту стоилъ бы хоть профессорства, и что эта „ученическая" его картина больше значила, чѣмъ прославленныя фрески и картины тѣхъ, кого она считала величайшими свѣтилами русскаго истинно-„историческаго" искусства. Глубокое чувство ужаса, невыразимая мука раскаянія и сожалѣнія нарисовались тутъ пламенными чертами на лицѣ и въ убитой позѣ царя Ивана. Когда что-нибудь подобное задумывали и выполняли наши великіе академическіе профессора?

За этимъ картономъ послѣдовала у Шварца цѣлая галлерея иллюстрацій, перомъ, къ роману гр. А. Толстаго: „Князь Серебряный" и къ поэмѣ Лермонтова: „Сказка про купца Калашникова" (1862). Въ обоихъ случаяхъ дѣйствіе происходило при Иванѣ Грозномъ, и никогда, ни прежде, ни послѣ, ни одинъ русскій живописецъ не исчерпалъ такъ правдиво, и такъ глубоко, и такъ полно, эту страшную эпоху. Никто не начертилъ съ такою мѣткостью и самого Ивана-царя, центръ всего совершавшагося и жившаго тогда въ Россіи, и вмѣстѣ остальной, окружавшій его людъ: Ивана Грознаго, во всей его смѣси притворства и натуральности, — злобы и испуга, — неукротимой свирѣпости непритворнаго унынія и безсилія душевнаго; его антуражъ—во всей азіятчинѣ, раболѣпствѣ, жадности, униженіи, покорности, животномъ равнодушіи, или разнузданномъ его звѣрствѣ. Боярыни и боярышни, сокольничьи, шуты, князья, опричники съ собачьими головами и метлой у сѣдла, старыя няньки (глупо-вѣрныя, какъ собаки), добродушные палачи, ничѣмъ не отличающіеся, ни единымъ мускуломъ лица, отъ прочаго народа,—„приказано"-молъ, равнодушный ко всему совершающемуся и непроглядно-темный самъ народъ, слуги въ парчѣ, поспѣшно несущіе фазана въ перьяхъ на золотомъ блюдѣ къ царскому столу, процессіи опричниковъ въ монашескихъ мантіяхъ и съ дымными церковными свѣчами въ рукахъ, —всѣ они двигаются послѣ пытокъ въ церковь, съ кающимся въ ту минуту, до послѣдней ниточки душевной, и изможженнымъ Иваномъ, охоты и пиры, церковныя службы и разсказываемыя сказки, любовныя сцены юношей въ саду при лунномъ свѣтѣ и казни на потѣху взрослымъ, на площади—всю эту чудную смѣсь отвратительнаго, страшнаго, смѣшного и поэтическаго Шварцъ изобразилъ въ чудесныхъ очеркахъ. Его фантазія переносилась въ Россію за 300 лѣтъ назадъ, и принесла оттуда новые образы, правдивые типы и физіономіи—начиная отъ физіономіи самого царя, столько многообразной, сквозь гамму тысячи сценъ, и до физіономій нищихъ, странствующихъ слѣпцовъ и до царскаго горбоносаго по-азіятски убраннаго коня, до физіономіи тогдашняго города, деревни, поля, дворца, мрачнаго византійскаго притвора церковнаго. Вмѣстѣ съ фантазіей Шварца, пробуждается и фантазія его зрителя, и живетъ минуту среди людей и событій Иванова времени. Это способенъ сотворить только

истинный, могучій, въ самомъ дѣлѣ „историческій" талантъ.

Позже, Шварцъ исчерпалъ съ такою же необычайною правдивостью и полнотою нашъ XVII вѣкъ. „Шествіе патріарха Никона на осляти въ Вербное воскресенье" (1865), съ самимъ царемъ, ведущимъ бѣлаго осла подъ уздцы, среди необозримой толпы народной; „Московскій посольскій приказъ" (1867), гдѣ русскіе дьяки, снаружи простодушные, въ глубинѣ души лукавые, всегда хитрые мелочники и сутяги, ищутъ прибрать къ рукамъ и провести иностранныхъ пословъ; „Царь Алексѣй Михайловичъ играющій въ шахматы", съ вѣрноподданными боярами, раболѣпно, по-азіятски стоящими у столика съ царскою шахматницею; „Нареченіе царской невѣсты царевною"; „Молодая боярыня, подносящая кубокъ гостю", и, тоже совершенно по-азіятски, обязанная поцѣловать его по приказу самого мужа—вѣдь она только красивая рабыня!; „Патріархъ Никонъ, въ чудесный лѣтній день прохаживающійся по саду въ своемъ Новомъ-Іерусалимѣ"—онъ уже сломленъ со всѣмъ грознымъ своимъ деспотствомъ, со всѣмъ суровымъ насилованіемъ старыхъ формъ русскихъ, но внутренній огонь его не потухъ, и глаза сверкаютъ изъ-подъ широкополой какъ зонтикъ шляпы, между тѣмъ какъ услужливый прихвостникъ-монахъ по пальцамъ высчитываетъ павшему владыкѣ оставшіеся шансы; наконецъ, chef d'oeuvre Шварца: „Вешній царскій походъ на богомолье" (1868)—едва-ли не послѣдняя его картина, съ чудной правдой оживорившая старый русскій зимній пейзажъ, жалкія прикорнувшія и покосившіяся деревушки среди безотрадныхъ пустырей, и тутъ появившійся вдругъ царскій неуклюжій возокъ съ орлами, съ боку на бокъ переваливающійся по сугробамъ снѣга, среди понуканій на тощихъ коней и среди скачущихъ стрѣльцовъ, махающихъ плетками—во всемъ этомъ придворные и крестьяне, барыни и слуги, царь и монахи, солдаты, бабы и народъ, важная работа и потѣхи, набожность и праздность—что это была за несравненная галлерея картинъ и образовъ, характеровъ и нравовъ, событій и сценъ! Нельзя, впрочемъ, не замѣтить, что всѣ женскія личности несравненно слабѣе мужскихъ у Шварца, и даже часто вовсе незначительны, напримѣръ: Ярославна изъ „Слова о Полку Игоревѣ", или княжна въ „Князѣ Серебряномъ", или Алёна Дмитріевна въ „Пѣснѣ о купцѣ Калашниковѣ". Крупное исключеніе составляетъ лишь старая нянька Ивана Грознаго въ иллюстраціяхъ къ „Князю Серебряному", полная характера, типичности и выраженія. Конечно, останься Шварцъ еще нѣсколько лѣтъ живъ, онъ навѣрное представилъ бы еще много чудныхъ русскихъ, истинно-историческихъ сценъ—талантъ его до послѣдняго дня жизни все только совершенствовался и мужалъ. Къ несчастію для русскаго искусства, онъ умеръ 31 года, создавъ слошкомъ мало, если считать то, къ чему онъ былъ способенъ, и умеръ—слишкомъ мало до сихъ поръ оцѣненный.

Василій Васильевичъ Верещагинъ, по историческому духу, по глубокому постиженію исторіи стоитъ наравнѣ съ Шварцомъ, но у него таланта несравненно больше, онъ у него во сто разъ сильнѣе, и шире, и глубже. Главное ихъ различіе въ томъ, что область Шварца—старая русская исторія, область В. В. Верещагина—новая, современная русская исторія. При томъ же, Верещагинъ есть по преимуществу живописецъ массъ, *хоровъ*, точно также, какъ и Рѣпинъ. „Народъ" не есть главное для Шварца. Для него важнѣе всего прежняя эпоха, прежнее время, и онъ ихъ выражаетъ посредствомъ сотенъ субъектовъ самыхъ разнообразныхъ, самыхъ разнокалиберныхъ, начиная отъ верху и до низу. Рѣпинъ съ Верещагинымъ и не думаютъ о прежнихъ эпохахъ и временахъ; у нихъ передъ глазами—нынѣшній „народъ", самъ народъ, который они глубоко знаютъ и чувствуютъ, котораго страданія, жизнь, грубое невѣжество, полное себя-незнаніе и непониманіе, и, вслѣдствіе того, варварское его эксплуатированіе—рѣжутъ ихъ острымъ ножемъ по душѣ. Этимъ двумъ художникамъ не даетъ покоя то, что они видѣли своими глазами, и, кажется, еслибъ они не родились случайно художниками, они вмѣсто кисти подняли бы перо и въ пламенныхъ страницахъ высказали бы то самое, что высказали въ пламенныхъ картинахъ. Для нихъ искусство есть только средство выраженія, а это—только и есть настоящее искусство. Оба они исключительно трагики, и все просто „милое", „граціозное", только „нравящееся" и щекочущее нёбо, какъ конфета,—для нихъ немыслимо и невозможно.

Но есть особенность, отличающая Верещагина и отъ Рѣпина, и отъ Шварца, и отъ Перова. Это—что между его дѣйствующими лицами никогда нѣтъ ни женщинъ, ни дѣтей. Онъ живописецъ мужчинъ, и, по преимуществу, мужчинъ взрослыхъ. Даже юноши встрѣчаются у него очень рѣдко. Женщины являются у Верещагина до сихъ поръ всего *два раза*; это—какъ раскольницы въ рисункѣ: „Духоборцы" и какъ сестры милосердія въ картинѣ изъ болгарской войны: „Перевязочный пунктъ", но и тутъ ихъ мало, или онѣ видны на далекихъ планахъ, въ далекихъ перспективахъ. Многочисленные женскіе типы, нарисованные и написанные Верещагинымъ въ Туркестанѣ и въ Индіи, остались безъ примѣненія въ его картинахъ.

Грубо ошибся бы тотъ, кто подумалъ бы, что Верещагинъ есть только живописецъ „военный". Никогда! Солдаты Верещагина—это все тотъ же народъ, только случайно носящій мундиръ и ружье. Его солдаты—такіе же ни на единую минуту не прекращавшіе жить народною жизнью люди, какъ солдаты гр. Льва Толстого въ его геніальныхъ кавказскихъ и севастопольскихъ картинахъ. Верещагинъ началъ съ того, что принялся писать (1866—7) громадную картину „Бурлаки" (какая новая черта тожества во взглядѣ и внутренней потребности съ Рѣпинымъ!), и не будь онъ офицеромъ, не получи онъ въ дѣтствѣ и юношествѣ извѣстной военной дрессировки, онъ писалъ бы всю жизнь картины, не меньше нынѣшняго глубокія и народныя, но только не съ военными сюжетами, точно также, какъ гр. Левъ Толстой, который, не будь онъ случайно въ своей молодости офицеромъ, написалъ бы, вѣроятно, не менѣе

глубокія и народныя вещи, только не съ военными сюжетами.

Но кромѣ военной внѣшности созданій, громадная разница между Верещагинымъ и всѣми остальными русскими живописцами лежитъ еще и въ другомъ—въ личномъ характерѣ. Ни у одного изъ нихъ всѣхъ нѣтъ того безпокойнаго духа, той непосѣдливости, того стремленія вдаль, въ неизвѣстныя страны, къ чуждымъ людямъ и народамъ, той жажды личной дѣятельности, той потребности въ приключеніяхъ, событіяхъ, опасностяхъ, той охоты поминутно рисковать собственною жизнью, часто ни за грошъ, какіе наполняютъ натуру Верещагина. Всѣ остальные наши художники могутъ показаться холодными и черезъ-чуръ спокойными, въ сравненіи съ его вѣчнымъ кипяченьемъ. И это придало свою особую печать его произведеніямъ. Но значительныя созданія искусства состоятъ не изъ одного безпокойства и кипяченья: нужны еще другія, болѣе прочныя и глубокія качества, и ими тоже обладаетъ Верещагинъ. У него есть искренняя, ни съ чѣмъ несравнимая любовь къ человѣчеству вообще и къ народу въ особенности, у него есть ничѣмъ несокрушимое презрѣніе ко всему принятому и наученному въ отношеніяхъ житейскихъ, у него есть непреклонная ненависть къ оффиціальной лжи и квасному восхваленію, какими весь вѣкъ наполняютъ свои картины Орасы Вернэ и имъ подобные, у него есть глубоко-человѣчное сердце, нежелающее различать „своихъ" отъ „чужихъ" тамъ, гдѣ дѣло идетъ о кровавыхъ страданіяхъ, искалѣченныхъ существованіяхъ, Богъ-знаетъ за что измученныхъ и исковерканныхъ жизняхъ. У него есть прямой и свѣтлый взглядъ на то, что совершается передъ его глазами, и на придачу ко всему громадный талантъ. Отъ этого-то онъ одинъ изъ самыхъ истинныхъ, самыхъ необыкновенныхъ „историковъ" нашего времени (историковъ не только кисти, но и пера). У насъ Верещагина горячо хвалили и съ энтузіазмомъ любовались на него, но не смѣли и не умѣли подвести ему итога, такъ-что безнаказанно и долго могли раздаваться также противъ его картинъ и голоса злобныхъ тупицъ и заплеснѣвшихъ консерваторовъ. Въ Европѣ люди были смѣлѣе и рѣшительнѣе въ своемъ приговорѣ: его громко признали тамъ „апостоломъ человѣчности" и „пламеннымъ проповѣдникомъ противъ варварства войны".

Въ теченіе тѣхъ 20 слишкомъ лѣтъ, изъ которыхъ состоитъ художественная дѣятельность Верещагина, онъ постоянно шелъ все только въ гору. Въ этомъ онъ сильно отличается отъ многихъ, едва ли не отъ большинства русскихъ художниковъ, которые послѣ первыхъ, обыкновенно замѣчательнѣйшихъ произведеній, останавливаются и не идутъ болѣе впередъ. Верещагинъ, напротивъ, продолжаетъ совершенствоваться и идти въ гору даже и до настоящей минуты, не взирая на всѣ свои торжества, можно сказать всесвѣтныя.

Первыя произведенія Верещагина, послѣ его пребыванія на Кавказѣ, имѣютъ по большей части характеръ этнографическій, нравоописательный. „Духоборцы на молитвѣ", „Религіозная процессія магометанскихъ изувѣровъ въ Шушѣ", множество кавказскихъ народныхъ фигуръ и типовъ (напечатанныхъ впослѣдствіи въ „Tour du Monde", съ текстомъ самого Верещагина), еще большее множество рисунковъ въ альбомахъ, исполненныхъ съ натуры въ разныхъ мѣстахъ Россіи, свидѣтельствуютъ только о сильномъ дарѣ наблюдательности Верещагина, объ его любознательности и вѣрной передачѣ всего, что его поражало на пути. По всей вѣроятности, судя по существующимъ этюдамъ, одна картина „Бурлаки", еслибъ была докончена, выразила бы, въ эту раннюю эпоху Верещагина, его собственную лирическую ноту.

Два года, проведенныхъ Верещагинымъ въ Парижѣ, въ мастерской Жерома, не испортили его и не лишили ни самостоятельности, ни личности: онъ плохо слушался наставленій учителя и болѣе развивался самъ. Но, несмотря на все мастерство, пріобрѣтенное въ рисункѣ, колоритъ Верещагина долго не достигалъ такого же совершенства. Первыя картины на сюжеты изъ современнаго быта и войнъ въ Средней Азіи, гдѣ онъ, среди боевъ и схватокъ, провелъ около трехъ лѣтъ (1867—1870), представляли высокое совершенство по правдѣ типовъ и выраженію („Послѣ удачи" и „Послѣ неудачи", „Хоръ дервишей", „Политики въ опіумной лавочкѣ въ Ташкентѣ", „Дуваны въ праздничныхъ нарядахъ", „Нищіе въ Самаркандѣ", и, выше всѣхъ ихъ, по глубинѣ выраженія, „Опіумоѣды"), но оставляли еще желать многаго по колориту, почти постоянно мутному, жесткому, суховатому. Но когда, въ декабрѣ 1870 года, поселившись въ Мюнхенѣ, Верещагинъ принялся за разработку громаднаго матеріала, привезеннаго изъ Средней Азіи, тутъ уже онъ оказался совершенно новымъ художникомъ. Онъ уже владѣлъ средствами своего искусства какъ великій, зрѣлый мастеръ. Къ совершенству рисунка, типичности, группировки, выраженія, прибавилось еще и великое совершенство колорита, необычайный блескъ красокъ, и, вдобавокъ ко всему, такая легкость и свобода выполненія, которыя могутъ казаться просто невѣроятными. Въ теченіе трехъ лѣтъ Верещагинъ написалъ цѣлую галлерею картинъ самаго разнообразнаго содержанія, на типы среднеазіятскіе. Огромный процентъ въ этомъ числѣ составляли произведенія съ содержаніемъ только-что этнографическимъ: „Киргизскій охотникъ съ соколомъ", „Продажа мальчика-невольника", „Дервиши у дверей мечети", „Перекочевка киргизовъ", калмыцкіе храмы и жилища, монгольскіе, киргизскіе, китайскіе и туркестанскіе дворцы, дома, палатки, караван-сераи и кладбища, и съ этимъ вмѣстѣ—громадное количество писанныхъ красками или рисованныхъ карандашомъ народныхъ типовъ, мужскихъ и женскихъ, а также азіятскихъ пейзажей, въ городахъ, степяхъ и долинахъ. Во всемъ этомъ было разлито безконечно много изумительнаго мастерства фактуры, но интересъ былъ недостаточный, только еще научный: онъ былъ собственно „географическій". Художественное творчество тутъ еще не присутствовало. Но за то было въ этой огромной массѣ картинъ и этюдовъ около дюжины такихъ, гдѣ высказывалось оригиналь-

ное, совершенно самостоятельное настроеніе Верещагина, гдѣ выражались съ могучей силой его духъ, любовь, ненависть, восторгъ, негодованіе, юморъ. Большинство между ними было трагическаго содержанія. Трагичнѣе всѣхъ былъ „Забытый"—бѣдный убитый солдатъ, распростертый навзничь въ полѣ, покинутый всѣми, и надъ которымъ слетается стая вороновъ съ жадно растворенными клювами, пока отрядъ товарищей уходитъ вдали. Этой поразительной, потрясающей ноты не бралъ еще ни одинъ живописецъ войнъ и баталій, даромъ что военныхъ картинъ было до сихъ поръ на свѣтѣ много тысячъ. Другая, такая же картина была: „Окружили—преслѣдуютъ"—картина, изобразившая отчаянное положеніе горсточки безстрашныхъ, по-народному простыхъ и героическихъ русскихъ, застигнутыхъ въ лощинкѣ среди горъ цѣлымъ полчищемъ налетающихъ со всѣхъ сторонъ туркестанскихъ всадниковъ. Спасенія нѣтъ, всѣ должны лечь костьми тутъ въ полѣ, развѣ чудо выручитъ. Тоже и такого безотраднаго сюжета не смѣлъ прежде трогать ни одинъ баталистъ, такъ какъ каждый изъ нихъ зналъ настоящее назначеніе: прославить отечественныя войны. Еще одинъ сюжетъ: „Вошли!" былъ до крайности необычаенъ и своеобразенъ по содержанію. Кучи убитыхъ, своихъ и непріятельскихъ, валяющихся на мѣстѣ недавно только кончившагося боя,—это было не чудо для военной картины, но чудомъ и дерзкою новостью было изображеніе нашихъ солдатиковъ: наверху крѣпостной стѣны, они лежатъ на брюхѣ, рядомъ съ только-что водруженнымъ окровавленнымъ знаменемъ, покуриваютъ трубочки и болтаютъ ногами, поглядывая внизъ, какъ товарищи внизу таскаютъ прочь тѣла убитыхъ. Такое равнодушіе, такое безсмысліе—развѣ это позволительно въ изображеніи отечественнаго „воина", котораго надо всегда представлять идеаломъ, заключающимъ въ себѣ все одни только „великія чувства"!

Но рядомъ съ этими картинами, изображавшими русскую сторону, Верещагинъ написалъ также цѣлую коллекцію картинъ, гдѣ главными дѣйствующими лицами являлись азіяты. Конечно, онъ повсюду представлялъ ихъ дикость и варварство, ихъ страшные подземные „зинданы" (клоповники), гдѣ люди ходятъ въ полу-мракѣ, какъ тѣни, ожидая мучительной смерти, ихъ монументы—пирамиды череповъ въ степи; но это не мѣшало ему изображать ихъ тоже побѣдителями надъ русскими—новое преступленіе противъ строгихъ правилъ „отечественно-исторической" живописи. Онъ писалъ во всемъ блескѣ высоко-художественную красоту ихъ дворцовъ, живописность мечетей, площадей, наконецъ,—безъ всякой каррикатуры и ненависти,—толпы средне-азіятовъ, которыхъ муллы фанатизируютъ къ войнѣ противъ ненавистныхъ пришельцевъ, въ виду высокихъ столбовъ, наверху которыхъ побѣдно водружены головы побитыхъ недруговъ—все это съ талантомъ и блескомъ необычайнымъ.

Понятно, какое впечатлѣніе должны были производить на массу публики такія совершенно необыкновенныя, и по содержанію и по мастерству, картины. Въ Лондонѣ, на выставкѣ въ Хрустальномъ дворцѣ (1873), это собраніе картинъ привлекало толпы народа, критика объявляла Верещагина художникомъ, выходящимъ совершенно изъ ряду вонъ среди художниковъ всей Европы; нѣсколько мѣсяцевъ спустя, когда эти картины были выставлены въ Петербургѣ (1874), массы народа на выставкѣ были такъ громадны, какъ никогда еще не бывали, съ тѣхъ поръ какъ Россія существуетъ, и, что всего важнѣе, въ числѣ сотенъ тысячъ, тутъ перебывавшихъ, огромную массу составляли также люди самыхъ „низшихъ" классовъ, самъ народъ. Этого прежде еще никогда у насъ не бывало. Верещагинъ былъ понятенъ всѣмъ, говорилъ сердцу и воображенію каждаго. Но, что еще очень примѣчательно, эта выставка имѣла послѣдствіемъ двѣ своеобразныя выходки художника. Пока массы народа и общества глубоко восторгались Верещагинымъ и признавали его настоящимъ „нынѣшнимъ" и „своимъ" художникомъ, ретрограды смотрѣли на его смѣлость и новизну, какъ на проклятое преступленіе, и нѣсколькимъ генераламъ, штатскимъ и военнымъ, удалось довести его, своими выговорами и порицаніями, до такой степени нервнаго раздраженія, что онъ въ одинъ прекрасный день взялъ и сжегъ три изъ наиважнѣйшихъ своихъ туркестанскихъ картинъ: „Забытый", „Окружили—преслѣдуютъ" и „Вошли"! Съ другой стороны, когда, послѣ выставки, Академія художествъ захотѣла сдѣлать Верещагина профессоромъ,—онъ заявилъ въ газетахъ, что „признаетъ всѣ чины и отличія вредными въ искусствѣ, и потому отъ профессорства начисто отказывается".

Два года послѣ того провелъ Верещагинъ въ Индіи (1874—1876) и привезъ оттуда громадную коллекцію этюдовъ съ натуры, видовъ, перспективъ и человѣческихъ фигуръ, свидѣтельствовавшихъ о новомъ блестящемъ развитіи художника. Ничто не можетъ сравняться съ великолѣпной передачей природы и людей, какая присутствуетъ здѣсь на каждомъ холстѣ; кажется, еще никогда свѣтъ и блескъ солнечныхъ лучей въ Индіи, горы, поля, долины, заоблачные снѣга, вся роскошь индійской геніальной архитектуры и вся живописность и своеобразность тамошнихъ типовъ людскихъ не были передаваемы съ такимъ талантомъ и горячностью. Правда, зритель могъ себя спрашивать съ удивленіемъ: что за охота такому таланту, какъ Верещагинъ, въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ писать все только этюды и ни одной картины? Но удивленіе кончалось, когда зритель узнавалъ, что вся эта галлерея этюдовъ была только приготовленіемъ къ цѣлому ряду большихъ картинъ, назначенныхъ изобразить исторію Индіи, во время пребыванія тамъ англичанъ, начиная съ XVI вѣка и до нашего времени. Первою картиною должна была быть та, гдѣ англійскіе купцы, желающіе образовать „Остъ-Индскую компанію", представляются королю Іакову I; послѣднею—та, гдѣ изображено путешествіе принца Уэльскаго въ 1875 году по Индіи. Въ какой степени удалась бы тутъ Верещагину „исторія",—мудрено угадать; мнѣ кажется однако-же, что наврядъ-ли онъ достигнулъ бы значительныхъ резуль-

татовъ, судя по двумъ „историческимъ“ его картинамъ изъ прежнихъ эпохъ: „Два среднеазіятскихъ воина у дверей Тамерланова дворца“ и „Великій Моголъ на молитвѣ, въ мечети“. Обѣ картины суть истинные chefs-d'oeuvre'ы со стороны письма, освѣщенія, рельефа, изумительнаго воспроизведенія архитектуры, костюмовъ, оружія, но—ровно ничего историческаго не заключаютъ. Верещагинъ—великій и глубокій историкъ, но историкъ одной современности. Впрочемъ, что касается его „Индійской поэмы“, ему не удалось выполнить задуманнаго плана. Онъ написалъ всего двѣ картины (обѣ колоссальнаго размѣра): „Великій Моголъ на молитвѣ, въ мечети“ и „Процессія англійскихъ и туземныхъ властей въ Джейпурѣ“ (послѣдняя картина одна изъ немногихъ неудачныхъ у Верещагина), и приступалъ къ третьей: „Европейскіе послы представляются Великому Моголу,“ когда началась болгарская война. Верещагинъ бросилъ Парижъ, мастерскую и индійскіе сюжеты и—полетѣлъ на войну.

Какъ во время туркестанской войны, какъ и теперь, онъ лично участвовалъ въ сраженіяхъ и военныхъ предпріятіяхъ, подъ ядрами и гранатами писалъ этюды съ живыхъ сценъ, но то̀, что̀ вышло потомъ изъ этихъ этюдовъ, было уже совсѣмъ иное въ сравненіи съ картинами туркестанской войны. То̀, что̀ вышло, это были 20 картинъ, между которыми большинство—лучшія и величайшія созданія Верещагина. Общій уровень его художественной техники поднялся тутъ до той высоты, какой достигали до тѣхъ поръ лишь наилучшіе изъ наилучшихъ туркестанскіе и индійскіе картины и этюды. Лучшія картины изъ болгарской войны—это самое зрѣлое, это самое совершенное, это самое трагическое, это самое потрясающее, что̀ только создалъ на своемъ вѣку Верещагинъ. „Этнографическій элементъ“ пропалъ изъ картинъ, конецъ былъ одному художественному любованью и наслажденью! Верещагинъ съ задыхающеюся грудью, со щемящимъ сердцемъ наносилъ на свои путевые холстики и дощечки страшныя сцены, проносившіяся передъ нимъ; онъ преобразился въ эти минуты въ историка, и однѣ изъ самыхъ мрачныхъ сторонъ XIX-го вѣка выступили на свѣтъ съ грозною силою. Ужасы войны, звѣрство и дикое остервенѣніе въ минуты боя, невыразимыя страданія невинныхъ, посланныхъ на убой жертвъ; добродушіе и наивность этихъ жертвъ, совершающихъ войну, какъ любое другое занятіе—посѣвъ или рубку дровъ, жатву или уженье рыбы, какъ травлю волка, безъ злаго сердца, по нуждѣ и приказу, геройство и простота души; цѣлыя поля убитыхъ и изуродованныхъ, цѣлыя тысячи раненыхъ, погруженныхъ на перевязочномъ пунктѣ въ такія адскія страданія, которымъ нѣтъ имени; цѣлые обозы искалѣченныхъ, возвращающихся въ скиѳскихъ какихъ-то фурахъ „съ Богомъ домой“; снѣговыя равнины въ десятки верстъ, гдѣ замерзали медленной, страшной смертью сотни и тысячи брошенныхъ и раненыхъ, все это написанное съ огнемъ и мастерствомъ неподражаемымъ, съ энтузіазмомъ, идущимъ изъ глубины души, потрясенной до самыхъ корней,—вотъ что̀ создало картины, какихъ еще никогда никто не писалъ въ Европѣ.

За то и вся Европа была поражена, какъ рѣдко съ ней бываетъ. Выставки Верещагина въ Лондонѣ, Парижѣ, Вѣнѣ, Берлинѣ, Гамбургѣ, Дрезденѣ, Брюсселѣ были рядомъ тріумфовъ, быть можетъ, еще невиданныхъ въ исторіи искусства. Толпы крестьянъ и солдатъ, вообще „простого народа“ являлись на эти выставки и возвышали во сто кратъ силу общаго порыва. Въ Россіи было тоже. Выставка болгарскихъ картинъ имѣла, какъ ни казалось это невозможнымъ, еще болѣе успѣха, чѣмъ туркестанская 1874 года, и безконечная толпа народа была еще громаднѣе. Къ стыду нашему, нѣсколько квасныхъ, подслуживающихся лже-патріотовъ, совершенно антихудожественныхъ, замѣшали свою гнусную ноту въ хоръ общаго торжества. Они перещеголяли тутъ ретроградовъ всей остальной Европы. Но дѣло ни на іоту не перемѣнилось, и картины Верещагина остались навсегда однимъ изъ самыхъ чудныхъ и великолѣпныхъ явленій нашего столѣтія.

V.

Два настоящіе „живописца-историка“, Шварцъ и Верещагинъ, составляютъ у насъ, какъ я уже указывалъ, исключеніе между товарищими своими по живописи. Всѣ остальные очень мало одарены историческимъ чувствомъ и способностью переноситься въ далекія времена и событія, и особенно—въ далекія намъ личности и народности.

Всего менѣе оказалось въ нашей школѣ способности къ трактованію сюжетовъ религіозныхъ. Кромѣ двухъ единственныхъ картинъ, довольно замѣчательныхъ, не на что̀ указать за всѣ послѣднія 25 лѣтъ. Первая картина—„Тайная вечеря“, Гѐ (1861), несомнѣнно заключаетъ многія хорошія качества: отсутствіе „иконности“, настоящую серьезность настроенія, нѣкоторый, впрочемъ, очень недалеко идущій реализмъ, простоту, живописность и даже извѣстную новость расположенія, довольно приличные типа Христа и апостола Петра, наконецъ, оригинальное освѣщеніе. Но она страдаетъ также и нѣкоторыми очень существенными недостатками: по общему впечатлѣнію, по краскамъ, она является подраженіемъ старымъ венеціянцамъ, а такая несамостоятельность есть—порокъ. Во-вторыхъ, большинство апостоловъ банальны и не проявляютъ никакого ни типа, ни характера, а это, послѣ картины Иванова, невыносимо; притомъ же, апостолъ Іуда лишенъ всякой натуры, простоты и смысла, онъ выходитъ фигурой мелодраматической. Онъ натягиваетъ на себя черезъ голову покрывало, и весь этотъ жестъ придуманъ единственно для того, чтобъ изъ-за Іуды, какъ изъ-за темной ширмы, падалъ яркій свѣтъ на остальныхъ дѣйствующихъ лицъ. Главный же недостатокъ состоитъ въ томъ, что Христосъ представленъ совершенно ничтожною личностью, элегическимъ меланхоликомъ, точно будто вотъ сію минуту готовымъ расплакаться, вмѣсто того, чтобъ проявить энергію, характерность, рѣшительность нападенія и силу обличенія тамъ, гдѣ передъ его глазами представилась мерзость зла и гнусность пре-

дательства. Для того, чтобъ изобразить только такую сентиментальную элегію, не стоило брать такой трагическій и всемірно-знаменитый сюжетъ, какъ „Тайная вечеря“. Двѣ другія религіозныя картины Гѐ: „Христосъ въ геѳсиманскомъ саду“ и „Вѣстники воскресенья“ были такъ неудачны и слабы, что о нихъ уже и вовсе не стоитъ говорить.

Другая картина: „Христосъ въ пустынѣ“ Крамскаго, при многихъ хорошихъ качествахъ общаго расположенія, позы, освѣщенія, драпировки, и даже типа, страдаетъ тѣмъ же недостаткомъ, что̀ и „Тайная вечеря“ Гѐ: совершенно неестественною для Христа элегичностью и разслабленностью. Впрочемъ, эта картина замѣчательна тѣмъ, что одна она носитъ на себѣ нѣкоторые слѣды серьезнаго впечатлѣнія, произведеннаго на русскаго художника Ивановымъ.

Картину Семирадскаго: „Христосъ и грѣшница“ никакъ нельзя примкнуть въ картинамъ Гѐ и Крамскаго. Она такъ поверхностна по содержанію, грѣшница въ ней такая современная парижская опереточная кокотка Оффенбаха, Христосъ и апостолы до того состоятъ изъ одного костюма, что вовсе не слѣдъ говорить о ней, какъ о серьезномъ историческомъ созданіи. Она произвела на нашу публику очень большое впечатлѣніе своимъ блестящимъ колоритомъ, франтовскими своими красочными пятнами.

Всѣ остальныя картины религіознаго содержанія, писанныя въ 50-хъ, 60-хъ и 70-хъ годахъ, какъ по заказу, для церквей (наприм.: картины Моллера для московскаго собора Спаса; картины Сорокина для парижской русской церкви и для московскаго собора Спаса; картины В. П. Верещагина для этого же собора и для дворцовой церкви вел. кн. Владиміра Александровича), такъ и по собственной иниціативѣ (наприм.: „Младенецъ Моисей“, Моллера; „Положеніе во гробъ“, „Ангелы возвѣщаютъ гибель городу Содому“; Венига; „Христосъ и богачъ“, Чумакова; „Св. Григорій проклинаетъ умершаго монаха за любостяжаніе“, „Погребеніе Христа“, В. П. Верещагина), академически-тривіальны или вполнѣ незначительны, потому что не выражаютъ никакого истиннаго религіознаго воодушевленія, а по формамъ—условны и безхарактерны. Хотя иныя изъ этихъ картинъ пробуютъ даже, по нынѣшнему общепринятому правилу, соблюдать историчекій костюмъ и восточный пейзажъ, все-таки въ нихъ столь же мало историчности и религіозности, какъ въ картинахъ художниковъ прежнихъ періодовъ: Егорова, Шебуева, Брюллова, Басина и Бруни. Притомъ, надо замѣтить, картинъ этого рода написано у насъ, въ продолженіе всей этой четверти столѣтія, вообще очень мало.

Что касается до картинъ съ содержаніемъ собственно-историческимъ, то, впродолженіе этого же періода, у нашихъ художниковъ оказалось къ нимъ гораздо больше способности, чѣмъ къ картинамъ религіознымъ. Только и здѣсь все еще не проявилось настоящее, коренное настроеніе нашихъ художниковъ. Историческими сюжетами русскіе живописцы занимаются какъ-то вскользь, случайно, то по чужому заказу, то по искусственному „втягиванію“ самого себя въ данную сцену и эпоху. Чтобъ убѣдиться, какъ вездѣ тутъ настроеніе не коренное, а внѣшнее, напускное и случайное, стоитъ только взглянуть на то̀, какъ наши живописцы легко берутся за эти сюжеты, и какъ легко отъ нихъ отступаются, а пока трактуютъ ихъ, то какъ легко порхаютъ по любымъ эпохамъ, народностямъ, характерамъ и сценамъ.

Такъ напр., Гѐ, написавши сначала нѣсколько картинъ религіозныхъ, вдругъ круто поворачиваетъ налѣво кругомъ, и пишетъ картины изъ русской исторіи прошлаго столѣтія: „Петръ I и царевичъ Алексѣй“ (1871), „Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны“ (1874). Конечно, въ этихъ картинахъ было уже несравненно болѣе толка и историческаго чутья, чѣмъ въ тѣхъ будто-бы историческихъ картинахъ, которыя только за немного лѣтъ предшествовали имъ и восхищали русскую публику, наприм.: „Валленштейнъ въ Богеміи“, Страшинскаго (1855), „Боссюэтъ въ отелѣ Рамбулье“ (1857), „Ассамблея при Петрѣ Великомъ“, Хлѣбовскаго (1858); „Тилли въ Магдебургѣ“, Микѣшина (1858). Тутъ было несравненно менѣе общихъ мѣстъ и болѣе серьезности, но все-таки до настоящей исторіи имъ было далеко. Что̀ за Петръ такой, который элегично и сентиментально, чуть не плаксиво, какъ Христосъ въ „Тайной вечери“ того же Гѐ, смотритъ на царевича Алексѣя и читаетъ ему театральную рацею съ упреками: „И ты, и ты, сынъ мой“!.. Никогда, навѣрное, во всей жизни Петра I не бывало подобныхъ сценъ раскислости и слабости. У этого желѣзнаго человѣка, въ сценѣ съ сыномъ, который долженъ былъ скоро потомъ скончаться въ Петропавловской крѣпости, навѣрное дѣло происходило въ совершенно другомъ тонѣ. Только тонъ этотъ былъ вовсе недоступенъ для автора картины. Да, въ петергофскомъ дворцѣ, въ самомъ дѣлѣ, произошла сцена между отцомъ и сыномъ и то была гроза, а не жалкая риторика. Царевичъ Алексѣй, ограниченный, но—правый старовѣръ, кроткій и добрый, но—упорный въ своемъ протестѣ противъ того, что̀ ему казалось ненужнымъ въ ломкѣ Петра,—этотъ сложный характеръ остался вовсе не понятъ и не выраженъ имъ. Значитъ, ради одной только „элегіи“ и отеческаго ординарнаго „журенія“ не стоило брать задачей такого сюжета. Съ Екатериной II вышло и еще того менѣе толка. Въ расходящихся въ разныя стороны двухъ группахъ людей выразилась только внѣшняя сторона дѣла, внѣшняя придворная сцена, и ничего болѣе. Эта сухая, натянутая, накрахмаленная, ничтожная кукла—неужели это Екатерина, умная, мучимая властолюбіемъ, пылающая грозными замыслами? А этотъ безразличный хористъ въ бархатномъ кафтанѣ,—неужели это Петръ III, недалекій, но—человѣчный слабый характеромъ, но—желающій другимъ добра, а себѣ свободы? Неужели все это выразила та фигура въ картинѣ Гѐ, которая только и сдѣлала одно: эта фигура уходитъ вонъ, спиною къ зрителямъ. Нѣтъ, такъ исторію писать не годится.

А впрочемъ, Гѐ и самъ доказалъ, какъ мало для него значитъ исторія, принявшись вдругъ, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ антракта, опять за религіозные сю-

жеты, да еще въ самой невзрачной ихъ формѣ, въ формѣ аллегорическо-мистической: свидѣтель тому его послѣдняя картина—„Милосердіе". Эта картина изображаетъ современную дѣвицу или даму, поящую въ полѣ какого-то фантастическаго странника, а это должно являться иллюстраціей евангельскаго текста: „Кто напоитъ одного изъ малыхъ сихъ только чашею холодной воды, во имя ученика Моего, не потеряетъ награды своей".

Сѣдовъ, Невревъ, Пелевинъ, Литовченко, Корзухинъ и др. точно съ такою же легкостью перешли отъ сюжетовъ изъ дѣйствительной, современной жизни, имъ по натурѣ близкихъ и извѣстныхъ, въ изображеніи которыхъ они проявили не мало даровитости (мы воротимся къ нимъ ниже),—къ сюжетамъ историческимъ, къ которымъ у нихъ не было уже никакой способности. Невревъ написалъ сцены: „Князь Романъ Галицкій, указывая на свой мечъ, даетъ отвѣтъ папскимъ посламъ, предлагавшимъ ему перейти въ католичество" (1875), „Дмитрій Самозванецъ у Сигизмунда" (1877), „Убійство боярина Гвоздева въ присутствіи Ивана Грознаго" (1881), „Представленіе царевны Ксеніи Самозванцу" (1881); Пелевинъ—сцены: „Бояринъ Троекуровъ читаетъ царевнѣ Софьѣ указъ Петра I о заточеніи ея въ монастырь" (1878) и „Иванъ Грозный, посѣщающій юродиваго Николу Салоса во Псковѣ" (1877); Сѣдовъ—нѣсколько сценъ изъ жизни того же царя: „Иванъ Грозный и Малюта Скуратовъ" (1870), „Василиса Мелентьева и Иванъ Грозный" (1875); Литовченко—картину: „Иванъ Грозный показываетъ свои сокровища англійскому послу Горсею" (1875); Корзухинъ—„Сцену изъ стрѣлецкаго бунта" (1882), и т. д., но всѣ эти картины не изобразили никакой исторіи, ни людей, ни характеровъ, ни событій, а только—собранія историческихъ костюмовъ и утвари, скопированныхъ въ музеяхъ. Лица и выраженія во всѣхъ этихъ картинахъ, а часто даже и позы—совершенно ничтожны и казенны, и развѣ только-что театральны.

Какъ подумаешь, давно ли было время, когда все подобное могло нравиться нашей публикѣ, казаться ей „чѣмъ-то", даже значительнымъ шагомъ впередъ. Вспомнимъ только хоть картины, написанныя нѣсколькими молодыми нашими художниками, въ 1861 году, для полученія большой золотой медали на заданную тему (Чистяковъ, Гунъ, Верещагинъ): „Княгиня Софья Витовтовна вырываетъ поясъ у Василія Косого на свадьбѣ Василія Темнаго". Какой громадный успѣхъ имѣли тогда эти картины! Какъ онѣ тогда казались и „историчны", и талантливы! И въ самомъ дѣлѣ, какъ было не радоваться на нихъ, когда онѣ являлись замѣнять сюжеты изъ учебниковъ „классической древности"? Но время необходимой оппозиціи и протеста прошло, и эти картины оказываются плохими классными упражненіями, безъ натуры, безъ правды, безъ творчества, безъ исторіи. Такими же представляются и нынѣшнія ихъ наслѣдницы.

Всего замѣчательнѣе, что чѣмъ отдаленнѣе отъ насъ была взятая художникомъ эпоха, тѣмъ было хуже, и тѣмъ менѣе она удавалась. Такъ, наприм., всѣ „богатыри", на поляхъ сраженія, на распутіи, въ волшебномъ полетѣ, въ раздумьѣ, и т. д., уже вовсе ничего не стоили у русскихъ живописцевъ. Такой даровитый, хорошій художникъ, какъ Васнецовъ, становился неузнаваемъ, когда принимался за русскую сѣдую древность, и, вмѣсто чудныхъ витязей изъ „Слова о полку Игоревѣ", или изъ русскихъ былинъ и сказокъ, представлялъ только какихъ-то неуклюжихъ, ровно ничего намъ не говорящихъ топорныхъ натурщиковъ, нагруженныхъ кольчугами и шлемами. Правда, эти богатыри все-таки были на нѣсколько процентовъ лучше академическихъ „Добрыней", „Ильевъ-Муромцевъ" и другихъ витязей профессора В. П. Верещагина, но это еще не великая честь.

Эту общую неспособность къ изображенію эпохъ и народностей, отъ насъ отдаленныхъ, раздѣляетъ и Семирадскій. Онъ ничего другаго не пишетъ, кромѣ картинъ на сюжеты изъ временъ античнаго міра, и однако же нигдѣ не проявляетъ истинной къ тому способности. Картины его—очень эффектныя, колоритныя пятна, потому что онъ художникъ талантливый, чувствующій колоритъ, но искать тутъ древній міръ—это былъ бы трудъ совершенно напрасный. Семирадскій есть живописецъ внѣшностей, иногда пикантныхъ, иногда скучныхъ, но всегда поверхностныхъ. Глубокій смыслъ вещей, людей, характеровъ и событій—ему совершенно чуждъ. Перламутръ, бронза, мраморъ и матеріи, вмѣстѣ съ солнечнымъ освѣщеніемъ и тѣнями, часто служатъ ему оказіей для проявленія значительной технической виртуозности, но все остальное въ его картинахъ оставляетъ зрителя индифферентнымъ и равнодушнымъ, столько же, сколько бывали въ прежнія времена картины и картинки Брюллова. Никакое дѣйствительное настроеніе и чувство не присутствуютъ въ нихъ. Въ огромной картинѣ, обыкновенно признаваемой крупнѣйшимъ его произведеніемъ и носящей названіе: „Свѣточи христіанства" (1877), нѣтъ ни одной живой личности, ни одного характера, ни одного облика,—все только куклы и костюмы, болѣе или менѣе, бравурно написанные: римскіе палачи и христіанскіе мученики, лысые сенаторы и пышноволосыя гетеры—все это искусственно и условно, ни на одну іоту не менѣе, чѣмъ, напримѣръ, въ „Послѣднемъ днѣ Помпеи", Брюллова, или въ „Мученіи св. Екатерины", Басина. Ни единое чувство не дрогнетъ къ груди зрителя. „Пляска мечей", „Оргія при Тиверіи", „Продажа невольницы" и т. д.—все это ни что иное, какъ собраніе статистовъ, статистокъ, то соблазнительно раздѣтыхъ и ярко освѣщенныхъ солнцемъ или факелами, то цѣломудренно задрапированныхъ и не разсчитанныхъ ни на какіе свѣтовые эффекты. Историческаго во всемъ этомъ ровно ничего нѣтъ. И, что̀ всего хуже, манера Семирадскаго не заключаетъ въ себѣ ничего своеобразнаго, ничего собственнаго. Казалось бы, ка̀къ этому художнику не получить своей особенной физіономіи? Вѣдь онъ взялъ себѣ такую спеціальность, которая должна ярко высказаться и дать характеръ. Эта спеціальность — оргіи древняго міра.

пляски и пьянство мужчинъ и женщинъ при солнцѣ и огнѣ. Однако же, и такая спеціальная тема ничего особеннаго не произвела. Мысль, представленіе, манера Семирадскаго все-таки сбиваются на общую заурядную манеру посредственныхъ европейскихъ живописцевъ. Одни достоинства эффектнаго колорита составляютъ личную собственность этого живописца.

Насколько безразличный „европеизмъ“ способенъ наносить вредъ нашимъ художникамъ, можно видѣть на примѣрѣ новаго, недавно появившагося нашего живописца—Свѣдомскаго Это художникъ не безъ дарованія, но его заѣдаютъ „европеизмъ“ и безхарактерность. Его „Юлія въ ссылкѣ“ (1881), сидящая на скалѣ, надъ моремъ,—такая же историческая картина, какъ „Продажа невольницы“ Семирадскаго, безъ смысла, безъ выраженія, безъ самомалѣйшаго чувства; его „Москва горитъ!“ (1878) представляетъ такого русскаго барина, такую русскую барыню, такую русскую кормилицу, глядящихъ издали на пылающую Москву, въ которыхъ столько же русскаго, какъ въ смѣхотворныхъ русскихъ картинахъ и иллюстраціяхъ французовъ Ивона и Дорѐ.

Но не все у насъ одни Семирадскіе и Свѣдомскіе, Невревы и Пелевины пишутъ историческія картины. У нашихъ художниковъ мало способности къ исторіи—да, а все-таки есть исключенія и между художниками второй величины (послѣ Шварца и Верещагина). И что̀ очень странно, это тотъ фактъ, что и тутъ лучшія до сихъ поръ двѣ историческія наши картины—обѣ на сюжеты изъ иностранной исторіи, именно изъ исторіи французской. Одна изъ этихъ картинъ—это „Канунъ Варѳоломеевской ночи“, Гуна (1868), другая „Робеспьеръ“, Якоби (1864). Первая--лучшая картина Гуна, вторая — лучшая картина Якоби. Оба художника были въ Парижѣ, когда писали эти картины, и пустили тутъ въ оборотъ все, что̀ у нихъ было силъ молодости и таланта. За-то въ этихъ картинахъ выразилось столько истины и глубины, что, еслибъ поставить ихъ въ парижскихъ музеяхъ, онѣ играли бы тамъ очень капитальную роль между французскими картинами на французскіе сюжеты — вотъ какъ иногда сильны русскіе таланты! До сихъ поръ ни одинъ французскій, или нѣмецкій, или италіянскій художникъ не способенъ былъ сдѣлать то̀ на наши сюжеты, что̀ мы способны были сдѣлать на ихъ сюжеты. Впрочемъ, тутъ повторилось только то̀, что̀ уже ранѣе случилось въ литературѣ: Пушкинъ представилъ такихъ нѣмцевъ, италіянцевъ, испанцевъ въ своихъ „Скупомъ рыцарѣ“, „Сценахъ изъ рыцарскихъ временъ“, „Анджело“, „Каменномъ гостѣ“, а Гоголь—такихъ италіанцевъ въ своемъ „Римѣ“, какихъ сами тѣ націи никогда не представляли выше и глубже, между тѣмъ, какъ никогда еще ихъ литература не способна была изобразить что-нибудь подобное на сюжеты русскіе. „Лигистъ“, Гуна — это неимовѣрно глубоко схваченный типъ стараго католика-фанатика, кроткаго и слабаго на видъ, злаго и неумолимаго, если его узнать глубже: онъ завтра, съ этимъ бѣлымъ крестомъ на шляпѣ, когда выйдетъ изъ этой средневѣковой комнатки, съ перваго же удара колокола наполнитъ все около себя кровавыми жестокостями. Такъ точно и сцена въ картинѣ у Якоби, въ мрачномъ подвалѣ, вокругъ мертваго тѣла Робеспьера съ разможженною головою, гдѣ, подъ лучами слабо мерцающей лампы, одни, торжествующіе, равнодушно понюхиваютъ табачекъ, другіе хохочутъ, третьи тащатъ на носилкахъ мертвыя тѣла, и вездѣ кругомъ блещутъ штыки и сабли—это глубоко-правдивая сцена, съ поразительными личностями, дышащая великой исторической минутой, гдѣ грозно перемѣшались всѣ языцы, всѣ страсти и характеры. Но зачѣмъ надо было обоимъ нашимъ живописцамъ, и Гуну, и Якоби, браться за сюжеты французскіе? На нихъ ушли вся ихъ молодая сила и творчество. Не ѣзди они въ Парижъ, не натолкнись они тамъ совершенно случайно на эти чужіе имъ по всему сюжеты, они, можетъ быть, создали бы здѣсь, дома, то̀, что̀ имъ было еще ближе и знакомѣе, и что̀, значитъ, вышло бы у нихъ съ еще болѣе потрясающею силою. Всего лучше, случайность и несвойственность задачъ у обоихъ живописцевъ доказывается тѣмъ, что всѣ слѣдующія попытки ихъ въ этомъ же родѣ болѣе не удавались имъ. Гунъ написалъ „Сцену изъ варѳоломеевской ночи“ (1870), Якоби—„Кардинала Гизъ, разсматривающаго голову адмирала Колиньи“ (1868): обѣ картины были уже на много процентовъ ниже первыхъ, и пришлось браться за другое. Они оставили „народную“ исторію: Гунъ принялся за „жанръ“, Якоби за пикантный „придворный анекдотъ“. Гунъ писалъ все только подсахаренныя французскія сценки, про Якоби замѣчу, что онъ уже болѣе не поднялся на прежнюю высоту. Краски его сдѣлались пестры и радужны, типы и сцены поверхностны („Арестъ Бирона“, 1870, „Шуты Анны Іоанновны“, 1872, „Ледяной домъ“, 1878). А насколько онъ былъ выше, когда только начиналъ юношей, и когда, несмотря на всю еще неумѣлость рисунка, группировки и краски, онъ рисовалъ тѣ сцены, которыя до корней потрясали его, которыя наполняли глубокимъ чувствомъ ужаса и негодованія всю его молодую, благородную душу. „Привалъ арестантовъ“ (1861)—эта страшная сцена, гдѣ люди, отправляемые въ Сибирь, и образованные, интеллектуальные, и самые грубые дикари, мошенники и разбойники, одинаково преданы на полный произволъ одичалаго этапнаго начальника; таковъ же рисунокъ: „Остриженіе каторжнаго въ тюрьмѣ“ (1860). Эти народно-историческія задачи были, кажется мнѣ, настоящимъ призваніемъ Якоби.

Около того же времени, въ серединѣ 60-хъ годовъ, большой фуроръ произвела среди русской публики еще одна историческая картина, на сюжетъ русскій: „Самозванка княжна Тараканова, застигнутая наводненіемъ въ своемъ заключеніи въ Петропавловской крѣпости“ (1864). Всего сильнѣе дѣйствовалъ въ то время, конечно, самый сюжетъ, и около него происходили битвы ретроградовъ и прогрессистовъ, въ журналахъ и въ обществѣ. Одни открещивались съ негодованіемъ отъ непозволительной дерзости картины, другіе въ восторгѣ поднимали ее выше небесъ. Но, помимо сюжета, у нея были большія художественныя достоинства: крайняя простота

и безыскуственность, сильная трагичность, красивость линій, колоритъ мрачный, даже зеленоватый въ тѣлѣ, но очень идущій къ настроенію сцены. Эта картина была прямой результатъ тогдашней могучей, самостоятельной литературы и бодраго, смѣлаго общественнаго настроенія. Она—истинный монументъ времени, и вмѣстѣ изящный памятникъ таланта Флавицкаго. Здѣсь этотъ живописецъ высоко поднялся надъ тѣмъ, что̀ онъ до тѣхъ поръ дѣлалъ. Его картина: „Братья Іосифовы“ (1855)—была еще вполнѣ академична; картина: „Послѣднія минуты христіанъ въ Колизеѣ“ (1862)—была совершенно въ Брюлловскомъ декораціонномъ и фейерверочномъ родѣ и—вдругъ, послѣ всего этого, онъ въ состояніи былъ подняться до такой правды и простоты, какъ „Княжна Тараканова“! Но теперь, когда борьба и бой прошли, и сражаться за картину Флавицкаго болѣе нечего, нельзя не признаться, что и здѣсь академія все-таки даетъ себя знать: какъ ни чудесна, какъ ни драматична фигура, а все-таки въ ней присутствуютъ поза, голова и даже черты лица античной Ніобеиной дочери. Зачѣмъ это, въ сценѣ Екатерининскаго времени, и въ XVIII столѣтіи? Быть можетъ, въ слѣдующихъ картинахъ Флавицкій избавился бы отъ послѣднихъ остатковъ зловредной академичности, но прошло два года, онъ никакой новой картины не написалъ и—умеръ отъ чахотки.

Въ послѣднее время, послѣ цѣлаго ряда неудачныхъ историческихъ картинъ, указанныхъ мною выше, появилась еще одна: „Утро стрѣлецкой казни“, Сурикова (1880). Въ картинѣ есть не мало недостатковъ—это: театральность Петра I верхомъ, искусственность Петровскихъ солдатъ, бояръ, иностранцевъ и стрѣлецкихъ женъ, и, всего болѣе, самихъ стрѣльцовъ; отсутствіе выраженія тамъ, гдѣ оно прежде всего требовалось,—въ фигурахъ старухъ, матерей стрѣлецкихъ. Но все-таки общее впечатлѣніе ватаги стрѣльцовъ, съ зажженными свѣчами, скученныхъ въ цѣлой толпѣ нагроможденныхъ телѣгъ,—ново и значительно. Всего лучше два стрѣльца, одинъ старикъ, другой среднихъ лѣтъ, оба съ лица, съ поникшими головами. Это—два истыхъ стрѣльца, могучихъ, закоренѣлыхъ въ своей народной мысли и правѣ, но въ эту минуту сломленныхъ и опустившихъ руки. До сихъ поръ мы знаемъ всего одну эту картину Сурикова. Что̀ дальше изъ него будетъ, останется ли онъ „историкомъ“—къ чему имѣетъ явную способность—или перейдетъ къ другимъ сюжетамъ, надо подождать.

Другой молодой художникъ съ задатками „историчности“—это Яновъ: его „Въ кружалѣ XVII вѣка“ и „Приказъ въ Москвѣ, XVII вѣка“—нѣсколько напоминаютъ складъ Шварца.

VI.

Все то̀, что̀ отсутствуетъ въ большинствѣ нашихъ картинъ на историческіе сюжеты—трагичность и драматизмъ, глубокія душевныя движенія, естественность, правда,—все это, столько неудававшееся почти всегда даже лучшимъ русскимъ художникамъ, когда они брались за эти сюжеты, появляется у нихъ, лишь только они забываютъ про „исторію“, снимаютъ съ себя тяжкій костюмъ и маску, стираютъ румяны, и принимаются за то̀ дѣло, которое есть настоящее ихъ дѣло: изображеніе русской современной жизни. Натуги и притворство кончаются, русскій художникъ въ нихъ болѣе не нуждается. На что̀ они, когда все дѣло состоитъ только въ томъ, чтобъ изобразить съ талантомъ то̀, что̀ ему извѣстно, какъ собственная жизнь, какъ частичка собственнаго существованія, то̀, среди чего онъ постоянно живетъ и что̀ постоянно видитъ, слышитъ, испытываетъ?

Извѣстная доля публики, возрощенная на „великихъ“ преданіяхъ, часто называетъ все это искусство ничтожнымъ и низменнымъ, его задачи—мелкими и пустыми, а самихъ художниковъ—лишенными высокаго художественнаго полета, и людьми, вѣчно занимающимися такимъ искусствомъ и такими тэмами—только по безсилію, по необразованности и по скудности творчества. Но въ такого рода обвиненіяхъ нѣтъ ни единой іоты правды. Не маловажно и не ничтожно то искусство, которое рисуетъ жизнь, только одну истинную жизнь, и чуждается всего остальнаго; не скудны и не низменны тѣ задачи, куда художникъ вложилъ свой крикъ душевный, свое негодованіе или свою радость, свою мрачную думу или свой отрадный просвѣтъ; наконецъ, не результатъ необразованности и ограниченности—тѣ сцены, гдѣ рисуется тотъ или другой моментъ настоящей народной жизни. Для того, чтобъ понять, почувствовать и передать моменты изъ будничной жизни любаго Митюхи, или любой Дуньки, любаго писца или кухарки, чиновника или лавочника, „батюшки“ или „матушки“, но только—такъ, какъ всѣ они въ самомъ дѣлѣ живутъ и бьются, наивно или грубо, красиво или безобразно,—на это, навѣрное, надо гораздо больше таланта, свѣтлаго ума, развитой мысли и глубины чувства, чѣмъ на изображеніе выспреннихъ, чуждыхъ, невиданныхъ и непонятныхъ художнику, какъ непроходимый лѣсъ и дебри, „великихъ людей“ и праздничныхъ, въ торжественной и фальшивой иллюминаціи, „великихъ событій“.

Живописцы новой русской школы—по преимуществу трагики и юмористы. Можетъ быть, ихъ такими создала отечественная исторія—и въ этомъ главнѣйшее различіе ихъ отъ большинства художниковъ прочихъ современныхъ школъ. Я не могу разсмотрѣть, въ настоящемъ быстромъ очеркѣ, всѣ созданія послѣднихъ 25 лѣтъ нашего искусства—они слишкомъ многочисленны, но и тѣ главнѣйшіе примѣры, которые я здѣсь представлю, докажутъ, я надѣюсь, правду моихъ словъ.

„Неравный бракъ“, Пукирева (1862), одна изъ самыхъ капитальныхъ, но вмѣстѣ и самыхъ трагичныхъ картинъ русской школы. Что̀ можетъ быть проще взятаго тутъ сюжета? Продажа и покупка невѣсты—это ли еще не сцена, которую всякій видитъ собственными глазами чуть не каждый день? И, однако, никто раньше Пукирева не запечатлѣлъ ея на вѣки-вѣковъ на полотнѣ, такъ всѣ заняты были греческими героями и христіанскими мучениками, точно

будто бы и тутъ не герои и не мученики? Неужели горя и страшныхъ мукъ меньше оттого, что они произошли не двѣ и три тысячи лѣтъ назадъ, а вчера или сегодня, и не въ парадныхъ мѣстахъ, и не въ парадныхъ тогахъ, а въ самыхъ ординарныхъ углахъ, и во фракахъ и накрахмаленныхъ юбкахъ? Какихъ терзанiй натерпѣлась бѣдная жертва, и какая героическая рѣшимость передъ приказанiями грознаго папаши или тётеньки, а пожалуй и еще болѣе грозной повелительницы, самой царицы-Нужды (эта не уступитъ никакому самодуру папашѣ и никакой безумной тетушкѣ)! Какая героическая рѣшимость должна была создаться въ этомъ блѣдномъ золотушномъ зозданьицѣ! Это говорятъ ея опухшiя отъ долгихъ слезъ глаза, и упавшая съ вѣнчальной свѣчой рука, и поникшая подъ свадебнымъ вуалемъ головка, рядомъ съ беззубымъ, разрушающимся, но распомаженнымъ на послѣднихъ своихъ сѣдинахъ генераломъ. Подобострастный священникъ, учтиво и галантерейно совершающiй обрядъ въ тяжелой кованой своей ризѣ, молодой прежнiй женихъ, въ отчаянiи сложившiй руки и молча гложущiй свою любовь, исподлобья серьёзно поглядывающая сваха—это все необыкновенно жизненные и правдивые типы. Все русское общество горячо схватилось за эту картину, и сразу глубоко полюбило ее. Академiя принуждена была поскорѣе присудить Пукиреву профессорскiй дипломъ, даромъ что тутъ являлось одно изъ самыхъ вопiющихъ дѣлъ: изображенiе ничтожной „домашней сцены“ въ размѣрахъ самой натуры,—въ тѣхъ размѣрахъ, въ которыхъ имѣютъ право являться на свѣтъ однѣ высокiя сцены, изображаемыя истиннымъ искусствомъ. Это ли еще было не торжество новой школы?

Къ сожалѣнiю, Пукиревъ никогда болѣе не произвелъ ничего равнаго этому крупному созданiю. Его „Мастерская художника“ (1865) заключаетъ много превосходнаго, глубоко-юмористическаго: жирный заплывшiй приземистый купецъ, староста церковный, осматривающiй, въ своей дорогой шубѣ, заказную картину для своей церкви и ничего тутъ не понимающiй; старикъ-архитекторъ, въ вицъ-мундирѣ, ловко вертящiй ладонью взадъ и впередъ и съ практическимъ жаромъ доказывающiй золотому мѣшку всѣ достоинства покровительствуемой имъ картины; бѣдный молодой художникъ, обязанный выслушивать всю непроходимую тьму казенныхъ разговоровъ, печально прислонившись къ своей картинѣ; его жена, выглянувшая въ дверь — какая живая сцена вышла изъ всего этого матерiала, схваченнаго прямо съ натуры! Но техника во всемъ, кромѣ двухъ главныхъ, комическихъ фигуръ, далеко отставала отъ задачи, стояла ниже ея. Всѣ послѣдующiя картины Пукирева: „Сборъ недоимокъ“, „Прiемъ приданаго въ купеческой семьѣ по росписи“, обѣ 1873 года, и другiя, прекрасныя по задачѣ,—были уже совершенно слабы по исполненiю.

Другой новый художникъ создалъ, еще во дни своего юношества, картину, которая принадлежитъ къ числу наизначительнѣйшихъ созданiй русскаго искусства, и гдѣ опять-таки всего важнѣе, всего поразительнѣе — могучiй трагическiй элементъ. Картина эта: „Гостиный дворъ въ Москвѣ“, Прянишникова (1865). Здѣсь, на полотнѣ небольшихъ размѣровъ, нарисовалась одна изъ тѣхъ варварскихъ, страшныхъ сценъ, въ сравненiи съ которыми становятся малы и слабы всѣ варварства и ужасы войны. Старый чиновникъ—въ вицъ-мундирѣ, но все равно, что нищiй въ рубищѣ, съ потухшими глазами, безъ шапки на головѣ, выплясываетъ передъ купцами и сидѣльцами, подъ звуки нелѣпой гармоники, подъ прихлопыванье ладошами присутствующихъ, при радостныхъ улыбкахъ толстой купчихи, усѣвшейся покойно въ кресельцѣ, съ сынкомъ передъ колѣнями. Это все добрые, честные, набожные христiане, у нихъ тутъ лампадки горятъ надъ лавками, передъ дорогими образами, они навѣрное скорѣе бы удавились, чѣмъ не соблюсти свято одну середу или пятницу; это почти все богатые люди, они въ дорогихъ шубахъ и тысячныхъ салопахъ, но—какое варварство, какое звѣрство присутствуетъ тутъ, тупое и безсердечное, въ этой ихъ дикой радости, въ этой невинной потѣхѣ надъ опозореннымъ и павшимъ глубоко созданiемъ. Всѣ страшныя дѣла, подѣланныя дикарями, вызванными въ болгарскую войну изъ глубинъ Азiи, надъ врагами—ничто въ сравненiи съ этимъ дѣломъ, гдѣ люди радуются и смѣются, въ Москвѣ, на публичномъ мѣстѣ, на виду у всѣхъ, и не только не рѣжутъ головы и не вывертываютъ членовъ своей жертвы, а еще даютъ ей нѣсколько грошей па чаекъ-на-водочку. Картина была нарисована, во всѣхъ типахъ, физiономiяхъ, характерахъ, фигурахъ и движенiяхъ своихъ дѣйствующихъ лицъ,—мастерски: это была самая живая натура; написана она была немного темно и мрачно, но передавала московскiй тусклый день, и достигла поразительнаго тона правды.

Какъ Пукиревъ послѣ „Неравнаго брака“, такъ Прянишниковъ послѣ „Гостинаго двора“ никогда уже болѣе не создалъ картины, равной этой. На нее пошли всѣ его силы, вся его душа, все его умѣнье, все, къ чему только онъ былъ способенъ. Конечно, въ интервалахъ Прянишниковъ написалъ еще двѣ хорошiя картины, но это уже были очень длинные интервалы. Картину „Порожняки“ онъ написалъ черезъ 7 лѣтъ послѣ „Гостинаго двора“ (1872), „Жестокiе романсы“—черезъ 15 (1881). Обѣ онѣ были очень интересны, первая по своей бытовой вѣрности, вторая по своему милому юмору. Въ первой, бѣдный студентъ или семинаристъ, съ пачкой книгъ подъ мышкой, и весь съёжившись отъ холода въ плохомъ своемъ пальтишкѣ, возвращается домой, прiютившись, для дешевизны, на одномъ изъ порожняковъ, гужомъ и маленькой рысцой тянущихся домой по снѣжнымъ полямъ; въ другой картинѣ, невзрачный чиновничекъ усердно распѣваетъ ужасные какiе-то романсы дамѣ своего сердца, довольно зрѣлой дѣвицѣ, которая млѣетъ и отвертывается въ душевномъ волненiи. Но этимъ картинамъ было далеко до „Гостинаго двора“: отъ такого таланта, какъ Прянишниковъ, надо было ожидать большаго. Прочiя его картины: „Погорѣльцы“ (1871), „Деревенскiй праздникъ“ (1880) и слабая попытка на историческую картину: „Возвращенiе Наполеоновой армiи“ (1874)—

имѣли несравненно еще менѣе значенія. Но все-таки, къ числу хорошихъ работъ Прянишникова принадлежитъ рядъ рисунковъ (безъ красокъ), исполненныхъ вмѣстѣ съ Влад. Маковскимъ для московской выставки 1872 года и изображающихъ сцены изъ осады Севастополя. Рисунки очень вѣрно воспроизводятъ жизнь и дѣла осажденныхъ, потому что исполнены на основаніи разсказовъ офицеровъ и моряковъ, самихъ въ то время пожившихъ геройскою жизнью въ Севастополѣ. Это, стыдно сказать, единственныя изображенія великой войны 1853 года русскими художниками. „Лазаретъ въ Севастополѣ“, Громме (1867), пожалуй не дуренъ вообще какъ картина, но писанъ вовсе не очевидцемъ и не человѣкомъ, способнымъ возсоздавать дѣйствительное, живое прошлое, а потому мало передаетъ людей, время и среду. Между этой картиной, еще полу-академической, и глубоко-правдивыми разсказами гр. Льва Толстаго о Севастополѣ—непроходимая пропасть.

Владиміръ Маковскій—одинъ изъ лучшихъ и капитальнѣйшихъ русскихъ художниковъ. Его картинъ множество, всѣ онѣ носятъ доказательства чудеснаго таланта, но лучшая, высшая между ними та, гдѣ прозвучала могучая трагическая нота. Картина эта—„Осужденный“ (1879). Сюжетъ ея взятъ изъ современной дѣйствительности и глубоко поразителенъ. Жандармы, съ саблями на-голо, ведутъ арестанта изъ судебной камеры. Его только-что осудили, должно быть на Сибирь, на долго, можетъ быть навсегда. И вотъ, въ ту секунду, когда онъ проходитъ среди часовыхъ, армейскихъ солдатиковъ, добрыхъ, невѣдущихъ, сострадательныхъ сердцемъ, еще неиспорченныхъ рутиной, онъ встрѣчается съ отцомъ и матерью, стоящими тутъ и рыдающими; кругомъ нѣсколько прежнихъ знакомыхъ мужчинъ и женщинъ, изъ которыхъ одни заглядываютъ на него съ любопытствомъ и участіемъ, другіе—съ равнодушіемъ. Но онъ самъ рѣшителенъ, суровъ и весь собранъ въ себя. Что ему теперь отецъ и мать! Не то что теперь, въ эту минуту, онъ уже давно прежде отрѣзанъ отъ нихъ, отъ прежняго своего крестьянскаго быта и всѣхъ интересовъ,—дѣлами, и мыслью, и чувствомъ; онъ угрюмо взглядываетъ на всхлипывающую мать, готовую броситься къ нему съ рыданіемъ, онъ не глядитъ даже на отца, стоящаго въ уголку, въ своемъ тулупѣ и лаптяхъ, и робко тянущаго жену за юбку: „Брось, брось-молъ его, оставь, что ему теперь до насъ, до нашихъ слезъ и горя! У него, вишь, совсѣмъ другое въ головѣ. Онъ уже болѣе не нашъ!“ Вдали спокойно калякаютъ жиденькій адвокатъ съ плотнымъ прокуроромъ, жандармы тоже спокойно справляютъ свое дѣло порядка, и, дѣйствительно, все тутъ въ порядкѣ, все превосходно идетъ своимъ чередомъ, только нѣсколько человѣческихъ жизней и личностей порвано и разбито. Однѣ изъ нихъ—сильныя энергическія, далеко шагнувшія впередъ, хотя бы путемъ кривымъ, другія—темныя, ничего еще не понимающія и незаглянувшія никуда дальше избы и добрыхъ незлобивыхъ семейныхъ чувствъ. Эта картина Маковскаго такъ глубоко и сильно копнула современную жизнь, что навѣрное принадлежитъ къ числу важнѣйшихъ созданій русскаго искусства. Два-три года позже, Маковскій вздумалъ написать pendant къ ней, но его „Оправданная“ (1881) вышла уже чѣмъ-то во сто разъ болѣе слабымъ. Да и самый мотивъ былъ далекъ отъ глубины и многосторонности задачи „Осужденнаго“: теперь на сценѣ было одно только кроткое и милое чувство радости.

Еще одинъ разъ Владиміръ Маковскій взялъ трагическую ноту, это въ своей картинѣ: „Крахъ банка“ (1881). Эта картина на много ступеней уступала, конечно, „Осужденному“, но все-таки была превосходна и полна силы. Старая дама, сдѣлавшаяся отъ отчаянія настоящей фуріей и грозно приступившая къ конторщику, женщина, упавшая въ обморокъ, помертвѣвшій старикъ, вся толпа, мечущаяся въ припадкахъ ужаса и страсти, и, какъ контрастъ всему этому разбушевавшемуся морю, служебная правильная фигура дежурнаго полицейскаго—это была сцена чудесно-правдивая, великолѣпная.

Но какъ ни высоко стоятъ трагическія картины Владиміра Маковскаго, прочія, очень многочисленныя его картины тоже принадлежатъ къ лучшему, что только создано новымъ русскимъ искусствомъ. Онъ достойнѣйшій товарищъ, наслѣдникъ и продолжатель Перова. Онъ одинъ изъ не очень-то многочисленныхъ русскихъ художниковъ, никогда не переставшихъ сильно работать надъ своимъ дѣломъ, надъ своимъ талантомъ, и постоянно удерживавшихся на чудесной, достигнутой ими высотѣ. Онъ пробовалъ себя во многихъ родахъ, и вездѣ по талантливости своей давалъ вещи не дюжинныя; но главное его мастерство и умѣнье всегда проявлялись въ изображеніи жизни городовъ. Не разъ пробовалъ онъ изображенія сельской природы и сельскихъ жителей („Ночное“, „Крестьянскія дѣти“, „Деревенскіе ребятишки, играющія въ бабки“, „Баба, кормящая кашей ребенка“, и т. д.), и никогда они не удавались ему въ значительной степени. Единственное исключеніе составляютъ мужикъ и баба въ „Осужденномъ“. Только здѣсь деревенскіе жители предстали съ такимъ совершенствомъ выраженнаго характера, забитой натуры, выросшей на тяжкихъ работахъ, съ такою глубоко-чувствующей душой и грубой внѣшней оболочкой,—какіе рѣдко когда-либо еще являлись въ нашемъ искусствѣ. Во всѣхъ остальныхъ случаяхъ Владиміръ Маковскій есть по преимуществу изобразитель разнообразнѣйшихъ городскихъ слоевъ общества, и такой чудный изобразитель, что имѣетъ себѣ соперника лишь въ одномъ Перовѣ. „Любители соловьевъ“ (1873)—такая картина, которая ни на единую іоту не уступаетъ „Птицелову“ Перова; „Пріемная у доктора“ (1870)—такая картина, которая ни на единую іоту не уступитъ „Охотникамъ“ Перова (я разумѣю, конечно, вѣрность и юмористичность выраженія, никакъ не сюжеты, вполнѣ различные). Другія картины, какъ, наприм.: „Пріятное съ полезнымъ“ (1876: старики мужъ и жена варятъ варенье въ саду подъ деревомъ), „Въ четыре руки“ (1880: старики мужъ и жена играютъ на фортепіано), „Казначейство въ день раздачи пенсій“ (1876), „У мироваго“ (1880), „Ходатай по дѣламъ“ (1879: понаторѣлый пройдоха,

убѣждающій своимъ краснорѣчіемъ толстую, безобразную, тупую купчиху), „Прогулка“ (1877: старая генеральша, чванная и надутая, прогуливающаяся съ маленькимъ лакейчикомъ сзади), „Благотворительница“ (1874: молодая филантропическая барыня, съ аристократическимъ и высокомѣрнымъ лакеемъ, пожаловавшая на чердакъ къ голодающимъ бѣднякамъ и производящая тамъ переполохъ, цѣлое свѣтопреставленіе), „Друзья-пріятели“ (1878: компанія пожилыхъ холостяковъ, утѣшающихся игрою на гитарѣ одного изъ нихъ, пока еще одинъ, въ тѣни, у дверей, ласково трогаетъ полныя руки дебелой горничной, несущей на подносѣ вино съ рюмками)—все это истинные chefs-d'oeuvre'ы юмора, наблюдательности, глубоко-зачерпывающей и мѣткой характеристики. Тутъ цѣлый міръ на сценѣ: дворники, купцы, мѣщане, нарядныя барыни, дѣти, чванныя и глупыя генеральши въ отрепьяхъ, перебивающіеся кое-какъ отставные военные и чиновники, юноши съ какою-то таинственною болѣзнью, благодушные совѣтодатели, „батюшки“, старухи, мучимыя зубною болью, ловкіе фертики-адвокаты, невинныя глупенькія барашни и горничныя. И, несмотря на все многообразіе этого міра, на всю талантливость его изображенія, Владиміръ Маковскій продолжаетъ отыскивать все новые и типы, и сцены, никогда не повторяясь и все только совершенствуясь. Колоритъ его, въ началѣ нѣсколько мрачный и черезъ-чуръ сухой (болѣе даже, чѣмъ у Перова), въ послѣдніе годы становится все правдивѣе и изящнѣе.

Къ числу русскихъ картинъ, соединяющихъ бытовую національную правду съ потрясающею драматичностью, принадлежитъ картина Неврева: „Незабытое прошлое“ (1866). На первый взглядъ, что можетъ быть невиннѣе и проще? Сидятъ два помѣщика за столомъ, въ кабинетѣ: хозяинъ, въ халатѣ, потягиваетъ свою коротенькую трубочку, а правой рукой дѣлаетъ жестъ: „Не хочешь—не бери! Мнѣ-то что? Вишь какую цѣну даетъ—да развѣ можно?“ Его пріятель, съ милою веселою улыбкою, загнувъ голову на сторону, жестикулируетъ и пробуетъ уломать, подешевле, своего упрямаго друга. Они торгуются. Но о чемъ же это они торгуются, среди комфортабельной своей обстановки, книгъ, рисунковъ, картинъ? Это явно люди comme il faut, образованные, очень-очень не глупые, не „кто-нибудь“. Товаръ на лицо. Это крестьянка, красивая, статная, видная, которую пригналъ къ господамъ въ кабинетъ, какъ теленка или свинью, благообразный староста съ хворостинкой въ рукѣ. Продаваемый товаръ—явно мать семейства. Она должна молчать, она и молчитъ, она опустила глаза; но какое достоинство, какое простое благородство разлито въ ея фигурѣ, въ ея прекрасномъ русскомъ крестьянскомъ лицѣ. Никакой оскорбленной матронѣ „великихъ картинъ“ она никогда не уступитъ. Посмотришь единую секунду на эту картину, и русская исторія тѣснится тебѣ въ душу; долгія столѣтія и безчисленныя поколѣнія, замученныя, неотмщенныя и поруганныя, проносятся передъ воображеніемъ. „Веселые помѣщики“, милые добрые бонвиваны помѣщики, смѣющіеся въ своихъ комъ-иль-фотныхъ кабинетахъ, не выходятъ болѣе изъ мысли, пока грознымъ укоромъ стоитъ, въ фонѣ, грознѣе и величавѣе всѣхъ командоровъ изъ „Донъ-Жуана“, простая, опустившая глаза, фигура русской бабы. Къ несчастью, Невревъ не уразумѣлъ того, что великаго и чудеснаго создалъ тутъ его талантъ, и пошелъ рисовать казенныя „историческія сцены“, безъ чувства, безъ выраженія, безъ правды.

Вотъ что такое значили наши 60-ые и 70-ые года: задачи, прежде забытыя художниками, или невозможныя для нихъ, вдругъ вспомнились и понадобились. Онѣ загорѣлись въ воображеніи, онѣ стали потребностью и для художниковъ, и для публики. Въ 1861 году Якоби пишетъ чудесную свою картину: „Привалъ арестантовъ“—это была настоящая запѣвало „увертюра“. Талантливый Песковъ, къ несчастію рано умершій, послѣ довольно-безцвѣтныхъ картинъ своего академическаго времени: „Воззваніе Минина къ нижегордцамъ“ (1861) и „Кулачный бой при Иванѣ Грозномъ“ (1862),—картинъ, впрочемъ, не лишенныхъ дарованія и наблюдательности въ изображеніи русскихъ народныхъ типовъ и личностей, составляющихъ „хоръ“ въ этихъ картинахъ,—вдругъ обращается къ живымъ воспоминаніямъ юности своей, проведенной въ Сибири (онъ былъ родомъ сибирякъ) и пишетъ превосходную, своеобразную вещь: „Ссыльно-поселенецъ“ (1868). Сцена, представленная тутъ, дышала жизнью и мыслью. Нестарый человѣкъ, по всему видно образованный и интеллектуальный, сидитъ среди своихъ книгъ и бумагъ въ хижинѣ своей. Отворяется дверь, видно для всѣхъ по-неволѣ открытая, и въ ней появляется дикій алеутъ, съ лукомъ и стрѣлами, въ своей робинзоновой шляпѣ, какъ готическая кровля. Какое столкновеніе Европы и Азіи! На слѣдующій годъ, молодой казацкій офицеръ, Косолапъ, только-что получившій 2-ю серебряную медаль за полную выраженія картину: „Сумасшедшій скрипачъ, у себя на чердакѣ, у трупа матери“ (1863), пишетъ: „Возвращеніе изъ ссылки“ (1864), и такъ даровито, что Академія даетъ ему 1-ю серебряную медаль. Этотъ тоже писалъ не выдуманное, не классную программу, а что-то изъ видѣннаго собственными глазами, изъ воспоминаній юности, и оттого въ картинѣ была тотчасъ сила, убѣдительность и интересъ правды. Дико обросшій, полу-лапотникъ, въ лохмотьяхъ, возвращается этотъ человѣкъ изъ долгой ссылки. Въ семьѣ одни его забыли и не желаютъ, другіе обрадовались—какая жизненная, правдивая сцена! Да, но только „семейная“, никакихъ другихъ интересовъ тутъ не было на лицо. За то они всѣ были въ „Княжнѣ Таракановой“, Флавицкаго, появившейся въ томъ же 1864 г. Спустя два года, Невревъ пишетъ свое „Незабытое прошлое“, и на томъ кончаются счеты русскаго искусства со старыми періодами. Потомъ, антрактъ для подобныхъ сюжетовъ на цѣлыхъ 10 лѣтъ, и тогда уже Ярошенко пишетъ своего „Заключеннаго“ (1878),—великолѣпная картина, и по чувству дѣйствительности, и по реальности, и по краскамъ,—картина, оставившая далеко позади себя „Княжну Тараканову“ Флавицкаго; Владиміръ Маковскій—своего „Осужденнаго“ (1879), Ярошенко—свою сцену подъ стѣнами тюрьмы (1881). Искусство

не оставалось уже равнодушно къ трагичнѣйшимъ задачамъ и событіямъ жизни, оно перестало быть легкомысленнымъ и вертопрашнымъ. Оно возмужало.

Художникъ съ сильнымъ и правдивымъ драматическимъ элементомъ, но уже въ предѣлахъ одного домашняго быта, это Журавлевъ. Уже и первая его значительная картина: „Кредиторы описываютъ имущество вдовы“ (1862), гдѣ вся квартира наполнена ужасомъ казенной расправы, а изъ-за двери виднѣются ноги покойника, на его бѣдномъ смертномъ одрѣ,—была полна хватающаго за сердце трагизма. Позже, его „Пріѣздъ извозчика домой“ (1868)—сцена, гдѣ мужъ, вошедшій въ избу послѣ долгаго отсутствія, находитъ беременную жену, стоящую передъ нимъ у стѣнки, какъ преступница, ждущую казни,—это была сильная трагическая сцена, точно въ концѣ „Горькой судьбины“ Писемскаго; „Возвращеніе съ бала“ (1868)—внутренность кареты съ неглядящими другъ на друга мужемъ и женой, и „Модница-жена“ (1872), жена, мучащая своего мужа,—были сильными драматическими сценами изъ быта средняго чиновничества. Наконецъ, еще позже, его „Благословеніе невѣсты“ (1878)—близкій pendant къ „Неравному браку“ Пукирева, только въ рамкахъ купеческаго, а не дворянскаго семейства. Невѣста, въ богатомъ свадебномъ уборѣ, рыдающая, на колѣняхъ, у отца въ кабинетѣ, не старинный обрядъ причитанья совершаетъ: нѣтъ, она въ самомъ дѣлѣ въ отчаяньи, вся ея душа измучена и дрожитъ, тамъ что-то оторвано безжалостной рукой. Поза, выраженіе, все въ этой фигурѣ чудесно и правдиво. Къ несчастію, нѣтъ никакого характера и душевной физіономіи у отца, стоящаго у стола: кто онъ, деспотъ ли самодуръ, или такъ-себѣ, какое-то во всѣхъ отношеніяхъ блѣдное ничтожество? Послѣднее—скорѣе. Но откуда же тогда принужденіе и трагичность для дочери? Вдобавокъ къ этой неопредѣленности выраженія въ отцѣ, необходимо указать на крайнюю искусственность иныхъ подробностей картины: такъ, наприм., платье дочери не упало и не разметалось случайно пышнымъ своимъ шлейфомъ, при быстромъ движеніи невѣсты, бросившейся на колѣни, но тщательно уложилось и разложилось по обширному пространству картины. Но другое созданіе Журавлева, изъ послѣдняго времени: „Купеческія поминки“ (1876) есть, по моему, лучшее и значительнѣйшее созданіе Журавлева, и опять-таки полное трагизма. Нахлѣбники и приживалки, сладкоглаголивые „батюшки“ или буйные гости, пожирающіе похоронный обѣдъ, плёрезы на одникъ, разгульный хохотъ у другихъ, и, въ центрѣ всего, подгулявшій наслѣдникъ, толстопузый купецъ, котораго претъ врозь, и который, разметавшись на стулѣ, въ верхнемъ концѣ стола, ни въ грошъ не ставитъ всю эту дармоѣдную сволочь, покорную его взгляду,—какой это все трагическій міръ, какая это трагическая сцена, начало нескончаемаго ряда другихъ, еще болѣе темныхъ.

Корзухинъ началъ тоже съ нотъ сильно минорныхъ: „Пьяный отецъ семейства“ (1861) и „Поминки на кладбищѣ“ (1865), но позже оставилъ такіе сюжеты, повидимому, мало ему свойственные, и выказалъ свой истинный талантъ уже лишь въ сценахъ съ выраженіемъ очень спокойнымъ, но очень правдивымъ, и часто полнымъ юмора. „Отправленіе кадетика послѣ воскресенья въ корпусъ“ (1867), „Возвращеніе крестьянина съ ярмарки“ (1868), „Канунъ Рождества“ (1869)—здѣсь подпившій мужъ приходитъ вечеромъ домой, высоко поднимая въ воздухѣ мороженаго поросенка, а жена, вставая отъ потушенной уже ёлки, останавливаетъ его, чтобъ онъ не разбудилъ спящаго ребенка; „На свиданіи“ (1870)—молодые красивые парень и дѣвка, сидящіе въ амурномъ дуэтѣ, подъ звуки гармоники,—это все картины, принадлежащія къ лучшимъ въ нашей школѣ. Выше всего этого, его созданія послѣдняго времени: „Исповѣдь въ церкви“ (1877)—картина, полная великолѣпно выраженныхъ женскихъ, дѣтскихъ и старушечьихъ типовъ, съ разнообразными душевными оттѣнками, и „Въ монастырской гостинницѣ“ (1882)—лучшая картина Корзухина, по тонкому выраженію двухъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ: тутъ молодая, довольно смазливая, богатая и совершенно глупая купчиха, съ которою прощается, въ послѣднюю минуту передъ отъѣздомъ, молодой еще настоятель, должно быть уже достаточно знакомый съ нею и устремившій на нее свои красивые ястребиные глаза. Суматоха отъѣзда, приживалки и странницы, суетящаяся прислуга, прикащикъ, наскоро отхватывающій послѣднюю чашку чая, наивныя дѣти—все это характерно, вѣрно и мѣтко выражено въ картинѣ.

Масса художниковъ послѣднихъ 25 лѣтъ, рисовавшихъ сцены этого рода, т.-е. такія, гдѣ вся задача состоитъ въ вѣрномъ изображеніи существующаго,—очень велика, и она съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе увеличивается вновь появляющимися талантливыми юношами. Картины ихъ почти всегда малыхъ размѣровъ, но значительны по содержанію: онѣ чудесны по свѣжести чувства, по здоровости взгляда, и, въ большинствѣ случаевъ, по тонкому юмору сценъ и отдѣльныхъ личностей.

„Дворовые люди“ (1855), „Радостное письмо“ (1858), „Харчевня“ (1859), „Складъ чая на Нижегородской ярмаркѣ“ (1860)—Андрея Попова; „Обжорный рядъ въ Петербургѣ“ (1858) и „Погребокъ“ (1863) Волкова; „Смотрины невѣсты“ (1861) Петрова и, въ особенности, его „Сватовство молоденькаго чиновника къ дочери нажившагося портного“, портного, впрочемъ, продолжающаго работать въ одной рубашкѣ, поджавъ ноги на столѣ (1862); „Именины дьячка“ (1862) и „Три городовыхъ, славящихъ въ Рождество въ купеческомъ домѣ“ (1864) Саламаткина; „Дворникъ, возвращающійся изъ бани“, съ собаченкой и вѣникомъ подъ мышкой и получающій понюшку табаку изъ рукъ встрѣтившагося знакомаго, — Сѣдова; „Дьяконъ, провозглашающій громовымъ басомъ многолѣтіе купцу имениннику“ (1866) и „Сельскій дьячокъ наканунѣ праздника“ (1866) Неврева; „1-е число“ (1862)—бѣдная заплаканная, молоденькая жена, сидящая у люльки надъ пустымъ портмоннэ пьяницы-мужа, „Возвращеніе съ вербъ“ (1867), „Монастырскій служка, уснувшій подлѣ продаваемыхъ имъ на улицѣ крестиковъ и образковъ“ (1867),

„Странница“, разсказывающая въ избѣ про чудныя посѣщенныя ею мѣста, и „Коробейникъ“, наполнившій изумленіемъ, любопытствомъ и восторгомъ цѣлую избу, стара и млада (съ теленкомъ тутъ же), въ виду разложенныхъ имъ зеркалецъ, образковъ, картинокъ, ящичковъ и всяческихъ вещицъ, все это Кошелева; „Чтеніе письма въ лавочкѣ“ (1864) Прянишникова; „Проводы начальника“ (1864) Юшанова, гдѣ кромѣ общаго подобострастія присутствующихъ, и мужчинъ, и дамъ, всего болѣе удались отставной солдатъ сторожъ, почтительно держащій губернаторскую шинель, и жандармскій офицеръ, изъ солдатъ, торопящійся на подъѣздъ къ экипажу и не могущій скоро попасть въ рукавъ своего пальто; „Споръ о вѣрѣ“ (1867), Жукова,—картина, гдѣ чрезвычайно юмористично и вѣрно представлены старообрядцы въ избѣ, достающіе съ полки старыя книги, для спора съ пріѣхавшимъ православнымъ священникомъ; „Утопленникъ въ деревнѣ“ (1867) Дмитріева-Оренбургскаго,—лучшая картина этого художника, съ превосходно выраженными деревенскими покорными типами и исправникомъ, пишущимъ протоколъ на спинѣ у мужика; „Пѣвчіе приходскаго училища“ (1864) и „Сельская спѣвка въ училищѣ“ (1868) Лашина; „Съ квартиры на квартиру“ (1876)—старики мужъ съ женой, перебирающіеся по льду, черезъ Неву, съ маленькими узелками въ рукахъ и собаченкой впереди, „Картинная лавочка“ (1876), „Чай въ харчевнѣ“ (1874), „Преферансъ у чиновниковъ“ (1879)—Васнецова, послѣднія двѣ вещи--лучшія картины художника; „Странникъ, разсказывающій кухаркѣ въ кухнѣ про св. мѣста“ (1868), „Два чиновника въ харчевнѣ“ (1869), „Баринъ, садящійся въ карету, и его лакей“ (1869), „Похороны въ деревнѣ“ (1872)—К. Е. Маковскаго, полныя чувства; „Объѣздъ своихъ полей помѣщикомъ-охотникомъ“ (1881) и „Возвращеніе съ поля крестьянъ“ (1882) Кузнецова; наконецъ, многія красивыя малороссійскія сцены Трутовскаго, напр.: „Переселенцы въ Курской губерніи“, „Колядки въ Малороссіи“ (обѣ 1864 г.), „Свиданіе“ (1863)—едва ли не лучшая, по выраженію дѣвической нерѣшимости, любви и желанія, картина Трутовскаго, его же „Сорочинская ярмарка“ (1872); наконецъ, довольно талантливыя картины на итальянскіе и французскіе бытовые сюжеты Гуна, Рицциони, М. П. Боткина (художника, писавшаго вообще на множество разнообразныхъ сюжетовъ), Бронникова, Свѣдомскаго, Харламова, и т. д.

Прекрасный талантъ, несравненно болѣе значительный, чѣмъ у всѣхъ остальныхъ женщинъ-художницъ прежняго и новаго времени, проявила г-жа Версилова-Нерчинская, написавшая въ 1882 году „Монаха въ кельѣ“. Тутъ видны задатки значительной будущности. Другая наша художница, г-жа Бёмъ, долго посвящавшая себя, съ успѣхомъ, живописи животныхъ, выказала значительную даровитость въ изображеніи дѣтскихъ и вообще градіозныхъ сценъ, рисуемыхъ въ видѣ силуэтовъ. Ея изданія очень многочисленныя и пользуются справедливою общею симпатіею у насъ и въ остальной Европѣ. Другія еще наши художницы съ успѣхомъ занимаются жанромъ (г-жи Михальцева и Гаугеръ) и акварелью (г-жа Кочетова), и т. д.

Въ ряду картинъ новой нашей школы, довольно значительный контингентъ составляютъ талантливыя картины съ содержаніемъ элегическимъ. Для примѣра я укажу на слѣдующія: „Свѣтлый праздникъ нищаго“ (1860) Якоби; „Послѣдняя весна“ (1861) и „Передъ отъѣздомъ“ (1878) М. П. Клодта; „Полузамерзлыя дѣти“ (1867) К. Е. Маковскаго; „Семейное горе“ (1868), „Въ семьѣ чужая“ (1875), „Круглая сирота“ (1879), „Нищенка“ (1881), „Дѣти“ (1881), „Крестьянская дѣвочка“ (1882)—Лемоха, и т. д. Многія изъ нихъ отличаются большою искренностью чувства, напр.: „Передъ отъѣздомъ“, Клодта, и „Круглая сирота“, Лемоха.

Наконецъ, еще бо̀льшій отрядъ составляютъ у насъ маленькія картины, гдѣ нѣтъ никакого особенно значительнаго содержанія, ни творчества, но которыя прямо скопированы съ увидѣнныхъ въ натурѣ сцены или типа, и интересны по своей правдивости, естественности, граціи, простотѣ. Это собственно этюды съ натуры, и ихъ никакъ нельзя, поэтому, ставить на одну доску съ тѣми безчисленными произведеніями современной французской школы, гдѣ не только содержанія никакого нѣтъ, но нѣтъ также выраженія, никакого типа и характера, и все состоитъ въ одной внѣшней виртуозности живописи. Картинъ-этюдовъ у насъ много произведено почти каждымъ художникомъ, и я укажу лишь нѣсколько примѣровъ: „Разнощикъ фруктовъ“ (1858), „Казанскіе татары, продавцы халатовъ“ (1859), „Татарка-знахарка“ (1865)--Якоби; „Шарманщикъ“—много разъ повторенный у разныхъ художниковъ и сдѣлавшійся, можно сказать, *общимъ мѣстомъ* у насъ, подобно „албанкѣ“ и „чучаркѣ у фонтана“ въ Римѣ; „Селедочница“ (1867), „Дѣвочка съ горшкомъ молока“ (1868), „Торговка у крыльца“ (1868), „Катанье въ салазкахъ“ (1869)—К. Е. Маковскаго; „Дѣтскій завтракъ“, „Деревенская швея“, „Молодая мать“, „Два врага“, „Деревенскій пѣстунъ“ (всѣ 1869 г.)—Пелевина; „Крестьянская дѣвушка, поджидающая кого-то у воротъ“ (1871) и „Бабушка съ внучкой“ (1881) Рачкова; „Мать съ ребенкомъ“ (1867), „Мальчикъ въ школѣ“ (1870), „Носильщикъ“ (1874), „Трубочистъ“ (1874), „Оффиціантъ“ (1876)—Журавлева, „Курская горожанка“ (1874) Сѣдова и „Сборы въ гости крестьянской дѣвушки“ (1870) Максимова; „Крестьянскій мальчикъ хохочущій, играя на гармоникѣ“ (1870) Кудрявцева; „Кочегаръ“ (1878) Ярошенки; „Малороссійская дѣвочка, лежащая въ травѣ“ (1881) Кузнецова; этюды съ француженки, Лемана, и т. д.

Какъ я сказалъ выше, большинство всѣхъ нашихъ бытовыхъ картинокъ выполнены въ небольшихъ размѣрахъ и заключаютъ небольшое число дѣйствующихъ лицъ. Но въ послѣдніе годы очень замѣтно становится стремленіе новыхъ нашихъ живописцевъ брать сюжетомъ своихъ картинъ такія сцены, гдѣ на-лицо множество дѣйствующихъ лицъ, почти всегда изъ разнообразныхъ слоевъ общества. Здѣсь мы встрѣчаемся съ тою самою сильною наклонностью

къ „хоровымъ сценамъ“, гдѣ нѣтъ никакого одного главнаго героя, на которую я указывалъ, говоря про Рѣпина и Верещагина. Къ такимъ картинамъ обыкновенно художники наши приступали, написавъ напередъ много картинъ малыхъ размѣровъ, на сюжеты интимные, домашніе, гдѣ актерами являлись немногія отдѣльныя дѣйствующія лица. При этомъ художники почти всегда переходили отъ сюжетовъ довольно индиферентныхъ къ сюжетамъ болѣе и болѣе важнымъ по содержанію и значительнымъ по чувству и мысли, вложеннымъ въ картину авторомъ.

Одна изъ первыхъ, по времени, въ новой школѣ картинъ въ этомъ родѣ,—это „Выходъ изъ церкви“ (1864) Морозова. Послѣ предыдущей его картины „Отдыхъ на сѣнокосѣ“ (1861), довольно посредственной, да и вообще послѣ всѣхъ предыдущихъ его произведеній, эта картина была громаднымъ шагомъ впередъ, и по содержанію, и по дѣйствующимъ лицамъ. Благочестивая барыня старушка, уже на улицѣ, но все еще полная церковныхъ своихъ впечатлѣній, сопровождающіе или окружающіе ее совершенно равнодушные люди, кавалеры и дамы, нищіе, купцы, монахи, крестьяне и мѣщане, образуютъ пеструю смѣсь, необыкновенно вѣрно и талантливо воспроизводящую то самое, что̀ каждый видалъ всякій день. Другая картина того же автора: „Сельская воскресная школа“ (1872) тоже полна правды и жизни, но рисуетъ уже вмѣстѣ съ тѣмъ одинъ изъ лучшихъ моментовъ нашего общества, когда высшіе слои городскіе, на минуту забывъ обычную праздность, добровольно пошли учить народъ и хлопотали о томъ, какъ бы поскорѣе возвысить его уровень. Въ настоящей картинѣ двѣ молодыхъ барыни или барышни хлопочутъ въ избѣ съ цѣлой толпой деревенскихъ мальчиковъ и дѣвочекъ. Типы и позы очень просты и естественны, характеры очень разнообразны, вся картина вообще очень талантлива,—къ сожалѣнію, ея колоритъ далеко не удовлетворителенъ. Но все-таки, обѣ эти картины—лучшія картины Морозова. „Сельская школа“ (1870) Манизера очень не дурна, но во всѣхъ отношеніяхъ много уступаетъ „Школѣ“ Морозова.

Послѣ множества картинъ во всѣхъ родахъ, К. Е. Маковскій написалъ большую картину: „Масляница въ Петербургѣ“ (1869). Это лучшее его созданіе. На этой картинѣ весь Петербургъ гуляетъ и улыбается на морозѣ, при розовыхъ отблескахъ зимняго солнца: тутъ франты въ pince-nez и оборванные мальчишки, упаренныя въ своихъ атласныхъ салопахъ купчихи и балаганные актеры въ плохомъ трико̀, дующіе на морозѣ въ дымящійся стаканъ чая, чиновники, любующіеся на паяцовъ, и молодцы въ поддёвкахъ, ловко достающіе гривну изъ кармана, мастеровые, толсто-хохочущее мужичьё и дамочки въ шикарныхъ шляпкахъ, солдаты и продавцы орѣховъ и стручковъ. Никогда, ни прежде, ни послѣ, К. Е. Маковскій не достигалъ такого разнообразія, богатства, интереса и мѣткости типовъ, какъ въ этомъ цвѣтномъ „хорѣ масляницы“.

Въ теченіе художественнаго своего юношества, Мясоѣдовъ написалъ много интересныхъ и даже замѣчательныхъ картинъ. Лучшею изъ нихъ всегда былъ у него: „Побѣгъ Дмитрія Самозванца изъ корчмы на Литовской границѣ“ (1862). Здѣсь не было ничего собственно историческаго, и самъ Самозванецъ являлся мелодраматическимъ героемъ, съ натянутымъ типомъ, выраженіемъ и жестомъ. За то все остальное въ картинѣ свидѣтельствовало о сильномъ талантѣ и глубокомъ постиженіи русскихъ народныхъ натуръ. Пристава и странствующіе монахи были воспроизведены великолѣпно, и всего поразительнѣе и глубже была передана личность монаха Варлаама, навсегда оставшаяся однимъ изъ характернѣйшихъ созданій новой русской школы. И вотъ, черезъ 10 лѣтъ послѣ этой столько замѣчательной картины, Мясоѣдовъ пишетъ: „Чтеніе манифеста“ (1873). Эта картина была крупнымъ шагомъ впередъ. Мясоѣдовъ представилъ тутъ одинъ изъ важнѣйшихъ современныхъ моментовъ—изображеніе того, ка̀къ русскій народъ, по сараямъ и овинамъ, читалъ великій манифестъ о своемъ освобожденіи отъ вѣковаго невольничества, какъ старъ и младъ, кто ничего не понимая, и только слушая, а кто и глубоко вникая, ка̀къ всѣ они пришли съ полей, огородовъ и изъ лѣсовъ слушать единственнаго грамотѣя, маленькаго мальчика, читающаго по складамъ. Ко времени написанія этой картины, техника Мясоѣдова сильно развилась и явилась на высотѣ своей задачи. Ничего до тѣхъ поръ Мясоѣдовъ не писалъ такъ колоритно и изящно, какъ эту картину. Но онъ на этомъ не остановился, онъ написалъ потомъ еще двѣ значительныя картины: „Земство обѣдаетъ“ (1875) и „Молебствіе въ полѣ во время засухи“ (1877). Обѣ онѣ опять были истинно современныя „хоровыя“ картины. Но въ первой присутствовала также нота негодованія и сатиры. Представители земства, въ зипунахъ и сермягахъ, разсѣвшись на улицѣ, обѣдаютъ сухимъ хлѣбомъ и лукомъ; они сидятъ на полу, прислонившись спиной къ стѣнѣ дома: вотъ ихъ кресла и диваны, вотъ ихъ банкеты, вотъ ихъ времяпрепровожденіе, пока ихъ товарищи, одѣтые куда дороже, посаженные и накормленные куда лучше, кончатъ своихъ жареныхъ фазановъ и шампанское и уже потомъ пожалуютъ судить и рядить съ „этими“ о всѣхъ важныхъ дѣлахъ. Въ другой картинѣ, цѣлое народонаселеніе уѣзда собралось около своего священника, у столика съ чашей со святой водой, подъ хоругвями и образами, молить о дождѣ на эти, окружающія ихъ, засохлыя равнины, палимыя солнцемъ. Одна только благочестивая надежда на чудо послѣ молебна наполняетъ этихъ бѣдныхъ жалкихъ людей.

Въ самое послѣднее время Мясоѣдовъ написалъ еще одну „хоровую“ картину: „Раскольники-самосожигатели“ (1882), но она менѣе удалась, и изъ всей великолѣпной задачи прекрасно вышелъ только главный раскольникъ—фанатикъ, проповѣдующій товарищамъ своимъ, изъ глубины надвинутаго на голову капюшона, среди взвившагося уже пламени, энергію саморазрушенія.

Максимовъ, въ теченіе 10—15 своихъ молодыхъ годовъ, написалъ не мало даровитыхъ маленькихъ картинокъ изъ жизни крестьянскаго и средняго со-

словія, но лучшее, важнѣйшее и значительнѣйшее, что онъ сдѣлалъ на своемъ вѣку, это картина: „Приходъ колдуна на крестьянскую свадьбу“ (1875). Здѣсь чуть не цѣлая деревня на сценѣ: всѣ собрались въ избу, которой стѣны увѣшаны свадебными полотенцами; всѣ сидятъ за длиннымъ столомъ, и вдругъ, какъ привидѣніе, вошелъ колдунъ, со своими длинными лычками у пояса, которыми можетъ „связать“ кого захочетъ. Онъ стоитъ какъ грозная статуя, онъ уже собирается ступить за очерченный мѣломъ на полу кругъ. И вся толпа народа въ испугѣ, потому что они всѣ добрые вѣрующіе; дьяконъ тоже всталъ со скамейки и косится на врага своего, „батюшка“ съ сіяющимъ крестомъ на груди разумно растолковываетъ дѣло новобрачнымъ, онъ успокоиваетъ; старухи и старики страшно взволнованы, молодежь опустила балалайку, готовую-было раздасться; мать заботливо толкуетъ кое-что на ушко только-что повѣнчанной молодой, мужъ стоитъ смирно и покорно, ничего не умѣя ни сказать, ни сдѣлать, старики — отецъ съ матерью — съ заискивающимъ поклономъ встрѣчаютъ колдуна. Какая глубокая, какая талантливая картина деревенской вѣры и того обихода мысленнаго, чѣмъ поколѣнія вѣка живутъ у себя, по далекимъ деревнямъ! Послѣ этой чудесной картины (къ несчастію, нѣсколько черной по колориту) Максимовъ не написалъ уже ни одной, равняющейся ей по ширинѣ и многообъемлющей правдивости и юмору. Его „Раздѣлъ имущества въ крестьянской семьѣ“, передъ выборными судьями (1876), его „Бѣдный ужинъ“ (1879) — были очень талантливыми картинами, необыкновенно вѣрно и характерно передающими истинную крестьянскую дѣйствительность, интересы и характеры, а послѣдняя его картина „Больной“ (1881) — явилась истинно-драматическою картиною, полною глубочайшаго и интереснѣйшаго чувства: она состояла изъ двухъ только фигуръ — мужа крестьянина, лежащаго въ забытьѣ, въ тяжкомъ недугѣ, на бѣдной кровати, подъ кожухомъ, вмѣсто всякаго одѣяла, съ чашкой воды подлѣ, на скамейкѣ, вмѣсто всякаго лекарства, и жены, въ нѣмомъ отчаяніи бросившейся, у него въ головахъ, на колѣни передъ образомъ на стѣнкѣ, — у нея нечѣмъ больше лечить несчастнаго мученика, не къ кому больше обращаться. Все это были прекрасныя картины, полныя истины и интереса, но отъ Максимова надо ожидать еще новыхъ широкихъ „хоровыхъ“ картинъ, въ родѣ его „Колдуна“.

Лучшая картина Савицкаго, тоже съ „хоровымъ“ значеніемъ, это — „Встрѣча иконы“. Въ этой картинѣ у Савицкаго огромный шагъ впередъ противъ всѣхъ прежнихъ его произведеній, какъ ни даровиты, впрочемъ, они были (напр.: „Посѣщеніе больнаго сына въ военномъ лазаретѣ“ 1870 г., „Работы на желѣзной дорогѣ“ 1874 г.). Здѣсь изображена та сцена, какъ принимаютъ въ деревнѣ икону, привезенную протопопомъ съ дьячками. Вся деревня бѣжитъ стремглавъ къ большой дорогѣ, гдѣ остановился тарантасъ „батюшки“. Самъ батюшка, уже въ камилавкѣ, уже въ ризѣ и съ крестомъ на груди, съ трудомъ вылѣзаетъ изъ своего экипажа, поддерживаемый апатичнымъ служкой, крѣпко прижавшимъ подъ мышкой кружку для доброхотныхъ подаяній; другой дьякъ, за тарантасомъ, у своей телѣги, съ аппетитомъ нюхаетъ табачокъ; кучеръ сидитъ на козлахъ, безъ шляпы, но повязавши уши платкомъ; почетный старикъ, церковный староста, держитъ на полотенцѣ, вмѣстѣ съ мальчикомъ, привезенную икону, а передъ нею творятъ свое поклоненіе, жарко кланяясь въ землю, или въ фанатическомъ восторгѣ взглядывая на нее, всѣ успѣвшіе уже прибѣжать; другіе бѣгутъ издали, торопливо на всемъ скаку вдѣвая руку въ зипунъ. Благочестивое, искреннее чувство, привычное равнодушіе, комизмъ и юморъ слились среди всего этого въ чудесную, талантливѣйшую сцену, какихъ слишкомъ немного даже среди самыхъ талантливыхъ русскихъ картинъ. Одно только нѣсколько портитъ общее впечатлѣніе — сѣрый, мутный тонъ, отъ котораго Савицкій не освободился и въ слѣдующей большой картинѣ своей (въ первой ея редакціи): „На войну!“. Она изображаетъ сцену на дебаркадерѣ желѣзной дороги — цѣлую толпу солдатъ, разстающихся со своими женами, родными и близкими. Впрочемъ, несмотря на многіе недостатки, и въ этой картинѣ было много правды и чувства.

VII.

Еще съ прошлаго вѣка, у насъ бывало всегда не мало отличныхъ, или по крайней мѣрѣ хорошихъ портретистовъ. Даже въ тѣ времена, когда всякая иная живопись стояла у насъ на очень низкомъ уровнѣ, живопись портретная являлась съ созданіями высокой талантливости и значительности. Такъ, напр., во времена Екатерины II, при полномъ упадкѣ художественнаго вкуса и творчества, у насъ были Левицкій и Боровиковскій, которыхъ портреты, хотя по большей части только придворные и парадные, дышатъ поразительной жизненностью, правдой и колоритностью. При Александрѣ I, во время полнѣйшаго царства академичности, у насъ являются портреты Волкова (ученика Левицкаго), Варнека и Кипренскаго, которые стоятъ гораздо выше всѣхъ картинъ Егорова и Шебуева. При Николаѣ I, Брюлловъ написалъ цѣлый рядъ портретовъ, истинно талантливыхъ и правдивыхъ, стоящихъ неизмѣримо выше всей остальной его живописи, слабой или ничтожной по содержанію, фейерверочной и пестрой по письму. Такіе портреты, какъ князей Голицына и Оболенскаго, Крылова, собственный портретъ Брюллова и многіе другіе — крупныя созданія истиннаго искусства. Ученики Брюллова, Тырановъ и Капковъ, писали также хорошіе портреты. Зарянко, въ началѣ своей художественной карьеры, написалъ нѣсколько истинно превосходныхъ портретовъ, напр.: портретъ вице-президента Академіи художествъ, гр. Толстого, пѣвца Петрова, и лишь впослѣдствіи впалъ въ манерность, сухость и щепетильность. Но, за исключеніемъ портретовъ Екатерининской эпохи, лучшіе портреты нашей школы — это портреты, явившіеся на свѣтъ въ теченіе послѣдней четверти столѣтія, въ продолженіе царствованія Александра II.

Первымъ выступилъ на сцену К. Е. Маковскій.

Къ писанію портретовъ у него была страсть, истинное призваніе съ раннихъ лѣтъ, съ 16—17-лѣтняго его возраста. Результатомъ вышло, что портреты — лучшія созданія Маковскаго. Одна „Масляница“ составляетъ исключеніе; никакія другія картины его, въ томъ числѣ даже самыя блестящія и эфектныя по колориту, каковы, напр.: „Праздникъ ковра въ Каирѣ“ (1876) или „Болгарскія мученицы“ (1877), не могутъ идти съ ними въ сравненіе. Количество написанныхъ Маковскимъ портретовъ громадно, и, что составляетъ исключеніе у новыхъ русскихъ живописцевъ, между этими портретами очень много портретовъ женскихъ и дѣтскихъ. Всѣ вообще портреты Маковскаго писаны широкою, иногда даже слишкомъ размашистою кистью; они отличаются изяществомъ, элегантностью, блестящимъ колоритомъ, что вполнѣ къ нимъ идетъ, особенно потому, что въ большинствѣ случаевъ это все портреты аристократовъ и аристократокъ, графовъ, князей и знатныхъ дамъ. Изрѣдка иные изъ портретовъ бываютъ, къ сожалѣнію, немножко прикрашены. Лучшими, по выраженію натуры и личности, и по изяществу колорита, слѣдуетъ, по моему, признать большую картину, заключающую портреты матери, жены и дѣтей художника (1872), портреты: пѣвца Петрова (1870), сенатора Веймарна, нѣсколько портретовъ жены и дѣтей художника (1881 и 1882) и, можетъ быть, выше всего, грудной портретъ императора Александра II, написанный однимъ горячимъ взмахомъ черезъ нѣсколько часовъ послѣ кончины императора. По силѣ, сосредоточенности эфекта, по горячности и мастерству исполненія, я признаю этотъ талантливый, быстрый набросокъ достойнымъ товарищемъ къ портрету Брюллова, написанному имъ самимъ (только рисунокъ у Маковскаго не безупреченъ).

Въ началѣ 60-хъ годовъ, одновременно со своею „Тайною вечерью“, принимается за портреты Гè. Но у него вышло только два замѣчательныхъ портрета, и именно, пока онъ былъ въ Италіи: сильно написанный портретъ Герцена и портретъ флорентинскаго доктора Шиффа. Къ сожалѣнію, первый слишкомъ красенъ. Всѣ остальные его портреты, писанные позже въ Россіи, уже мало ему удались.

Въ 1865 году, явился портретъ купца Плѣшанова, написанный его сыномъ, художникомъ мало значительнымъ, но на этотъ разъ создавшимъ нѣчто очень характерное и талантливое.

Въ 1867 году, явился портретъ канцлера Горчакова, написанный Келеромъ, художникомъ также не особенно даровитымъ, но проявившимъ здѣсь хорошую характеристику и краски очень замѣчательныя. Послѣдующіе портреты этого художника: графа Зубова (1873), барона Фридрихса, въ блестящей конно-гвардейской формѣ и въ латахъ (1875), Е. И. Ламанскаго (1876), и другіе, оказались гораздо ниже по фактурѣ и натуральности. Въ нихъ присутствуетъ даже нѣкоторая непріятная прилизанность.

Съ 1868 года берется за портреты Перовъ, до тѣхъ поръ писавшій свои великолѣпныя картины лишь въ малыхъ размѣрахъ. Перовъ съ перваго же шага вышелъ мастеромъ и все только съ каждымъ годомъ совершенствовался. Послѣ него осталась цѣлая галлерея такихъ портретовъ, которые принадлежатъ къ числу самыхъ крупныхъ его произведеній, и вмѣстѣ къ числу значительнѣйшихъ созданій всей вообще русской школы. Между ними портреты: купца Камынина, Погодина, Достоевскаго, Даля, Писемскаго, Островскаго, Ап. Майкова, Безсонова, написанные въ интервалле между 1868 и 1872 годами,— истинно великія созданія. Перовъ почти вовсе не писалъ женскихъ портретовъ, но за то мужскіе его портреты поразительны по присутствующей въ нихъ жизни, глубокому выраженію особеннаго характера каждой отдѣльной личности, по необыкновенной простотѣ и естественности. Эти всѣ люди живутъ и дышатъ.

Вслѣдъ за Перовымъ выступаетъ на сцену другой портретистъ съ громаднымъ талантомъ—Крамской. Уже первый значительный его портретъ, портретъ Шевченки (1871), сразу показалъ, какой у насъ новый портретистъ народился. Въ продолженіе десяти лѣтъ, прошедшихъ съ тѣхъ поръ, Крамской шелъ впередъ быстрыми шагами. Сначала онъ какъ будто боялся красокъ или не любилъ ихъ: многіе превосходные портреты его товарищей по Академіи написаны имъ въ 1871 и 1874 гг. еще одной сепіей (Васильевъ, М. К. Клодтъ, Антокольскій, Васнецовъ), но скоро онъ сродняется съ краской все болѣе и болѣе и въ послѣднее время владѣетъ ею уже свободно и мастерски. Крамскимъ писаны портреты личностей изъ всѣхъ слоевъ общества, отъ темныхъ мельниковъ (1873) и лѣсниковъ (1874) и до высшихъ аристократовъ русской мысли, интеллигенціи и художественнаго или научнаго творчества. Вездѣ онъ явился мастерскимъ, глубокимъ выразителемъ натуры, характера, личности, душевнаго и интеллектуальнаго облика. Долгое время Крамской писалъ все только мужчинъ, преимущественно мужчинъ средняго возраста, и вовсе не писалъ стариковъ, дѣтей и женщинъ; но потомъ это измѣнилось, и въ послѣдніе годы онъ написалъ нѣсколько женскихъ портретовъ первоклассснаго достоинства. Въ ряду множества портретовъ, написанныхъ Крамскимъ, —превосходныхъ много, но самые замѣчательные, на мой взглядъ, слѣдующіе: два портрета графа Льва Толстого (1873), передающіе всю могучесть и простоту этого оригинальнаго великаго человѣка; живописца Шишкина (1874 и 1880—первый во весь ростъ, среди поля, второй поколѣнный); писателей Гончарова (1875) и Григоровича (1876) — второй неудовлетворителенъ по колориту, но неподражаемъ по характеристикѣ и выраженію человѣка, точно будто говорящаго губами и глазами; жены художника (1877), пѣвицы Лавровской (1879) — на концертной эстрадѣ и окруженной апплодирующею ей публикою; редактора „Прав. Вѣстника“ Данилевскаго, архитектора Богомолова, барона Гинцбурга, С. П. Боткина; но выше всѣхъ мнѣ кажутся портреты: живописца Литовченки (1879)—поразительный по огню, страстности и жизненности быстраго исполненія, похожаго на экспромптъ, и еще одного литератора (1881), столько же поразительный по необычайной жизненности, какъ и по великолѣпному выраженію тысячи мелкихъ, отталкивающихъ и

отрицательныхъ сторонъ этой натуры. Такіе портреты навсегда, какъ гвоздь, прибиваютъ человѣка къ стѣнѣ.

Вскорѣ послѣ Крамского выступилъ еще одинъ художникъ съ выходящимъ изъ ряду вонъ талантомъ, это Рѣпинъ. Одно изъ первыхъ крупныхъ его созданій—большая картина съ множествомъ портретовъ русскихъ, польскихъ и чешскихъ музыкантовъ для концертной залы Славянскаго Базара въ Москвѣ (1872), о которой говорено уже выше. Впослѣдствіи, одновременно съ большими своими картинами, онъ написалъ нѣсколько замѣчательнѣйшихъ портретовъ, играющихъ въ ряду его произведеній такую же роль, какъ портреты въ ряду прочихъ произведеній Перова. Главные между ними—мужскіе портреты: Протодіаконъ (1877), Писемскій (1881), Рубинштейнъ, народный пѣвецъ Щеголенковъ, писатель Фетъ, живописецъ Пахитоновъ, горбунъ-нищій, сектаторъ Сютаевъ (всѣ 1882). Но есть также и превосходные женскіе портреты; высшій между ними—портретъ жены художника, сидящей въ креслѣ (1882). Но, по-моему, самый талантливый, самый огненный, самый вдохновенный и поразительный по кисти—это грудной портретъ Мусоргскаго, написанный въ 1881 году, въ Николаевскомъ военномъ госпиталѣ, во время смертельной болѣзни этого композитора, въ три пріема, всего за нѣсколько дней до его кончины. Этотъ портретъ — одинъ изъ величайшихъ chefs-d'oeuvre'овъ русской школы.

Въ 70-хъ годахъ и живя въ Парижѣ, Харламовъ написалъ нѣсколько превосходныхъ портретовъ; лучшій изъ нихъ—портретъ знаменитой Віардо-Гарсіи, въ манерѣ Рембрандта, особенно пристально изученнаго Харламовымъ.

Наконецъ, послѣднимъ явился Ярошенко. Его портреты: собственной матери (1877), полковника Попова, нѣсколькихъ молодыхъ людей и дѣвицъ, доктора Сердечнаго, г-жи Савенковой (1882) и т. д., превосходны по простотѣ, натуральности, по переданному характеру. Этого художника можно назвать по преимуществу портретистомъ современнаго молодого поколѣнія, котораго натуру, жизнь и характеръ онъ глубоко понимаетъ, схватываетъ и передаетъ. Въ этомъ главная его сила.

VIII.

Пейзажная живопись—одна изъ лучшихъ славъ русскаго искусства, давно признаваемая уже и въ остальной Европѣ. И все-таки, дѣйствительно талантливые пейзажи появились у насъ недавно, лишь съ царствованія императора Николая I. Старинные наши живописцы, впрочемъ, заботившіеся объ одной Италіи, изображавшіе одну ея природу, или старавшіеся перенести къ намъ Италію, всѣ эти Щедрины, Алексѣевы и т. д., всѣ были подражателями Пуссеновъ, Клодъ-Лорреновъ, Сальваторовъ Розъ, Рюисдалей и иныхъ, и пользовались въ свое время великой репутаціей, но были ужасны по своей деревянности, классичности и табакерочной живописи.

Проблески чего-то лучшаго проявилъ, въ началѣ 30-хъ годовъ, Лебедевъ, впрочемъ, тоже признававшій одну Италію. Послѣ него у насъ довольно долго держалась школа подражателей Калама. Но явился Айвазовскій и создалъ свою собственную манеру, принесъ свое собственное поэтическое чувство и свой собственный взглядъ на природу; къ несчастію, его манера впослѣдствіи перешла почти въ рутину. Однакоже, въ 60-хъ и 70-хъ годахъ, онъ написалъ нѣсколько хорошихъ, своеобразныхъ картинъ: „Овцы, загнанныя въ море" (1861), „Буря подъ Евпаторіей" (1861), „Буря у береговъ Чернаго моря" (1875), „Передъ стрижкой овецъ, на берегу Чернаго моря, въ Крыму" (1878), „Черное море" (1881) и другія.

Другой художникъ, унаслѣдованный еще отъ царствованія Николая I-го,—Боголюбовъ. Лучшія его картины написаны, однакоже, въ послѣднія 25 лѣтъ. Нѣсколько видовъ Петербурга со взморья и съ Невы, особливо чудесный его „Ледоходъ" (1873), Москва (1875 и 1878), видъ изъ Трувилля (1878), Венеція (1879), Нижній-Новгородъ (1879), „Фрегатъ въ бурю" (1875), „Битва при Гангеудѣ" (1876), „Дѣло Скрыдлова" (1882),—послѣдняя картина одна изъ самыхъ капитальнѣйшихъ, и другія—вотъ что составляетъ богатый вкладъ этого художника.

Баронъ М. К. Клодтъ—живописецъ поэтическихъ сельскихъ настроеній. Великолѣпныя его „Осень" (1863) и „Полдень" (1870), „Вечерній видъ въ деревнѣ" (1874), „Аллея въ березовой рощѣ" (1867), „Закатъ солнца" (1874) и многія другія картины—превосходны.

Къ той же эпохѣ 60-хъ и 70-хъ годовъ относятся лучшія созданія Шишкина, главный объектъ котораго—лѣсъ, въ безчисленныхъ его видахъ, сценахъ и проявленіяхъ. „Лѣсъ на островѣ Валаамѣ" (1860), „Окрестности Москвы" (1872), „Березовый лѣсъ" (1872), „Сосновый боръ" (1872), чудесная его „Лѣсная глушь" (1872), „Еловый лѣсъ" (1876), „Горѣлый лѣсъ" (1878), „Дубовый лѣсъ" (1877), и множество другихъ превосходныхъ пейзажей появлялись постоянно на выставкахъ Товарищества передвижныхъ выставокъ.

Жена и ученица Шишкина, г-жа Лагода-Шишкина, обѣщала сдѣлаться одною изъ самыхъ талантливыхъ нашихъ художницъ,—къ несчастію она была слишкомъ рано унесена смертью. Ея произведенія изящны, правдивы и поэтичны; довольно указать на ея „Этюдъ лѣса" (1880) и „Тропинку" (1881).—Другія наши пейзажистки (г-жи Маковская, Куріаръ и Юнге) занимаются не безъ успѣха и даровитости своимъ дѣломъ.

Необыкновенно талантливый Васильевъ начиналъ, какъ немногіе, и умеръ отъ чахотки, едва успѣвъ написать нѣсколько картинъ. За то картины эти истинные chefs-d'oeuvre'ы по натуральности и правдивости: „Зима" (1870), „Оттепель" (1871), „Мокрый лугъ" (1872), „Взморье" (1872). „Оттепель"—совершеннѣйшія его произведенія.

Саврасовъ особенно знаменитъ по своей поэтической картинкѣ: „Грачи прилетѣли" (1871), но у него есть еще нѣсколько хорошихъ картинъ: „Близь Сухаревой башни", „Весна" (1872), „Зима" (1873),

„Лосинный островъ въ Сокольникахъ“ (1878) и другія.

Клеверъ долго изображалъ, впрочемъ, очень талантливо, все только зиму, деревню и красный закатъ солнца на горизонтѣ; въ послѣднее время онъ значительно расширилъ свою программу, и сталъ брать сюжеты гораздо болѣе разнообразные. Лучшія его новѣйшія картины: „Сумерки“ (1879), „Лѣсъ“ (1880), „Лѣсная глушь“ (1880), „Поздней осенью“ (1881).

Ученикъ Боголюбова и художникъ, манера котораго иногда похожа на манеру его учителя, Беггровъ, написалъ до сихъ поръ нѣсколько прекрасныхъ и сильно живописныхъ видовъ: „Гавань въ Гаврѣ“ (1876), „Устье Невы“ (1879), „Нева, видъ на Бердовъ заводъ“(1879).

Н. Е. Маковскій, талантливый какъ все его семейство, написалъ не мало прекрасныхъ видовъ. Лучшіе между ними: „Нижній-Новгородъ“ (1878), „Деревня“ и „Каирскіе виды“.

Мещерскій писалъ хорошіе и довольно своеобразные пейзажи со льдомъ и льдинами, иногда эффектно освѣщенными солнцемъ; Дюккеръ—очень талантливые виды изъ Прибалтійскихъ мѣстностей.

Орловскій писалъ равно прекрасно неаполитанскіе и крымскіе, средне-русскіе и сѣверно-русскіе пейзажи, лѣсъ и берегъ морской, паркъ и покосъ, болото и деревню, кавказскіе ручьи и малороссійскіе хуторки; къ сожалѣнію его картины стали, въ послѣднее время, слишкомъ многочисленны, а это иногда наноситъ ущербъ искренности и поэтичности впечатлѣнія, оконченности работы.

Волковъ—одинъ изъ самыхъ симпатичныхъ пейзажистовъ нашихъ: его „Въ лѣсу по веснѣ“ (1877), „Старая просѣка“ (1879), „Топкое болото“ (1879), „Лѣсъ на болотѣ“ (1881), „На разсвѣтѣ“ и „Тихій день“ (1882),—во всемъ этомъ часто есть не мало поэтичности.

Отъ всѣхъ этихъ пейзажистовъ совершеннымъ особнякомъ стоитъ Куинджи. Онъ не отличается ни глубиною, ни шириною постиженія; изображаніе разнообразныхъ составныхъ формъ пейзажей: деревьевъ, земли, воды — не всегда у него непогрѣшимо, но свѣтовые эффекты солнца и луны почувствованы и передаются имъ съ такою оригинальностью, правдою, поэтичностью и новизною, которыя для всѣхъ остальныхъ пейзажистовъ почти вполнѣ недоступны. Если бы онъ написалъ только: свой „Видъ Финляндіи“ (1873), „Забытую деревню“ (1874), „Степь“ (1875), „Чумацкій трактъ“ (1876)—онъ былъ бы только хорошій пейзажистъ, какихъ можно указать еще нѣсколько. Но послѣ „Лунной ночи въ Украйнѣ“ (1878), „Лѣса“ (1878), „Березовой рощи“ (1879), „Ночи на Днѣпрѣ“ (1880), онъ отдѣлился отъ всѣхъ прочихъ товарищей своихъ и пошелъ по своей собственной, крайне оригинальной дорогѣ. Успѣхъ его въ публикѣ былъ громаденъ. Каковы бы ни были недочеты въ талантѣ Куинджи, несомнѣнно, что онъ внесъ новую ноту въ искусство, и его „открытія“ должны непремѣнно сдѣлаться достояніемъ всѣхъ школъ и всѣхъ пейзажистовъ.

Нѣкоторыми частями своей техники, огненнымъ освѣщеніемъ и разными внѣшними приспособленіями своихъ выставокъ, Куинджи отчасти соприкасается съ декораціонною живописью въ театрѣ и панорамахъ. На него часто за это нападали. Я, со своей стороны, ничего не нахожу въ этомъ оскорбительнаго, ни предосудительнаго для искусства: можетъ быть, впослѣдствіи всѣ художественныя выставки будутъ пользоваться этими вспомогательными средствами, особливо тогда и тамъ, гдѣ не хватаетъ солнца и дневнаго свѣта. Смѣлость и починъ Куинджи кажутся мнѣ вполнѣ превосходными.

Что касается до собственно-декоративной живописи, то въ теченіе послѣдней четверти столѣтія здѣсь выразился очень значительный успѣхъ и сильное движеніе впередъ. Пейзажныя декораціи Бочарова и архитектурныя Шишкова, чрезвычайно многочисленныя, и потому здѣсь не перечисляемыя,—это созданія крупныхъ и своеобразныхъ художниковъ. Всего больше они проявили таланта при постановкѣ глубоко-національныхъ оперъ: „Жизнь за Царя“, „Русланъ“, „Русалка“, — Глинки, Даргомыжскаго и слѣдовавшихъ за ними прочихъ новыхъ нашихъ композиторовъ. Превосходна также была постановка и нѣкоторыхъ драмъ, всего болѣе „Смерти Ивана Грознаго“ гр. Ал. Толстаго; кромѣ талантливыхъ нашихъ декораторовъ, въ этой постановкѣ принималъ величайшее участіе такой крупный талантъ, какъ Шварцъ, точно также, какъ въ постановкѣ „Руслана“, въ 1871 г., принимали значительное участіе талантливые архитекторы Горностаевъ (И. И.) и Гартманъ; этотъ послѣдній, также, въ постановкѣ „Вражьей силы“ Сѣрова (1872) и нѣкоторыхъ балетовъ того времени.

Настоящій обзоръ представилъ, я надѣюсь, не взирая на свою быстроту, достаточно матеріаловъ для доказательства того, какъ сильно и своеобразно развилось наше искусство въ послѣднюю четверть столѣтія. Подъемъ духа у общества благодѣтельно отражался на художникахъ и ихъ созданіяхъ. Они все болѣе и болѣе захватывали жизнь въ свою область. Теперь остается только ожидать, что съ каждымъ годомъ подъемъ и разростаніе духа у художниковъ будутъ только увеличиваться. Надо имъ желать, чтобъ при несомнѣнной, оригинальной ихъ талантливости, наши художники еще пристальнѣе осмотрѣлись вокругъ себя и намѣтили себѣ, какъ матеріалъ, какъ объектъ изображенія,—сотни и тысячи сюжетовъ, до сихъ поръ все еще нетронутыхъ и въ высшей степени значительныхъ. Мелкія сцены и событія, какъ иногда ни интересны, должны будутъ все болѣе и болѣе отходить на дальнѣйшій планъ, и давать мѣсто такимъ сценамъ и событіямъ, гдѣ на сценѣ жизнь, люди и характеры самаго послѣдняго времени. Здѣсь трагедія и комедія—неистощимы.

НАША СКУЛЬПТУРА.

I.

Если принимать въ соображенiе только внѣшнiй видъ скульптурныхъ собранiй на большихъ выставкахъ, всего болѣе на выставкахъ всемiрныхъ, и вѣрить всему тому, что̀ пишутъ въ многочисленныхъ томахъ своихъ художественные критики и писатели объ искусствѣ, то непремѣнно пришлось бы подумать, что скульптура представляетъ собою одно изъ самыхъ цвѣтущихъ искусствъ нашего времени. И дѣйствительно, масса статуй, бюстовъ и всяческихъ рельефовъ вездѣ громадна, и съ каждымъ днемъ все болѣе ростетъ по количеству. На ежегодныхъ парижскихъ выставкахъ, всегда столь многочисленныхъ, бываетъ на лицо цѣлый лѣсъ большихъ глыбъ мраморныхъ и бронзовыхъ, изображающихъ мужчинъ и женщинъ, стариковъ и дѣтей, древняго, средняго и новаго времени, то съ крыльями и въ античныхъ плащахъ и прическахъ, то въ новѣйшихъ юбкахъ и мундирахъ. Какая повсюду масса миѳологическихъ и историческихъ именъ, сколько героевъ съ громкими именами, сколько фигуръ безъ всякихъ громкихъ именъ, а только съ обозначенiемъ той лямки, которую эти люди тянутъ въ жизни: „Жнецъ“, „Рыбачокъ“, „Пряха“, „Нищiй“,—сколько остроумныхъ или чувствительныхъ аллегорiй, и, въ pendant ко всѣмъ этимъ каменнымъ или мѣднымъ батальонамъ, какая масса бумажныхъ стопъ, написанныхъ и отпечатаныхъ во славу тѣхъ созданiй! Все тутъ разобрано: какой именно стиль въ скульптурѣ у той націи, какая особенность и преимущество у этой, и какъ онѣ всѣ вмѣстѣ благоденствуютъ и процвѣтаютъ. А почему процвѣтаютъ? Потому, что не хотятъ знать истинной правды природы, держатся добрыхъ старыхъ традицiй, условныхъ правилъ, потому, что не отступаютъ отъ того, что̀ давно уже установлено, и именно установлено тѣми, кто получше нашего былъ, къ кому мы должны стремиться всѣмъ сердцемъ, всей душой, всѣмъ помышленiемъ. Извѣстный Шарль Бланъ говоритъ: „Самая превосходная скульптура производится во Францiи, а почему? Потому, что скульптура—искусство формалистическое, живущее преданiемъ и могущее процвѣтать только тамъ, гдѣ хорошо его передаютъ. Необходимо прилежное ученье, результаты котораго передавались бы изъ рода въ родъ; необходимо то постепенное и долгое очищенiе вкуса, которое дозволяетъ подняться отъ непосредственнаго воспроизведенія природы (натурализма) мало-по-малу къ идеалу“... (Les artistes de mon temps). Другой, тоже очень извѣстный французскiй художественный критикъ, Шено (Chesneau), отдавая отчетъ о всемiрной выставкѣ 1867 года, говоритъ: „Если есть на свѣтѣ искусство, которому слѣдуетъ отдѣлаться отъ узкой реальности,—это всего болѣе скульптура. Некрасивости и тѣлесные недостатки человѣка могутъ имѣть свою живописность и изящество; старая испанская школа не брезгала ими, но скульптура энергично ненавидитъ все безобразное: мраморъ пригоденъ только для безусловной красоты. Притомъ, эта красота находитъ свое высшее выраженiе только въ нагомъ тѣлѣ“... (Rapports du jury international). Еще одинъ очень извѣстный французскiй писатель о художествѣ, Монтеглонъ, говоритъ о скульптурѣ, по поводу всемiрной выставки 1878 года: „Она у насъ идетъ изъ древности, она стоитъ твердо, она постоянна, она долговѣчна. У нея всегда были мастера и истинныя созданія (не то что въ нашей живописи); никогда не было здѣсь ни пробѣловъ, ни паденій; она идетъ непрерывной цѣпью, она и измѣняется-то лишь въ смыслѣ своихъ же преданій“... (L'art moderne à l'exposition de 1878). Тутъ же, насмѣхаясь надъ новѣйшими попытками реализма въ скульптурѣ у итальянцевъ, онъ говоритъ, что все это либо „ничтожныя мелочи“ (puérilités), либо „непристойности“; что тутъ проявляется лишь временная мода, и такая болѣзнь, которая „убьетъ своихъ адептовъ, если они будутъ продолжать испиванiе этой зловредной анисовки“, что этой модѣ не надо даже придавать серьезнаго значенія—„сама пройдетъ“. Такихъ примѣровъ изъ писателей французскихъ и нѣмецкихъ я могу привести очень много. Всѣ эти писатели твердятъ, что скульптура процвѣтаетъ нынѣ въ Европѣ, и именно потому, что не измѣняетъ старинному, классическому направленію. Если же гдѣ отъ него отходитъ въ сторону—то это есть только вредъ и заблужденiе.

По моему, напротивъ, дѣло стоитъ совсѣмъ иначе. Я думаю, что скульптура—самое отсталое искусство нашего времени. Я уже не разъ высказывалъ это въ печати, и нынче, обозрѣвая нашу собственную скульптуру за цѣлую четверть столѣтія, не нахожу причины измѣнить старинное свое мнѣнiе. При этомъ мнѣ кажется, что отсталость скульптуры прямо происходитъ отъ тѣхъ качествъ, которыя всего болѣе въ ней хвалятъ: отъ ея консерватизма и упорнаго рабства передъ законами и привычками старинныхъ эпохъ. Нечего хорошаго ожидать тамъ, гдѣ жизнь давнымъ-давно перемѣнилась, а формы для выраженія будутъ оставаться старинныя, соотвѣтствующія совсѣмъ иному образу мыслей, совсѣмъ иному складу понятій, совсѣмъ иному уму и степени образованности. Кто способенъ держаться старыхъ формъ, явно ничего не разумѣетъ въ томъ, что̀ дѣлается новаго на свѣтѣ, и одинаково слѣпъ и глухъ къ тому, что̀ кругомъ его происходитъ. Художникъ съ такимъ непониманiемъ и равнодушiемъ ровно ничего не сто̀итъ, какою бы виртуозностью онъ ни сверкалъ намъ въ глаза, а что̀ сказать про не-виртуозовъ, которыхъ всегда и вездѣ тьма-тьмущая, и которые составляютъ главный контингентъ художественныхъ дѣятелей!

Мало есть нынче на свѣтѣ вещей скучнѣе и несноснѣе, чѣмъ хожденіе по заламъ со статуями и бюстами. Такъ-называемыя у скульпторовъ „красота", „грація", высокія и нѣжныя „чувства" совсѣмъ не то, что̀ красота, грація и чувство у прочихъ смертныхъ. Нѣтъ, это снадобья совершенно особеннаго склада и устройства. Скульпторъ состоитъ подъ начальствомъ множества уголовныхъ статей особеннаго свода законовъ: того не смѣй, и этого не смѣй, этого не трогай, о томъ не помышляй—не то ты не скульпторъ и не истинный достойный сынъ своего искусства. Полицейскихъ шлагбаумовъ для скульптора—на каждомъ шагу мильонъ, и онъ весь свой вѣкъ ходитъ какъ шальной, со спутанной головою и руками. Большинство между ними, однакоже, довольно скоро привыкаютъ къ своей горемычной долѣ, даже ухитряются довольно расторопно бѣгать въ кандалахъ, и вѣруютъ отъ всей души, что такъ оно и быть должно, и иначе быть не слѣдуетъ. Войско скульпторовъ—самое дисциплинированное, самое вымуштрованное войско, твердая опора консерватизма, люди, лишенные всякой здоровой мысли и смѣлой интеллектуальной инициативы. Можетъ быть, это все отъ того, что они весь свой вѣкъ какіе-то крѣпостные: имъ вѣчно что-то заказываютъ и приказываютъ, они вѣчно должны хлопотать, чтобы кому-нибудь угодить, на кого-то потрафить, и отъ этого-то они и выходятъ тѣми печальными субъектами, какими почти всегда мы ихъ видимъ. Кто имѣетъ несчастіе быть скульпторомъ, тотъ одного только и ждетъ, когда самъ не сочиняетъ нелѣпыхъ Психей и вакханокъ: чтобы ему что-нибудь поскорѣй заказали, либо статуи для тріумфальныхъ воротъ и памятниковъ, либо какія-то старинныя выцвѣтшія аллегоріи и миѳологіи, въ которыхъ нѣтъ здраваго человѣческаго смысла ни на копѣйку, либо бюсты живыхъ, либо надгробные памятники мертвыхъ. Но что̀ же это все такое? Прославленіе, прославленіе и прославленіе—и никакой другой ноты! Много ли тутъ будетъ истинности на лицо? Бѣдный скульпторъ вертись, поворачивайся, какъ знаешь, вытискивай изъ своего мозга какую хочешь чепуху, только было бы „прославлено", только бы ласкало глаза, какъ леденецъ ласкаетъ нёбо. Ни смысла, ни правды, ни глубокаго вниканія въ натуру, въ человѣка, ничуть отъ него не требуется. „Прославляй"—и баста. Нужды нѣтъ, что покойничекъ былъ ахти какой звѣрь, волкъ или лисица, невѣжда или ничтожество, негодяй или сама фальшь,—„прославляй" его, „прославляй" на кладбищѣ, въ дому, или на площади. И чтобы непремѣнно было это твое прославленіе „красиво" и „благородно"—не то ступай вонъ, и никакихъ другихъ заказовъ, „монументальныхъ", тебѣ уже болѣе не будетъ. На то ты „скульпторъ". Какая разница въ сравненіи съ живописцемъ! Съ того кто же нынче станетъ требовать „прославленія" и „благородства" во что бы то ни стало? Тотъ не въ примѣръ свободнѣе. Портретъ написать онъ напишетъ, правда, хоть съ кого угодно, но въ торжественномъ и прославительномъ смыслѣ—не очень-то, а торжественную и прославительную картину на какой ни попало сюжетъ писать—уже и вовсе не станетъ. У скульпторовъ иначе. У нихъ никакой совѣсти, никакого убѣжденія, никакого образа мыслей не полагается. На нихъ что̀ хочешь вали! Съ нихъ даже вообще мыслей никакихъ не спрашивается. Имъ все одно. Какая странность! Вѣдь, кажется, и скульпторы, и живописцы сидѣли на одной и той же скамейкѣ, когда учились, одни уроки слушали, передъ одними и тѣми же „великими" оригиналами карандаши чинили, но потомъ—какая громадная разница вышла, просто непостижимо. Что̀ значитъ по крѣпостной дорогѣ пойти! Еще отроду, кажется, не видано скульптора, который бы отъ какого-то заказа и задачи отказался, потому что они ему антипатичны. Скульптору все хорошо!

Этотъ порядокъ ведется на свѣтѣ уже очень давно, онъ вездѣ одинъ и тотъ же многія столѣтія. Не намъ, конечно, было нарушать его. Мы вѣдь почти всегда только „покорные" были, въ скульптурѣ еще болѣе, чѣмъ въ чемъ бы то ни было. Наша скульптура вѣчно волочилась по старымъ дорожкамъ: что̀ въ Европѣ дѣлалось, то и у насъ повторялось. Отъ этого-то нашу скульптуру въ Европѣ никогда до сихъ поръ ни въ грошъ не ставили, и по-дѣломъ. Какая имъ тамъ всѣмъ надобность была смотрѣть на посредственныя или плохія копіи и подражанія, когда этого самаго добра у нихъ и у самихъ выше головы было? Мы разводили у себя категоріи, иногда доказывали разные сорты и вышины русскихъ скульпторовъ, но ихъ всѣхъ гуртомъ считали ни во что̀ всѣ западные сосѣди, и просто такъ-таки и говорили, что русской скульптуры на свѣтѣ вовсе нѣтъ. Съ насъ, больше чѣмъ съ кого бы то ни было въ цѣломъ свѣтѣ, прежде всего требуютъ „національности", своеобразности и оригинальности. Гдѣ всего этого у насъ на-лицо нѣтъ, тамъ прощай все остальное—намъ ставятъ нуль. Что̀ другимъ зачастую прощается, то намъ никогда. И мы можемъ, послѣ того, сколько угодно указывать на то, что мы всѣхъ этихъ нашихъ художниковъ посылали на долго за-границу, что съ большими тратами продержали ихъ столько-то лѣтъ въ Римѣ, Флоренціи, Парижѣ,—ничто не помогаетъ, и мы со своей скульптурой бываемъ всегда начисто вычеркнуты изъ почетныхъ списковъ. Достойное наказаніе раболѣпства и подслуживанья.

У себя дома, среди массы народной, дѣло шло не лучше. Всѣ чувствовали слишкомъ мало почтенія къ такимъ художникамъ, у которыхъ ремесло—быть „прославителями", которые равнодушны и апатичны къ чему угодно на свѣтѣ, которые добровольно вытравили изъ себя, еще съ юности, всякую мысль, чувство, душевное движеніе и порывъ.

Мнѣ, пожалуй, скажутъ, что я не правъ: тутъ, молъ, все дѣло только въ маломъ талантѣ являвшихся до сихъ поръ у насъ скульпторовъ. Будь они подаровитѣе, и все было бы иначе. Какой бы тамъ ни былъ образъ мыслей у этихъ людей, они больше бы значили при талантѣ, и ихъ гораздо больше бы цѣнили въ Европѣ, и у насъ дома, и т. д. Я съ этимъ никогда не соглашусь. Не въ одномъ только талантѣ состоитъ все дѣло въ искусствѣ. Для него есть что̀-то такое, чего не заставитъ забыть, чего не замѣнитъ ни-

какой талантъ, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, безъ чего всѣ они мертвы и ничтожны будутъ; это — здоровое, свѣтлое, прямое чувство, мысль, понятіе жизни. Посмотрите на многое-множество нашихъ живописцевъ послѣдней четверти столѣтія: сколько есть между ними художниковъ съ талантомъ умѣреннымъ, вовсе не особенно великимъ и глубокимъ, но они были самостоятельны, ни на какихъ они баръ не работали, дѣлали, что сами хотѣли, потому что вотъ то и это чувствовали, вотъ тѣмъ и этимъ были наполнены, и ихъ картины, даже картинки, всегда имѣли и будутъ имѣть значеніе, притягательную силу, прелесть. Сколько человѣкъ, изъ нашихъ скульпторовъ, за цѣлыхъ лѣтъ сто, могли бы сдѣлаться чѣмъ-то важнымъ, интереснымъ и значительнымъ, еслибъ у нихъ была своя мысль, свое чувство, свое настроеніе, и еслибъ они не были заражены тѣмъ злокачественнымъ скульптурнымъ повѣтріемъ, которое такъ давно свирѣпствуетъ въ Европѣ!

Лучшій изъ скульпторовъ Николаевскаго царствованія, Ставассеръ, не пошелъ дальше „Русалки" и другихъ подобныхъ же миѳологическихъ дребеденей, гдѣ, конечно, проявилась его граціозность и способность къ формальной красивости, даже нѣкоторая талантливость, но гдѣ настоящей жизни, ея правды, задачъ и требованій не было и тѣни.

Когда въ 1855 году началось новое царствованіе, положеніе русской скульптуры было самое плачевное. Она вся только состояла изъ заказныхъ памятниковъ или изъ академическихъ программъ. Художники сами собой ровно ничего не предпринимали. Имъ и въ голову не приходило никакой своей задачи. Одни изъ нихъ были уже профессора, другіе готовились профессорами быть, поскорѣе получать монументальные заказы, какъ ихъ старшіе, учителя и предшественники. Казалось бы, что можетъ быть лучше, какъ „монументальные заказы"? Вѣдь на нихъ всѣ надежды вездѣ возлагаются, а когда ихъ нѣтъ, то всегда говорятъ: „Вотъ отъ этого-то искусство и не можетъ идти!" — а на повѣрку однакоже выходитъ, что, сколько угодно давайте самыхъ монументальныхъ заказовъ, ничего путнаго все-таки не выйдетъ, и искусство все-таки ни съ мѣста не тронется. Витали, Пименовъ, графъ Толстой, баронъ Клодтъ, эти ли еще всѣ могли бы на что-нибудь жаловаться, ссылаться на отсутствіе крупныхъ заказовъ? И все-таки ничего изъ этихъ заказовъ не вышло.

Витали, прежде дѣлавшій прилизанныхъ и преглупыхъ Венеръ, не нашелъ ничего лучшаго, какъ примкнуть къ Брюллову, когда ему дали дѣлать множество статуй апостоловъ, множество разныхъ барельефовъ и цѣлыхъ два громадныхъ фронтона для Исаакіевскаго собора. Онъ вылѣпилъ, прямо подъ диктовку Брюллова, свои многосаженные бронзовые треугольники, со всегдашнею его смазливостью въ линіяхъ и складкахъ, но также и съ его отсутствіемъ натуры, чувства и выраженія; вмѣстѣ съ тѣмъ, по всегдашней манерѣ своего учителя, не упустилъ случая соорудить бронзовый комплиментъ современнымъ властямъ. Византійскому императору Ѳеодосію и его женѣ, императрицѣ, онъ далъ черты лица императора Николая I и императрицы Александры Ѳеодоровны, святому Исаакію Далматскому — черты лица митрополита Серафима, византійскимъ царедворцамъ Сатурнину и Викторію—черты лица министра двора князя Волконскаго и президента Академіи художествъ Оленина, византійскому архитектору — черты лица француза Монферрана. Такія подобострастныя замашки никого тогда не удивляли, хотя всѣ насмѣхались надъ Византіей и византійствомъ. Брюлловъ былъ профессоръ на такія подслуживанія.

Графъ Толстой, прежде когда-то рисовавшій исторію „Душеньки" (т.-е. Психеи) точь-въ-точь на манеръ Флаксмана, и представившій всю войну 1812 года въ видѣ сухихъ и несносныхъ классическихъ барельефовъ на античный манеръ, только въ русскихъ кольчугахъ и шлемахъ, теперь вылилъ изъ бронзы двери и разные будто бы „историческіе" изъ русской исторіи барельефы для того же Исаакіевскаго собора, фигуры которыхъ были колоссальны по размѣрамъ (здѣсь двери, говорятъ, самыя громадныя по размѣрамъ двери въ мірѣ), но все это было ничтожно по мысли и творчеству, разслабленно-сладко по выраженію.

Пименовъ всегда считался у насъ великимъ талантомъ. Еще при самомъ дебютѣ своемъ, еще ученикомъ, онъ въ 1836 году вылѣпилъ статую „Русскій парень, играющій въ бабки", которая разомъ стала знаменитостью и считалась тогда верхомъ національности и талантливости, такъ что даже удостоилась прелестнаго четверостишія Пушкина, но въ которой, тѣмъ не менѣе, все было условно-академично и ни на одну іоту не національно. Въ продолженіе долгаго житья въ Италіи онъ только и съумѣлъ создать, что „Мальчика, кормящаго птичку" и „Мальчика, просящаго милостыню", въ которыхъ опять ничего не было, кромѣ изученія модели. Что это за мальчики просятъ милостыню и кормятъ птичку голые, гдѣ это люди являются такими „обще-армейскими" типами, не пріуроченными ни къ какому времени, ни къ какому народу, ни къ какому мѣсту, ни даже ни къ какому дѣйствительному чувству,—чистыми алгебраическими отвлеченными величинами, безъ вкуса, цвѣта и запаха, безъ какой бы то ни было истинной жизни и правды? Послѣднія созданія Пименова, уже профессора, въ царствованіе императора Николая I, были, въ самомъ дѣлѣ, русскія профессорскія, т.-е. въ извѣстной степени умѣлыя по техникѣ, но италіянскія по манерѣ, и равняющіяся нулю по творчеству и по содержанію. Это были колоссальные горельефы, изъ бронзы, надъ боковыми придѣлами въ Исаакіевскомъ соборѣ: „Преображеніе" и „Воскресеніе". Смотря на нихъ, вы навѣрное могли воображать себѣ, что вы стоите въ одной изъ римскихъ церквей іезуитской эпохи и въ стилѣ рококо. Формальность, безвкусіе и казенщина созданія—вотъ главныя качества этихъ бронзовыхъ гигантскихъ отливокъ, стоившихъ русской крестьянской спинѣ страшныхъ денегъ. Но Пименовъ глубоко гордился ими, считалъ, что надѣлилъ тутъ русское искусство капитальными, вѣковыми произведеніями и, я помню, какъ

въ нашихъ тогдашнихъ бесѣдахъ онъ съ особеннымъ самодовольствомъ указывалъ мнѣ, на гипсовыхъ слѣпкахъ, въ залахъ Академіи художествъ, на жестъ апостола Іоанна, проснувшагося и прислушивающагося къ неизвѣстному ему шороху, пока у него за спиной возносится на небо Господь Іисусъ Христосъ, совершенно по италіянскому реторическому рецепту.

Увы! Россія не раздѣляла ни восторговъ, ни удивленія бѣднаго Пименова: тогда, четверть вѣка тому назадъ, никто у насъ не обращалъ вниманія на эти италіянскія издѣлія, а теперь никто, кажется, болѣе и не знаетъ, что есть эти скульптуры на свѣтѣ.

Съ этими произведеніями Пименовъ перевалилъ изъ одного царствованія въ другое. Ему, какъ капитальному русскому скульптору, поручено было вылѣпить конную, огромныхъ размѣровъ, статую императора Николая I для Николаевской залы Зимняго дворца. Онъ его представилъ въ видѣ св. Георгія, въ римскихъ латахъ, въ шлемѣ, съ голыми руками и ногами, но съ чертами лица императора Николая, скачущимъ на конѣ и вонзающимъ длинное копье въ распростертаго на землѣ дракона. Когда я спрашивалъ въ то время Пименова, кого именно онъ разумѣетъ подъ этой крылатой, но, повидимому, довольно слабой и безвредной гадиной, онъ отвѣчалъ, что это „крамола европейская вообще, и въ особенности крамола Венгріи противъ своего законнаго государя, которую, по счастью, императоръ Николай раздавилъ съ такою энергіею и геніальностью". Вообще группа не лишена была нѣкоторой внѣшней благовидности, но все вмѣстѣ было ординарно, какъ магазинный прессъ-папье́, конь былъ коротокъ, драконъ ничтоженъ и мизеренъ, самъ всадникъ—академиченъ.

Въ это же самое время Пименовъ затѣвалъ другой еще проектъ памятника, опять въ честь императора Николая I, котораго онъ особенно любилъ и уважалъ. Это памятникъ на площади передъ Исаакіевскимъ соборомъ. Онъ хотѣлъ представить императора верхомъ, въ конногвардейскомъ мундирѣ, скачущимъ какъ бы по направленію къ собору и снимающимъ передъ нимъ каску съ головы. Когда Пименовъ спрашивалъ моего мнѣнія объ этомъ проектѣ, я отвѣчалъ, что, дескать, благочестіе и религіозность всегда составляютъ капитальнѣйшія качества, но нельзя же русскаго императора, на его вѣковѣчномъ памятникѣ, представлять состоящимъ изъ одного этого качества. Тогда Пименовъ разсердился на меня и объявилъ, что никакой другой моментъ такъ не подходитъ для памятника императору, какъ тотъ, гдѣ самая „высокая земная власть отдаетъ почтеніе той власти, которая еще выше". Впрочемъ, этотъ проектъ не былъ принятъ, и памятникъ исполненъ по проекту скульптора барона Клодта и архитектора Монферрана.

Монферранъ былъ вообще зачинщикомъ этого памятника. Онъ первый его предложилъ. Исаакіевскій соборъ только-что былъ имъ конченъ, и ему требовалось предпринять другое тоже не мелкое созданіе. Онъ составилъ проектъ памятника въ томъ же бездарномъ стилѣ, времени упадка европейскаго искусства, въ какомъ выстроилъ свой соборъ; по угламъ поставилъ четыре женскія фигуры, аллегоріи, въ классическихъ драпировкахъ, изображающія разныя великія добродѣтели: „Правосудіе", „Силу", „Вѣру", „Мудрость", и придумалъ этимъ фигурамъ дать лица императрицы Александры Ѳедоровны и трехъ ея дочерей, великихъ княженъ Маріи, Ольги и Александры Николаевны. Въ промежуткахъ между этими фигурами помѣщены барельефы московскаго скульптора Рамазанова, лишеннаго всякаго дарованія и, конечно, ничуть не способнаго справляться съ задачами изъ реальной грозной дѣйствительности, каковы: „Сцена на Сенатской площади 14 декабря 1825 года", или „Сцена народнаго волненія, на Сѣнной, во время холеры, въ 1831 году", послѣ того, какъ онъ весь свой вѣкъ лѣпилъ въ Римѣ и въ Москвѣ только какихъ-то „фавновъ съ козлятами" и тому подобное. Главная фигура на вершинѣ памятника, самъ императоръ Николай I, былъ вылѣпленъ Клодтомъ такъ, какъ только способенъ былъ этотъ добродушный, аккуратный труженикъ, ни одной чертой своего существа не художникъ-создатель.

Настоящее дѣло Клодта было лѣпить лошадей, и онъ всю жизнь выполнялъ это отлично. Четыре довольно красивыхъ коня на дыбахъ на Аничкиномъ мосту, и сотни всякихъ другихъ коней, бѣгущихъ, скачущихъ и идущихъ шагомъ, но не примкнутыхъ ни къ какому особенному событію, ни сценѣ, наполнили долгіе годы его скромнаго творчества. И вдругъ ему выходитъ порученіе: дѣлать памятникъ Крылову. Полагалось, что въ памятникѣ Крылову главное — изображеніе всяческихъ животныхъ, слоновъ, медвѣдей, львовъ, барановъ и ословъ, лягушекъ, обезьянъ и аистовъ, а баронъ Клодтъ умѣетъ-молъ, кромѣ лошадей, лѣпитъ также и ихъ всѣхъ. Значитъ, ему и дѣлать памятникъ Крылову. Самъ Крыловъ — на придачу. Притомъ же вѣдь Клодтъ вылѣпилъ четырехъ натурщиковъ, въ идеальномъ видѣ, при своихъ коняхъ на дыбахъ. Но, несмотря на все это, памятникъ, доконченный и открытый уже въ началѣ царствованія Александра II, вышелъ недуренъ, звѣри были вылѣплены съ большой правдой, въ самомъ дѣлѣ съ натуры, съ очень ловкой передачей ихъ позъ, привычекъ и движеній, и всѣ вмѣстѣ составляли какой-то оригинальный мохнатый копошащійся сундукъ. Барельефы-медальоны, вставленные между ними (человѣческія фигуры) были очень плохи, самая главная фигура, конечно, была тоже не особенно художественна по созданію, но проста и естественна. Великая заслуга Клодта состояла въ томъ, что онъ *первый* у насъ представилъ своего героя во всей естественности дѣйствительной будничной жизни. До Клодта, императоры, полководцы, писатели являлись у насъ на памятникахъ все только въ классическомъ лже-античномъ видѣ, въ латахъ и тогахъ, которыхъ они никогда и не нашивали, пока были живы; когда же, въ послѣднее время, имъ рѣшились надѣть дѣйствительный мундиръ и платье (какъ, наприм., на памятникахъ Барклая-де-Толли и Кутузова, передъ Казанскимъ соборомъ), то наброшенныя сверху шинели играли роль античныхъ плащей и тогъ, и должны были скрыть все недостоинство и презрѣнность

новаго костюма, и превратить фигуру въ нѣчто, все-таки приближающееся къ античнымъ преданіямъ. Не нужно говорить, что при этихъ маскарадныхъ эволюціяхъ, позы, жесты, движенія строго уберегали ту самую театральность, балетность и неправду, которыя царствовали еще въ скульптурахъ Екатерининскаго и Александровскаго времени—въ „Суворовѣ" рококо, Козловскаго (у Троицкаго моста, въ Петербургѣ) или въ академическихъ „Мининѣ и Пожарскомъ", Мартоса (на Красной площади, въ Москвѣ). Клодтъ попробовалъ что-то совсѣмъ иное. Его Крыловъ сидитъ передъ нами, на камушкѣ, въ ежедневномъ своемъ сюртукѣ и панталонахъ, отяжелѣвшимъ, добродушнымъ разгильдяемъ, какимъ онъ въ самомъ дѣлѣ подъ конецъ жизни былъ, безъ всякихъ прикрасъ и безъ малѣйшей идеализаціи. Положимъ, что не самъ Клодтъ выдумалъ такую правдивую реальность въ скульптурѣ, у него уже были передъ глазами знаменитые примѣры: гремѣвшій тогда вдоль и поперекъ всей Европы памятникъ Фридриху Великому въ Берлинѣ, Рауха, открытый въ 1851 году, и многочисленныя подражанія его стилю. Нашъ баронъ Клодтъ только ловко подхватилъ заданный тонъ, уже пропагандируемый тогда по всей Европѣ, но и за то ему великая честь и спасибо; наши прочіе скульпторы и столько-то не умѣли и не хотѣли сдѣлать, и продолжали свои греческіе и римскіе классическіе маскарады,—свидѣтель тому св. Георгій, Пименова, даже много лѣтъ спустя, и разныя другія созданія 50-хъ и 60-хъ годовъ. Фигуру Николая I баронъ Клодтъ представилъ на Монферрановскомъ монументѣ съ такою же правдою и реальностью, какъ прежде Крылова. Онъ изобразилъ императора на красивомъ и рѣзвомъ конѣ, въ блестящей конногвардейской формѣ, эфектно скачущимъ, словно на одномъ изъ тѣхъ торжественныхъ майскихъ парадовъ на Царицыномъ лугу, до которыхъ онъ такой былъ охотникъ. Идеальной монументальности и творческаго таланта тутъ было мало, но зато много искренней дѣйствительности, и эта статуя, независимо отъ плохаго пьедестала, гораздо болѣе характерна и гораздо болѣе значитъ въ историческипортретномъ отношеніи, чѣмъ скульптуры всѣхъ Виталіевъ, графовъ Толстыхъ и Пименовыхъ въ цѣломъ Исаакіевскомъ соборѣ.

Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ антракта, гдѣ скульптура замолкла и какъ будто совсѣмъ стушевалась, явился у насъ художникъ, который вдругъ придалъ ей особое оживленіе и заставилъ о ней много говорить. Это былъ Микѣшинъ. Онъ былъ, въ теченіе 50-хъ годовъ, живописцемъ-баталистомъ, и, точно также какъ баронъ Клодтъ, въ юности своей не помышлялъ ни о какихъ памятникахъ: какъ у того вся забота была о лошадяхъ, такъ у Микѣшина вся забота была единственно только о „конныхъ гренадерахъ въ деревнѣ", „лейбъ-гусарахъ на водопоѣ", и тому подобныхъ картинахъ баталическаго рода, на которыя былъ тогда большой спросъ. Въ 1855 году онъ написалъ картину изъ времени крымской кампаніи: „Дѣло при Башкадыкларѣ" (впрочемъ, по привычкѣ всѣхъ тогдашнихъ баталистовъ, написалъ, не видѣвъ собственными глазами), за что получилъ 2-ю золотую медаль; послѣ этого онъ сталъ мало-по-малу переходить къ „историческому" роду живописи и написалъ въ 1857 году: „Паденіе литовской крѣпости Пиллоны". Въ 1858 году Академія дала ему уже 1-ю золотую медаль за картину: „Тилли въ Магдебургѣ", конечно, за ея цвѣтистое и размашистое письмо, за оживленность группъ (впрочемъ, довольно вычурныхъ и мелодраматичныхъ). И вотъ, послѣ этого, Микѣшинъ круто повернулъ и внезапно сдѣлался скульпторомъ.

Это произошло въ ту самую минуту, когда всѣ у насъ сильно были заняты идеей о памятникѣ тысячелѣтію Россіи. Проектовъ было представлено на конкурсъ, по всегдашнему, множество, и всѣ они, тоже по всегдашнему, были банальны или бездарны. Проектъ Микѣшина выгодно отличался отъ нихъ нѣкоторою новизною и свѣжестью. Все тогдашнее академическое начальство пришло въ великое восхищеніе, и, сочтя Микѣшина громаднымъ талантомъ, родившимся прославить Россію, поспѣшило дать ему многотысячный заказъ. Памятникъ стоитъ вотъ уже 20 лѣтъ на мѣстѣ. Но на что онъ? Кому онъ нуженъ? Даже видитъ ли его кто-нибудь, въ его углу, въ Новгородѣ? Кромѣ напрасно потраченныхъ денегъ тутъ ничего не вышло—печальное подражаніе мюнхенской затѣѣ, статуѣ „Баварія". Эта тоже понапрасну стоила пропасть денегъ и никого въ цѣломъ мірѣ не оставила довольнымъ. Но только нашъ памятникъ задумалъ перещеголять нѣмецкій памятникъ и глубокомысліемъ, и великимъ значеніемъ. Въ чемъ же состояли тутъ глубокомысліе и великое значеніе? Въ томъ, что общій контуръ памятника представляетъ видъ „колокола", а главный его пунктъ, вершина, состоитъ изъ „державы", вокругъ которой стоятъ разныя наши историческія фигуры. Что же хорошаго, что умнаго во всѣхъ этихъ загадкахъ, аллегоріяхъ и таинственныхъ отвлеченностяхъ? Если не разсказать ихъ заблаговременно зрителю, онъ ихъ никакъ самъ собою не возьметъ въ толкъ. А если и отгадаетъ, то что же въ этомъ будетъ проку? „Праздная, праздная игрушка!"—будетъ онъ сначала говорить, обходя со всѣхъ сторонъ памятникъ. „Да еще и мало художественная игрушка!" — скажетъ онъ потомъ, вглядѣвшись попристальнѣе. И въ самомъ дѣлѣ, кстати ли нынѣшнему искусству мѣшать въ одно мѣсто исторію вмѣстѣ со сказками и выдумками? Къ лицу ли ему теперь представлять, напримѣръ, Петра Великаго, въ историческомъ, дѣйствительномъ его костюмѣ, кафтанѣ и ботфортахъ, и тутъ же съ какимъ-то миѳологическимъ старомоднымъ „геніемъ" за плечами, который толкаетъ его въ спину и показываетъ перстомъ, куда ему идти и что дѣлать? Неугодно ли эту школьную париковскую завитушку растолковать кому-нибудь изъ народа, для котораго, какъ всегда говорится, прежде всего и сотворенъ монументъ! Но что за каррикатура и что за безсмысленная несообразительность представлять, что великій человѣкъ идетъ и дѣйствуетъ не самъ по себѣ, не по собственному рѣшенію, задумыванію и мысли, а по указанію какого-то прилетѣвшаго не вѣсть откуда на птичьихъ крыльяхъ книжнаго божества. И

все это, вдобавокъ, въ двухъ шагахъ отъ христіанскаго ангела, держащаго крестъ, и аллегорической „Россіи“, стоящей на колѣняхъ съ какимъ-то щитомъ. Какая пестрая каша изъ старинныхъ учебниковъ, какое тощее воображеніе бабушкиныхъ временъ! И что̀ это за Петръ, по-балетному положившій себѣ руку на грудь? Ливонецъ въ латахъ лежитъ на полу, подлѣ Ивана III, въ самой изысканной, придуманной позѣ; прочіе русскіе владыки, вправо и влѣво отъ Петра, интересные развѣ только по историческимъ своимъ живописнымъ халатамъ, вытянулись, ничтожные и безцвѣтные, никому ни одной своей чертой неинтересные, и (какъ я, при самомъ же началѣ конкурса, говорилъ въ „Современной Лѣтописи“) только стоятъ около „державы“, будто около самовара, задомъ, и грѣются. Нѣкоторые ученые (наприм., Буслаевъ, въ „Нашемъ Времени“ 1862) съ негодованіемъ нападали также на полную „ненародность“, односторонность памятника и на совершенную неудовлетворительность въ выборѣ его дѣйствующихъ лицъ. Но какихъ денегъ стоила Россіи эта пестрая игрушка!

Памятникъ императрицѣ Екатеринѣ II, Микѣшина, есть въ нѣкоторомъ родѣ повтореніе памятника тысячелѣтію. Та же общая форма „колокола“ (какъ-то особенно, почему-то, ласкающая воображеніе Микѣшина), но только съ тою разницею, что колоколъ на этотъ разъ не большой и не широкій, а узенькій и длинный, скорѣе „колокольчикъ“. По счастію, ни аллегорій, ни классическихъ божествъ никакихъ тутъ на лицо нѣтъ. Впрочемъ, фигура Екатерины II столько же мало даетъ понятія объ оригиналѣ, какъ фигура Петра I предъидущаго памятника о своемъ оригиналѣ: тамъ, великій императоръ представленъ съ какимъ-то плохимъ риторическимъ жестомъ, совершенно чуждымъ его простой, правдивой и русской натурѣ, съ какой-то театральностью и напыщенностью во всей позѣ; здѣсь, императрица, въ дѣйствительности маленькая и толстенькая, изображена громадной гигантшей, аффектированной и позирующей, словно плохая модель. Скипетръ она держитъ въ высшей степени безобразно и нескладно, а если съ боку смотрѣть, вся фигура точно падаетъ впередъ. Историческія личности, разсѣвшіяся подъ фигурой императрицы Екатерины, сидятъ вовсе не какъ живые тяжелые старики, а какъ виньетки изъ модной иллюстраціи. Державинъ вытягивается сбоку точно палка, Суворовъ каррикатурно согнулъ колѣно, и все это спиною кругомъ пьедестала, имѣющаго видъ „стакана“, который замѣняетъ здѣсь „державу“ изъ памятника тысячелѣтію.

Нѣтъ, художникъ Микѣшинъ не оправдалъ восторженныхъ ожиданій совѣта Академіи художествъ съ ея вице-президентомъ во главѣ, и не двинулъ нашу скульптуру на новые пути. Онъ минуту проблестѣлъ искусственнымъ свѣтомъ, и потухъ безвозвратно. Онъ только понапрасну казался чѣмъ-то новымъ и современнымъ: онъ былъ, въ сущности, точь-въ-точь такой же „классикъ“, какъ десятки и сотни его предшественниковъ.

На Микѣшинѣ, съ его помощниками, работавшими на него при лѣпкѣ статуй и горельефовъ для исполняемыхъ имъ громадныхъ памятниковъ, кончается періодъ старой нашей скульптуры. Этотъ періодъ продолжался у насъ почти сто лѣтъ. Изученіе людей и событій, судъ надъ ними, вниканіе въ ихъ истинную, разностороннюю физіономію, въ индивидуальности—все это была полнѣйшая terra incognita для нашихъ скульпторовъ. Одно оправданье нашей школѣ—то̀, что, какъ она дѣлала, такъ дѣлалъ тогда и весь Западъ. За что̀ же съ нея взыскивать больше, чѣмъ съ другихъ?

II.

Съ самаго начала царствованія Александра II, на русскую скульптуру повѣяло тѣмъ же духомъ свѣжей жизни, тѣмъ же пробудившимся здравымъ смысломъ, которые такъ высоко подняли тогда всѣ проявленія русскаго творчества и интеллекта, въ томъ числѣ и новыя созданія русской живописи. Только вліянія эти подѣйствовали на скульптуру гораздо слабѣе, чѣмъ на живопись. Съ живописью произошелъ переворотъ коренной, рѣшительный, со скульптурою—лишь частный. Живопись покончила съ прежними привычками и преданіями, она ступила на совершенно новый путь, съ котораго она уже и заглядывать-то болѣе не хочетъ на прежній. Она считаетъ это дѣло уже конченнымъ, а себя—отрѣзаннымъ навѣки отъ прежней краюхи ломтемъ. Со скульптурою не совсѣмъ такъ. Она рѣшилась на многое новое, но не покончила со многимъ изъ стараго. Съ этимъ старымъ она еще не такъ рѣшительно врозь глядитъ, какъ ея смѣлая и горячая сестрица. Она однимъ глазкомъ все еще любовно назадъ поворачиваетъ.

Первый шагъ впередъ и въ сторону сдѣлалъ—Каменскій, молодой человѣкъ, сначала ученикъ Пименова, а потомъ одинъ изъ сотрудниковъ Микѣшина въ памятникѣ тысячелѣтія Россіи. Вездѣ тутъ новаго еще нельзя было набраться. „Ахиллесъ увозитъ тѣло Патрокла“, „Цинцинатъ, получающій вѣсть объ его избраніи въ диктаторы“, „Возвращеніе Регула въ Кароагенъ“—вотъ что̀ долженъ былъ дѣлать, какъ всѣ тогда, Каменскій въ Академіи съ 1857 по 1860 годъ, вотъ за что̀ онъ получалъ свои медали, серебряныя и золотыя. Голова еще спала, мысль не дѣйствовала. У Микѣшина, потомъ, онъ лѣпилъ, что̀ приказывали. И такой-то человѣкъ вдругъ присылаетъ изъ Италіи, въ 1863 году, своего „Мальчика-скульптора“. „Гмъ! Это уже нѣчто!“—сказали себѣ тогда всѣ у насъ. Эта милая статуя значительно отступаетъ отъ прежнихъ „Бабочниковъ“, „Сваечниковъ“, „Мальчиковъ, обливающихся въ банѣ“ и проч. Всѣ эти объявляли претензію изображать настоящую жизнь и даже быть чѣмъ-то русскимъ, но только это вовсе не исполнялось въ дѣйствительности, и заглавіе оставалось только пустымъ звукомъ. Въ своемъ „Мальчикѣ-скульпторѣ“ Каменскій выступилъ гораздо храбрѣе и новѣе, всего только на волосъ, правда, но и это было слава Богу. Этотъ милый ребенокъ являлся не только граціозною статуею, но еще чѣмъ-то, го-

раздо болѣе важнымъ: онъ являлся менѣе другихъ академическою отвлеченностью, не принадлежащею никакому времени, ни мѣсту, ни лицу, ни характеру; онъ былъ уже до извѣстной степени въ самомъ дѣлѣ крестьянскимъ мальчикомъ, русскимъ крестьянскимъ мальчикомъ, столько же по костюму, сколько и по типу лица и прическѣ; онъ не былъ безличенъ, у него было нѣкоторое выраженіе, онъ весь ушелъ въ занимающее его дѣло, старательное лѣпленіе птички, онъ пристально уперся глазами въ свою работу, и еще неогрубѣлыя его ручки мило хлопочутъ около своей задачи.

Еще гораздо больше эффекта произвела въ нашей публикѣ статуя Каменскаго: „Вдова съ ребенкомъ" (1868). Эта статуя несравненно болѣе прежней значила въ скульптурномъ отношеніи, но еще болѣе значила, какъ попытка реализма. Многіе даже были у насъ обижены, возопили сердито объ униженіи искусства, о непозволительности представлять въ гипсѣ и мраморѣ какихъ-то ничего не значущихъ „титулярныхъ совѣтницъ", въ бѣдномъ шерстяномъ платкѣ, застегнутомъ брошкой на груди, какъ у несчастной какой-нибудь Аксиньи Сидоровны. При этомъ блюстители настоящаго искусства не хотѣли обращать никакого вниманія на простоту и правдивость выраженія, на сходство съ дѣйствительною жизнью—это до нихъ-молъ не касается. За-то публика была въ великомъ восхищеніи, и сама Академія съ симпатіей произвела Каменскаго въ академики. Это было справедливо и хорошо, хотя все-таки нельзя не замѣтить (теперь) нѣкоторой искусственности и прибранности въ иныхъ деталяхъ: напримѣръ, въ томъ, ка̀къ платье матери тщательными складками разложено по полу, и т. д.

Годъ спустя, Каменскій выставилъ другую группу свою: „Первый шагъ". Простота, грація, нѣкоторая правдивость были тѣ же, что̀ въ „Вдовѣ". Молодая мать, одѣтая въ нынѣшнее платье, заботливо разставила руки вокругъ своего маленькаго мальчика въ рубашенкѣ, въ первый разъ пробующаго ходить, и пошатывающагося на своихъ маленькихъ ножкахъ. Все это было очень далеко отъ „Русалокъ", „Венеръ", „Нимфъ", тутъ жизнью пахло—тѣмъ, что̀ въ самомъ дѣлѣ есть на свѣтѣ и что̀ всякій видалъ и знаетъ. Но Каменскій немного испортилъ свое дѣло, во-первыхъ, нѣкоторою сладостью и манерностью, а, главное, претензіей на глубокомысліе: сзади юбки молодой матери, раскинувшейся складками по полу, стояла и игрушка этого ребеночка—маленькій паровозикъ, и на немъ было надписано по-италіянски: „Progresso". А, такъ вотъ какъ! Тутъ не простой ребенокъ, тутъ не простая мать, тутъ рѣчь идетъ объ аллегоріи. Этотъ первый шагъ—это первый шагъ не какого-то Миши или Пети, а нынѣшняго человѣчества, нынѣшней Европы, и вотъ отчего у ребеночка такой не ребячій видъ, а видъ какого-то Наполеона въ зародышѣ, вотъ отчего у него и такое насиженное, придуманное выраженіе!

Послѣдняя статуя Каменскаго: „Дѣвочка, замочившая себѣ въ ручьѣ рубашечку и выжимающая изъ подола воду" (1872) оказалась слабѣе всего прежняго хорошаго, и по фактурѣ, и по намѣренію. Что̀ за ничтожный сюжетъ, и стоило ли на него тратить нѣсколько лѣтъ жизни? Слегка набросать его карандашомъ, въ родѣ милыхъ дѣтскихъ сценъ г-жи Бёмъ, отчего нѣтъ? Но два-три-четыре года работы, да мраморъ, вотъ-то ужъ рѣшительно не стоило начинать. Интереса въ статуѣ—никакого.

Въ общемъ итогѣ, Каменскій представляетъ, среди нашей скульптуры, явленіе, до нѣкоторой степени интересное. Онъ пробовалъ натуральность, современность, онъ пытался отойти отъ классицизма и академичности, изображать нѣчто дѣйствительное и живое. Но это было еще слабо и далеко не вполнѣ рѣшительно. Онъ дѣйствовалъ не столько подъ вліяніемъ новаго духа времени, тогда проявлявшагося въ Россіи, сколько подъ вліяніемъ новыхъ реалистическихъ тенденцій Италіи, и только слегка пристроивалъ ихъ ко всему тогдашнему русскому. Мы всѣ тогда, не бывавшіе въ ту минуту въ Италіи, наивно вѣровали, что это самъ Каменскій начинаетъ нѣчто новое, свое, что онъ примыкаетъ къ тогдашней русской литературѣ и живописи, которыя уже шли на всѣхъ парахъ. Оттого мы всѣ радостно апплодировали ему. Но мы тогда не знали, что Каменскій гораздо менѣе начиналъ что-то собственное, чѣмъ повторялъ то, что̀ дѣлала тогда Италія, только Италія не старая, а новая. Дѣтей, ребятъ, матерей, въ нынѣшнемъ платьѣ и въ разныхъ нынѣшнихъ сценахъ и позахъ,—на всѣхъ новѣйшихъ италіянскихъ выставкахъ можно всегда теперь найти множество. Остается индивидуальный талантъ Каменскаго: онъ былъ милъ, граціозенъ, стоялъ выше таланта многихъ современныхъ ему италіянскихъ скульпторовъ, но весь былъ направленъ къ одному только сладкому, граціозному, чувствительному и элегическому. Каменскій только и умѣлъ лѣпить, что молодыхъ граціозныхъ женщинъ и дѣтей. Все остальное было для него, кажется, закрыто. Съ такимъ, однако, запасомъ далеко не уйдешь.

Товарищъ Каменскаго, Румянцевъ, также ученикъ Пименова, также участвовавшій въ работахъ памятника тысячелѣтію Россіи, также получавшій медали за „Ахиллесовъ", не лишенъ былъ дарованія. Его „Мальчикъ съ удочкой" (1859), его „Дѣвочка-путница" (1860) могутъ идти въ pendant къ „Мальчику-скульптору" Каменскаго, только таланта и иниціативы у него было гораздо менѣе, чѣмъ у Каменскаго. Притомъ онъ очень рано совершенно сошелъ со сцены.

III.

Пока происходили эти добрыя, но слабыя попытки чего-то болѣе новаго и разумнаго въ скульптурѣ, пока остальные наши скульпторы утопали въ давнишнемъ привычномъ классицизмѣ,—явился у насъ, внезапно, художникъ, который сказалъ на всю Европу новое, неслыханное слово. Случилось это около середины царствованія Александра II, а художникъ этотъ—Антокольскій. Его первенство въ Европѣ торжественно признано на всемірной выставкѣ 1878 года, гдѣ

международный жюри, составленный изъ художниковъ-делегатовъ отъ всѣхъ націй, присудилъ ему первую высшую награду за скульптуру въ цѣломъ свѣтѣ, а потомъ, вообще въ продолженіе послѣднихъ 10-ти лѣтъ, сотни статей въ журналахъ италіянскихъ, французскихъ, англійскихъ и нѣмецкихъ, послѣ появленія „Ивана Грознаго" и „Христа" въ Римѣ, Лондонѣ, Вѣнѣ и Парижѣ, не переставали говорить о высокомъ значеніи Антокольскаго. Еще недавно, по поводу московской всероссійской выставки, „Revue des deux mondes" (ноябрь 1882) объявляла, что Антокольскій не только первый, но даже „единственный русскій скульпторъ" за все время существованія скульптуры въ Россіи. Другіе иностранные журналы давали въ послѣднее время еще болѣе широкія опредѣленія: парижскій корреспондентъ лондонскаго „Times", по поводу русской художественной выставки въ Парижѣ, въ началѣ 1882 года, говорилъ (нумеръ 21 февраля), что, надо надѣяться, „французскіе скульпторы будутъ учиться на Антокольскомъ, и узнаютъ, кàкъ громадно вдохновеніе, почерпнутое изъ искренняго изученія живой натуры"; въ то же время парижская „Presse" провозглашала (нумеръ 24 февраля), что „Антокольскій далеко превосходитъ и нѣмца Драке, и италіянца Монтеверде, и француза Барріаса"—а это все признанныя вершины современной скульптуры. Подобныхъ отзывовъ иностранной печати объ Антокольскомъ можно указать великое множество.

Но это дѣло еще очень второстепенное для насъ, кàкъ и чѣмъ Европа признаетъ Антокольскаго. Гораздо важнѣе, конечно, тò, чѣмъ именно онъ намъ самимъ приходится. А приходится онъ самымъ крупнымъ скульпторомъ нашего вѣка. Что онъ представляетъ своею личностью нѣчто совершенно отдѣляющееся отъ всѣхъ остальныхъ нашихъ скульпторовъ стараго и новаго времени, это было явно уже съ первыхъ его шаговъ, когда онъ былъ еще ученикомъ. Русская художественная печать уже и тогда радостно привѣтствовала его. Когда же, юношей, онъ создалъ своего „Ивана Грознаго", онъ поразилъ рѣшительно всѣхъ у насъ, начиная отъ самыхъ индифферентныхъ и незнающихъ, среди публики, и восходя до самой Академіи, а потомъ до лучшихъ и талантливѣйшихъ нашихъ художниковъ. Съ тѣхъ поръ его репутація и симпатіи къ нему все только росли у насъ.

Антокольскаго нельзя ставить на одну доску съ прочими нашими художниками, даже самыми выходящими изъ ряду вонъ. Надо помнить, что онъ—еврей, и, значитъ, раньше чѣмъ достигнуть чего-нибудь, долженъ былъ столько намучиться и настрадаться, сколько не приходится намучиться и настрадаться у насъ художнику никакого другаго племени. Неугодно ли моему читателю только представить себѣ наши безобразныя и безумныя отношенія къ евреямъ и поставить въ соприкосновеніе съ такими отношеніями юношу, почти мальчика, лишеннаго всякихъ средствъ, связей, покровительства и помощи, и даже худо знающаго русскій языкъ. Чтò тутъ такое должно было происходить каждый часъ? Постыдные предразсудки, недовѣріе, антипатія, насмѣшки,—вотъ среди какой обстановки надо было начинать Антокольскому въ 60-хъ годахъ. Да еще начинать первымъ изъ всѣхъ евреевъ: до него никто изъ этого даровитаго племени не смѣлъ или не могъ выступить у насъ съ претензіей на художественный талантъ, наравнѣ съ другими смертными. Дерзость Антокольскаго была тѣмъ болѣе велика, что онъ, вмѣсто того, чтобъ тушевать свое положеніе, заставлять его забывать, громогласно провозглашалъ его: онъ въ первый же разъ выступилъ передъ академическими судьями и русской публикой съ сюжетами и типами прямо еврейскими. Но тогда, по счастью, русское общество, если не все, то въ доброй половинѣ своей, начинало просыпаться отъ позорнаго образа мыслей прежнихъ эпохъ. Проповѣдь Пирогова за права евреевъ на жизнь гремѣла на всю Россію и находила свѣтлый откликъ во многихъ душахъ. Сама Академія на этотъ разъ не отстала отъ другихъ и дала Антокольскому, въ 1864 году, 2-ю серебряную медаль за его горельефъ изъ дерева: „Еврей-портной". На мою долю выпало, раньше всѣхъ и рѣшительнѣе всѣхъ, указывать нашей публикѣ въ печати на появленіе новаго, совершенно своеобразнаго таланта.

И въ самомъ дѣлѣ, мудрено было не остаться пораженнымъ первыми же созданіями Антокольскаго. Онъ былъ еще очень молодъ, нигдѣ не бывалъ кромѣ Вильны и Петербурга, ничего не видалъ и не зналъ изъ того, чтò дѣлается на бѣломъ свѣтѣ по части скульптуры, вѣдалъ только то, чтò разставлено было по заламъ академическаго музея, — а тамъ, кромѣ античности и классицизма, ничего не было—и вдругъ этотъ юноша, вопреки всѣмъ правиламъ, вопреки всѣмъ академическимъ привычкамъ, выставляетъ передъ судьями своими фигурку не изъ гипса, не изъ бронзы, не изъ мрамора, а изъ дерева, точно будто онъ простой рѣзчикъ рамъ, зеркалъ и шкатулокъ, и собирается быть мастеровымъ, а не художникомъ. Кто знаетъ, можетъ быть, именно изъ-за этой „кажущейся" непритязательности намѣренія Антокольскій и получилъ такъ свободно медаль. А то какъ же это: скульпторъ, и вдругъ рѣжетъ какого-то несчастнаго, тощаго, изможденнаго еврея-портного, въ ермолкѣ и пейсикахъ, который въ окнѣ своей лавчонки прилежно вдѣваетъ на свѣтъ нитку въ иголку, и весь такъ ушелъ въ свое занятіе, что и губы, и глаза, и каждый мускулъ на его лицѣ принимаютъ участіе въ дѣлѣ. Съ чѣмъ это сообразно? Натуральность, „мелочь" и правда жанра въ скульптурѣ—вотъ еще новости! Да кому нужны эти проклятые грязные жиды со всѣми ихъ работами и презрѣннымъ прозябаніемъ? Развѣ на то создана скульптура, это высокое, благородное искусство? Ея дѣло —великія личности и великія, благородныя событія, какъ-то: пьяныя вакханки, фавны со свирѣлями или козлами, люди, прокалывающіе другъ друга мечами, Психеи съ дурацкими бабочкиными крыльями. Чтò такое еврей съ иголкой въ рукахъ! Но я торжествовалъ, видя осуществленіе давнишней моей мечты, которую я давно уже проповѣдывалъ во всеуслышаніе. Я видѣлъ начинающуюся зарю новой, грядущей, наконецъ, къ намъ, настоящей скульптуры. Столько же меня обрадовало, спустя

годъ, новое маленькое созданіе Антокольскаго: „Еврей-скупой“, считающій деньги у себя въ лавочкѣ (горельефъ изъ слоновой кости и дерева, 1865). Реализмъ еврейскаго типа, правдивость выраженія жадности и одеревенѣлости на лицѣ, не выдуманный, не условный, а взятый съ натуры костюмъ — все это было живо и интересно.

Въ продолженіе цѣлыхъ пяти лѣтъ потомъ ничего не слыхать было про Антокольскаго. Чего онъ тутъ натерпѣлся и какіе ужасы нужды и горя онъ переиспыталъ — это должна когда-нибудь впослѣдствіи разсказать подробная его біографія. Однажды онъ было-рѣшился совсѣмъ бросить Россію и поселиться въ Берлинѣ, но на чужой сторонѣ, безъ знакомыхъ, безъ какой бы то ни было поддержки, вышло еще шершавѣе, пришлось воротиться назадъ. И что же, несмотря на всевозможныя невзгоды, помѣхи и затрудненія, Антокольскій взялъ и сдѣлалъ своего „Ивана Грознаго“. Какая нужна была для этого энергія и сила воли!

Когда Антокольскій задумалъ работать статую „Ивана Грознаго“, онъ сталъ хлопотать о мастерской въ Академіи. Ея не дали, хотя даже самыя величайшія тупицы всегда получали ее, когда принимались за ничтожнѣйшія свои созданія. Тогда онъ сталъ просить позволенія работать въ скульптурныхъ классахъ, во время каникулъ (1870 года). Сначала тоже не соглашались, но, наконецъ, дозволеніе было дано на томъ условіи, чтобъ въ награду за это Антокольскій реставрировалъ отбитые носы, руки, и проч. у гипсовыхъ барельефовъ на большую золотую медаль прежнихъ скульпторовъ. Это было ему, конечно, несносно, онъ бросилъ такую работу, но за то и его самого изгнали изъ пустыхъ, никому въ то время года ненужныхъ классовъ, и онъ вынужденъ былъ разрѣзать на куски свою полу-сработанную статую, чтобъ взять ее изъ Академіи и перенести въ несчастную каморку, гдѣ онъ ее и кончилъ, а самъ жестоко захворалъ отъ ревматизма. Въ самомъ началѣ еще работы Антокольскаго, одинъ изъ патентованныхъ скульпторовъ, разсматривая „Ивана Грознаго“, сильно совѣтовалъ ему какъ можно меньше „задрапировывать“ статую, потому что это противъ законовъ скульптуры, а когда молодой авторъ ссылался на жизненную правду, академическій авторитетъ объявилъ, что у него, Антокольскаго, талантъ есть, только онъ самъ же его „уродуетъ“, и направленіе его—„ложное“.

Но ничто подобное не дѣйствовало на Антокольскаго, онъ мужественно продолжалъ свое дѣло и сдѣлалъ chef d'oeuvre. Толпы народа осадили Академію съ перваго дня его выставки и разнесли по всему Петербургу восторженные разсказы о чудномъ созданіи. Эта выставка, хотя и въ меньшихъ размѣрахъ, была чѣмъ-то въ родѣ тѣхъ выставокъ, какими прогремѣлъ впослѣдствіи Верещагинъ. Масса народа была, конечно, меньше, но чувство изумленія, неожиданности, энтузіазма, восторга передъ новизной направленія были тѣ же самыя.

Антокольскій явился съ такимъ необычайнымъ починомъ, который есть слѣдствіе не одного только крупнаго таланта, но, гораздо еще болѣе, выраженіе крупной души и своеобразнѣйшей мысли. Искусство никогда не было для Антокольскаго, какъ для большинства скульпторовъ, цѣлью, окказіею для проявленія виртуозности. Онъ никогда не понималъ такого искусства, онъ бы глубоко презиралъ его, конечно, даже въ самомъ себѣ. Искусство для него—лишь средство для выраженія того, что его глубоко волнуетъ и наполняетъ. Онъ ни одного созданія своего не дѣлалъ по чужому указу и по чужой фантазіи: всѣ его произведенія изошли изъ собственнаго его духа, изъ собственной потребности и настроенія, и въ этомъ онъ совершенно по одному рельсу идетъ съ новою нашею живописью. Онъ совершенно въ сторонѣ стоитъ отъ остальныхъ нашихъ скульпторовъ, прошедшаго и настоящаго времени, которымъ что ни угодно — все трынъ-трава, и которые съ восхищеніемъ станутъ лѣпить, рубить, выливать и чеканить что и какъ угодно, покажи имъ только въ перспективѣ мзду. Антокольскаго не залучить никакими деньгами на тотъ или другой заказъ, какой ни попало. У него постыдной апатіи и равнодушія нѣтъ, онъ станетъ дѣлать только то, что соотвѣтствуетъ его душѣ и понятію. Есть цѣлыя категоріи сюжетовъ и задачъ, до которыхъ онъ навѣрное никогда не дотронется. Онъ только—изобразитель жизни и правды, а, разбирая болѣе подробно, онъ изобразитель „человѣчности“ и глубочайшихъ движеній душевныхъ. Какъ далеко отъ него, и гдѣ-то совершенно въ другой сторонѣ, остальные наши скульпторы (а пожалуй и большинство европейскихъ), со своими пустяками, банальностями и казенной условностью, со своимъ равнодушіемъ и податливостью на что угодно! Въ добавокъ ко всему, Антокольскій—рѣшительный и заклятый реалистъ, какъ Рѣпинъ и Верещагинъ, и точно также, какъ они, всегда посмотритъ съ сострадательной улыбкой на всяческія аллегоріи, символы, иносказанія, прославленія во что бы то ни стало, на весь классическій Олимпъ и академическій арсеналъ, наконецъ на всѣ тѣ безсмысленныя, безсодержательныя группы и фигуры, которыми только и щеголяетъ большинство русскихъ и европейскихъ скульпторовъ.

Антокольскій взялъ сюжетъ „Ивана Грознаго“, конечно, потому, что въ теченіе 60-хъ годовъ у насъ, послѣ извѣстной драмы графа Алексѣя Толстого, этотъ своеобразный царь былъ въ величайшемъ ходу въ нашемъ искусствѣ: и живопись, и поэзія, и музыка, въ запуски спѣшили чертить его фигуру. Антокольскій тоже, вѣроятно, сильно пораженъ былъ имъ на сценѣ или въ чтеніи. Но онъ создалъ статую, которая оставила далеко позади себя всѣ остальныя изображенія этой личности. Ни у кого изъ другихъ нашихъ художниковъ или поэтовъ не выразилась глубоко-сложная драма, глубоко-сложный характеръ, глубоко-страстный моментъ, какъ у Антокольскаго. Онъ самъ, въ одномъ изъ писемъ своихъ, опредѣлилъ мнѣ однимъ словомъ все то, что заключено въ его созданіи. „Мой Иванъ Грозный—мучитель и мученикъ“, сказалъ онъ. Да, это такъ, это отъ первой и до послѣдней черты вѣрно. Иванъ

Грозный сидитъ передъ нами, въ своемъ царскомъ богатомъ креслѣ, въ припадкѣ невыразимаго мученія и бѣшенства. Эта сухая, костлявая фигура полна энергіи зла; это осунувшееся лицо, эти свирѣпыя черты сложились со своимъ ужаснымъ выраженіемъ въ продолженіе страшныхъ сценъ—неумолимыхъ пытокъ и радостныхъ истязаній. Но въ настоящую минуту онъ, только-что вонзившій свой злой жезлъ въ землю, почувствовалъ пронзительный уколъ собственнаго жала, заговорившей совѣсти и страха будущей жизни. Онъ только пробѣжалъ нѣсколько страницъ изъ поминальнаго синодика убитыхъ имъ жертвъ, лежащаго у него на колѣнѣ, его тѣло скрутилось въ въ какой-то судорожный узелъ, рука сведена судорогой на ручкѣ кресла, лютые глаза потухли, голова въ скуфейкѣ безсильно опустились на грудь; кажется, нога въ остроносомъ сапогѣ, и та въ нервной судорогѣ. Вся эта сцена со своею глубокою правдою и страстностью являлась чѣмъ-то неслыханнымъ среди сухихъ и глупыхъ пустырей нашей скульптуры. Это былъ еще первый живой человѣкъ и первое живое чувство, высказанные у насъ въ глинѣ и гипсѣ. За то и радостное ликованіе русскаго общества было громадное, всеобщее. Антокольскій въ одинъ день сталъ русскою гордостью и знаменитостью. Иностранныя всемірныя выставки примкнули, впослѣдствіи, къ нашей оцѣнкѣ, и лондонскій Кенсинтонскій музей, содержащій, въ числѣ другихъ великолѣпныхъ коллекцій своихъ, собраніе гипсовыхъ снимковъ со всѣхъ знаменитѣйшихъ скульптуръ цѣлаго міра, уже въ слѣдующемъ, т.-е. 1872 году, выхлопоталъ себѣ гипсовый отливокъ „Ивана Грознаго“. Первый примѣръ съ русскимъ скульптурнымъ произведеніемъ!

Нашлись люди, увѣрявшіе, что эта статуя Антокольскаго—подражаніе „Ивану Грозному“ нашего живописца Шустова, или же „Вольтеру“ Гудона. Я могу публично засвидѣтельствовать, что раньше своего „Ивана“, Антокольскій не зналъ ни посредственной картины посредственнаго Шустова, ни геніальной статуи великаго Гудона. Мнѣ привелось въ первый разъ показать ему статую „Вольтера“, въ нашей Публичной Библіотекѣ, гораздо позже окончанія и выставки „Ивана Грознаго“. Я былъ свидѣтелемъ его радости, его восторга; онъ говорилъ, что еслибъ зналъ раньше это геніальное созданіе, то никогда не осмѣлился бы дѣлать свою статую такъ, какъ теперь ее сдѣлалъ (къ общему стыду нашему и къ глубокому вреду всѣхъ учащихся художниковъ, слѣпка „Вольтера“ нѣтъ въ скульптурномъ музеѣ Академіи Художествъ, гдѣ, вмѣсто того, есть безчисленное множество „классическихъ“ Амуровъ, Аполлоновъ, и даже классическихъ лошадей, свиней и собакъ). Впрочемъ, всѣ эти сходства были чисто-внѣшнія и очень далекія. Сцена, драма, характеръ, страстность, трагизмъ положенія были у Антокольскаго такъ глубоки, такъ своеобразны и самостоятельны, что сравнивать ихъ съ другими уже не приходилось.

Одновременно съ „Иваномъ Грознымъ“, Антокольскій выставилъ на судъ публики другое еще созданіе, небольшой эскизъ изъ гипса: „Нападеніе инквизиціи на евреевъ“. Это было нѣчто еще болѣе накипѣвшее и оригинальное, чѣмъ та статуя. Тутъ была цѣлая сцена, выраженная посредствомъ статуй, горельефовъ и барельефовъ, собранныхъ внутри закрытаго съ трехъ сторонъ помѣщенія, изображающаго подвалъ, со спускающеюся къ нему лѣстницею. По лѣстницѣ идетъ испанецъ-инквизиторъ съ вооруженными солдатами въ латахъ. При приближеніи этой свирѣпой грозы, страшная сумятица происходитъ въ подвалѣ. Евреи праздновали пасху, но теперь вскочили изъ-за стола, уронили его, съ посудой и скатертью, бросились къ задней двери, и съ шумомъ и толкотней стараются спастись вонъ; одинъ въ комнатѣ остался старшій, глава, величавый старикъ съ длинной бородой и въ шапочкѣ, недосягаемый въ своемъ благородствѣ и мужествѣ ни для какого мелкаго чувства, ни для какого страха. Онъ ждетъ гнуснаго, разжирѣлаго, безпощаднаго врага... Всю эту сцену Антокольскій освѣщалъ съ боку огнемъ, черезъ темно-желтое стекло. Получалось впечатлѣніе ночи и мрака, едва освѣщенныхъ фонарями идущей инквизиціи. Наша публика и наши художники мало обратили, въ 1871 году, вниманія на это изумительное, по историческому пламенному чувству, созданіе Антокольскаго. Кто говорилъ, что это нюренбергскія куколки, игрушки, кто твердилъ, что Антокольскій своимъ страннымъ капризомъ незаконно врывается въ „чуждую скульптурѣ область“, въ область живописи, и даже унижаетъ искусство. Сторонниковъ у Антокольскаго оказывалось очень мало. Однако, иначе думала одна женщина, доступная для художества и всяческой новой попытки въ немъ. Великая княгиня Марія Николаевна, тогдашній президентъ Академіи, была сильно поражена „Инквизиціей“ Антокольскаго, и просила его воспроизвести этотъ сюжетъ для нея, въ большихъ размѣрахъ, изъ terre-cuite. Къ несчастію, художникъ по разнымъ причинамъ даже и до сихъ поръ не выполнилъ этого дѣла, хотя и много разъ возвращался къ мысли объ этой работѣ. Что до меня касается,—какъ тогда я высказывалъ въ печати, такъ и теперь, черезъ много лѣтъ, скажу,—Антокольскій не создалъ на своемъ вѣку ничего оригинальнѣе, своеобразнѣе, новѣе, нигдѣ онъ не проявилъ такой творческой инициативы, какъ здѣсь, и этому роду созданій принадлежитъ одна изъ самыхъ капитальныхъ ролей въ скульптурѣ будущаго. Тутъ только, по моему убѣжденію, скульптура получитъ полную свою свободу, силу и возможность многосложнаго содержанія. Все это до сихъ поръ урѣзано у нея преданіемъ и безпредѣльно-деспотическою рутиной. Теперь, покуда, никто еще не хочетъ этого знать. Что значитъ прочное воспитаніе!

Къ той же самой категоріи относилось и другое сочиненіе Антокольскаго этого времени, тоже только еще эскизъ: „Споръ о Талмудѣ“. Дѣло опять происходило внутри закрытаго помѣщенія, въ комнатѣ, у окна. Сидятъ два еврея, и до того разоспорились о дорогомъ своемъ Талмудѣ, что кричатъ и бранятся во всю гортань, разозлились какъ два пѣтуха, бороды у нихъ трясутся, пейсики хлопаютъ

по лицу, глаза сверкаютъ, они готовы вцѣпиться другъ въ друга. Выраженіе, страстность, правда, комизмъ, глубокая натуральность—все это было великолѣпно въ обѣихъ довольно крупныхъ головкахъ двухъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ. Года полтора спустя, въ ноябрѣ 1872 года, Антокольскій писалъ мнѣ изъ Рима, что если придется когда нибудь выполнять это сочиненіе, онъ хочетъ прибавить туда еще одно дѣйствующее лицо—глухого, который ничего не понимаетъ, что̀ такое передъ нимъ происходитъ, но силится вслушаться и схватить слова: сцена вышла бы, конечно, еще живѣе и комичнѣе.

Тотчасъ по пріѣздѣ въ Римъ, въ 1871 году, Антокольскій принялся за статую Петра Великаго, задуманную еще въ Россіи, когда еще выполнялся „Иванъ Грозный". Къ концу слѣдующаго, 1872 года, колоссальная модель „Петра Великаго" была кончена. Въ первое время эта статуя не имѣла у насъ особеннаго успѣха. Впослѣдствіи, самъ авторъ произвелъ въ ней нѣкоторыя измѣненія, значительно къ лучшему, и, конечно, это—значительнѣйшее изъ всѣхъ существующихъ изображеній величайшаго изъ русскихъ людей. Огонь, вдохновеніе силы, не терпящей никакого сопротивленія, ни препятствій, стремительность, размахъ — все выражено въ этомъ колоссѣ, который въ своемъ историческомъ преображенскомъ мундирѣ, въ своей исторической треуголкѣ, прострѣленной подъ Полтавой, со своею грозною тростью въ рукѣ, въ своихъ грузныхъ ботфортахъ, стремительно шагаетъ на встрѣчу всѣмъ врагамъ. Когда рѣчь зашла о томъ, гдѣ поставить эту огненную, кипучую статую, мнѣ казалось всего лучше поставить ее въ Монплезирѣ (въ Петергофѣ), надъ моремъ, такъ какъ ей тутъ было бы самое настоящее мѣсто. Петергофъ, носящій Петрово имя, Монплезиръ, гдѣ онъ жилъ и работалъ, море, которое онъ съ такою страстью любилъ, и которому онъ тутъ какъ-будто повелѣвалъ разступиться и пропустить по своей спинѣ Европу въ созданный имъ городъ Петербургъ,—все это составляло, мнѣ кажется, лучшую и достойнѣйшую обстановку кругомъ превосходнаго созданія Антокольскаго. Но, вмѣстѣ со статуей Петра I, Антокольскій работалъ также эскизы монументальныхъ фигуръ для нынѣшняго Александровскаго моста черезъ Неву. Одна изъ компаній, сочинявшихъ тогда проекты моста, предложила Антокольскому сочинить для этого моста какія онъ самъ пожелаетъ 4 группы, и онъ взялся за это. Но ему скоро стали нестерпимы тѣ группы оффиціальнаго характера, съ которыхъ онъ было-началъ свою работу: „Покореніе Кавказа", „Дарованіе новыхъ законовъ правосудія", и проч. Это было ему несвойственно, это вовсе не шло къ его натурѣ, и скоро онъ замѣнилъ тѣ группы историческими фигурами: „Ярославъ Мудрый", „Дмитрій Донской", „Иванъ III", „Петръ Великій". Всѣ четыре должны были быть конныя, но онѣ остались невыполненными, такъ какъ проектъ этой компаніи не получилъ преміи. Первая и третья фигуры удались Антокольскому великолѣпно. Въ нихъ онъ далъ доказательство своей глубокой способности къ воплощенію нашихъ историческихъ сюжетовъ. Ни въ какой русской, не только скульптурѣ, но даже картинѣ, не были еще представлены съ такою правдивостью личности древней нашей исторіи. Одинъ Шварцъ равняется тутъ Антокольскому, и то въ однѣхъ фигурахъ поздняго времени, XVI и XVII вѣка. Болѣе раннее время было ему недоступно.

„Ярославъ" представленъ княземъ-старикомъ, глубоко задумавшимся и потихоньку перебирающимъ свою бороду. На немъ древнее русское княжеское платье, отъ шапки спускаются жемчужныя привѣски по вискамъ и щекамъ; онъ сидитъ, согнувшись отъ старости и подобравъ ноги въ высокихъ стременахъ; его конь, покрытый богатымъ ковромъ, такой же старый, какъ самъ всадникъ, и идетъ шагъ за шагомъ, лишенный всякой казенной „красивости": это настоящая лошадь неказистой русской породы, и вся группа, въ общей своей сложности, производитъ неизгладимое впечатлѣніе древней, сѣдой, неподкрашенной и исторической Руси княжескаго времени.

„Иванъ III" уже нѣчто совсѣмъ иное. Сразу чувствуешь, что тутъ дѣло идетъ во времена гораздо позднѣйшія. Иные люди, иные типы, иная цивилизація. Все новѣе, подвинулось впередъ, развилось и побогатѣло. Но, кромѣ того, тутъ чудесно выражена и личность. Великій князь Иванъ—это осторожный, благоразумный, разсчетливый собиратель земли русской, и этотъ его характеръ осторожности, неспѣшности, высказался и въ настоящую минуту, когда онъ, среди думы, озабочивающей его, могучею привычною рукою осаживаетъ сильнаго коня, нетерпѣливо крутящаго шею и роющаго ногой землю. Въ этомъ мотивѣ Антокольскій по нечаянности встрѣтился съ великолѣпной картиной Реньо, которая восхитила насъ обоихъ, его и меня, годъ спустя, на вѣнской всемірной выставкѣ 1873 года,—„Маршалъ Примъ". У Реньо, испанскій диктаторъ свободы тоже останавливаетъ могучею рукою крутящагося подъ нимъ сердитаго андалузскаго коня. Только въ 1872 году Антокольскій, конечно, не имѣлъ еще возможности знать этого великаго созданія новаго искусства.

На этихъ произведеніяхъ кончается цѣлый періодъ дѣятельности Антокольскаго, и его творчество получаетъ новое направленіе. Сильный драматизмъ, кипучесть, волненіе и порывъ отнынѣ не принадлежатъ болѣе къ числу мотивовъ его произведеній. Всѣ эти элементы онъ оставляетъ въ сторонѣ и избираетъ себѣ, вмѣсто нихъ, другія стороны душевной жизни сюжетами для изображеній: отнынѣ всего сильнѣе звучитъ въ его созданіяхъ нота элегическая, нота сожалѣнія, тихой скорби, кроткаго упрека. Прежняя бурная активность героевъ его исчезла, она смѣняется благодушною пассивностью, впрочемъ, полною поэзіи, человѣчности, свѣтлой душевности, негодованія къ злу и неправдѣ. Временное ли это настроеніе, и должно ли оно уступить впослѣдствіи инымъ, болѣе бодрымъ взглядамъ, совершенно иного колорита, или же оно останется у Антокольскаго навсегда,—сказать теперь невозможно. Но, во всякомъ случаѣ, произведенія этого втораго его періода представляютъ, во всѣхъ отношеніяхъ, крупные образцы все бо̀льшей и бо̀льшей зрѣлости реальной формы и мастерства тех-

ники. А что всего важнѣе, тутъ все-таки лежитъ въ основѣ крупная мысль. Я укажу ее ниже.

Въ началѣ 1874 года была кончена статуя Антокольскаго: „Христосъ передъ судомъ народа". Что такое хотѣлъ здѣсь изобразить авторъ, — это я нахожу ясно выраженнымъ въ одномъ письмѣ его (12 апрѣля 1873 года): „Я хочу представить Христа съ той стороны, гдѣ онъ являлся реформаторомъ, возставшимъ противъ фарисеевъ и саддукеевъ за ихъ аристократическую несправедливость, возставшимъ за правду, за братство, за свободу, за тотъ самый слѣпой народъ, который съ такимъ бѣшенствомъ и невѣдѣніемъ кричалъ: „Распни! Распни его!" Я его представилъ въ тотъ моментъ, когда онъ стоитъ передъ судомъ народа, того самаго народа, за которой онъ палъ потомъ жертвой, и говоритъ: „Я имъ прощаю, потому что они не вѣдаютъ, что творятъ!.." Я ему даю чисто еврейскій типъ, у него голова покрыта шапочкой; я это основалъ на словахъ молитвы: „Прости мнѣ, что я ходилъ съ открытою головою"; притомъ, какъ извѣстно, въ древности снималась, въ священныхъ мѣстахъ, не покрышка головы, а обувь, и, наконецъ, въ жаркомъ климатѣ нѣтъ возможности ходить съ открытою головою. Я представляю себѣ, какъ и евреи, и христіане поднимутся противъ меня. Евреи скажутъ: „какъ это онъ сдѣлалъ Христа?", а христіане скажутъ: „какого это Христа онъ сдѣлалъ?" Но до всего этого мнѣ дѣла нѣтъ".

Антокольскій отгадалъ, но не вполнѣ. Противъ него дѣйствительно поднялись иные, но только у насъ однихъ, и нигдѣ болѣе въ Европѣ. Вездѣ онъ этою статуею возбудилъ только восторгъ и энтузіазмъ, вызвалъ признаніе великаго своего таланта и громкое заявленіе, что подобнаго Христа до сихъ поръ въ скульптурѣ еще не бывало. У насъ, одни остались равнодушны, другіе дѣлали глупыя замѣчанія насчетъ шапочки на головѣ (которой, впрочемъ, глядя на статую спереди, даже вовсе и не видать), на счетъ еврейскаго правдиваго костюма, насчетъ самаго даже типа, между тѣмъ, какъ этихъ же самыхъ мало разсуждающихъ людей никогда не смущали ни классическая римская тога на многочисленныхъ „Христахъ", до сихъ поръ являвшихся въ искусствѣ, ни классическій и академическій типъ, придававшійся имъ. Представлять Христа римляниномъ и академическою моделью — можно, евреемъ — ни за что!

Между тѣмъ, эта статуя вполнѣ стоила великой своей европейской славы. „Это было самое трудное изо всего, что я до сихъ поръ дѣлалъ", писалъ онъ мнѣ 28 февраля 1874 года. Нигдѣ подобнаго Христа не произвело европейское искусство. Одинъ Христосъ Иванова можетъ съ нимъ соперничать, и, признаюсь, этому послѣднему я отдаю рѣшительное первенство, всего болѣе за то, что онъ не состоитъ весь изъ одного благодушія и всепрощенія: стоя на вершинѣ такого всемірнаго дѣла, какъ новая религія, христіанство, нельзя дышать только одними этими, впрочемъ прекрасными, чувствами. Надобно многое другое еще. Надобно преобладаніе надъ всѣми не одною нравственностью, сердцемъ, душою, но и духомъ, интеллектомъ, силой мысли и воли. Однако, если выключить этотъ недочетъ, преобладаніе элегичности, все остальное въ статуѣ Антокольскаго является созданіемъ крупнаго мастерства. Душевное выраженіе крѣпости, народный типъ, правда позы и костюма, совершенство въ изображеніи туго связанныхъ назадъ рукъ, всего торса и облекающаго его еврейскаго полосатаго хитона—это все истинный chef-d'oeuvre.

Съ 1874 на 1875 годъ Антокольскій сдѣлалъ проектъ памятника Пушкину въ Москвѣ. Впродолженіе уже многихъ лѣтъ ни одинъ конкурсъ не удавался. Въ виду такихъ всеобщихъ неудачъ, онъ рѣшился попытать счастья на послѣднемъ конкурсѣ, назначенномъ на мартъ 1875 года,—и былъ наказанъ за это. Много разъ прежде того онъ говаривалъ, что всякій конкурсъ есть нелѣпость и торжество посредственностей или ничтожества, и, однакоже, повѣрилъ въ эту минуту, что можетъ случиться теперь что-то иное! Его забраковали и выбрали проектъ бывшаго сотрудника Микѣшинскаго, по памятнику Екатеринѣ II, Опекушина,—проектъ, гдѣ русскій поэтъ является тысячнымъ повтореніемъ скульптурныхъ банальностей, настановленныхъ по площадямъ и скверамъ цѣлой Европы. Даже „лира" присутствуетъ, какъ слѣдуетъ, на пьедесталѣ. И всѣ остались довольны, никто не протестовалъ. Между тѣмъ, какой гамъ и лай поднялся, когда Антокольскій выставилъ на судъ публики свой оригинальный, живой, новый по мысли, талантливый проектъ! И фельетонисты, и публика, и даже разные талантливые писатели [1]) не находили достаточно хихиканій и плоскаго остроумія, чтобъ по достоинству осмѣять художественное созданіе Антокольскаго. А что онъ сдѣлалъ худаго? Онъ только рѣшился поставить кругомъ Пушкина фигуры всѣхъ главныхъ личностей, имъ созданныхъ. Онъ самъ сидитъ, съ записной книжкой, на вершинѣ скалы; къ нему идутъ, какъ въ процессіи, по тропинкѣ въ горѣ: мельникъ, Татьяна, Борисъ Годуновъ, Донъ-Жуанъ, Пименъ, Моцартъ и Сальери, Пугачевъ, Мазепа; внизу, въ бассейнѣ—Русалка. „Шествіе типовъ, шествіе типовъ. Ха-ха-ха-ха-ха! Голые люди! Купальня! Какъ это все нелѣпо, какъ все это забавно!"—кричала толпа литераторовъ, фельетонистовъ, всяческихъ докъ и публики. Но всѣ забыли стихи самого Пушкина, въ его „Осени":

...И забываю міръ, и въ сладкой тишинѣ
Я сладко усыпленъ моимъ воображеньемъ,
И пробуждается поэзія во мнѣ:
Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ и звучитъ, и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленьемъ—
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.
И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ,

[1]) Тургеневъ (см. статью мою: „20 писемъ Тургенева и мое знакомство съ нимъ", *Сѣверный Вѣстникъ*, 1888 г., октябрь). *В. С.*

И риѳмы легкія на встрѣчу имъ бѣгутъ,
И пальцы просятся къ перу, перо къ бумагѣ,
Минута—и стихи свободно потекутъ...

Что̀ за преступленіе, что̀ за нелѣпость была, со стороны Антокольскаго, представлять Пушкина среди той самой картины, которую онъ же самъ начертилъ? Нужды нѣтъ, что всѣ эти типы были представлены чудесно, съ глубокимъ талантомъ и живописною пластичностью, наши судьи и цѣнители на все махнули рукой и ничего слушать не хотѣли. Имъ непремѣнно чего-нибудь поординарнѣе, показеннѣе надо было. Я же тогда сожалѣлъ только, что фигура самого Пушкина, по недостатку времени, едва была набросана и не давала представленія о томъ, чѣмъ должна была быть впослѣдствіи. Форма скалы была тоже еще вовсе не обработана. Все остальное, т.-е. всѣ „типы" Пушкинскихъ главнѣйшихъ созданій, хотя и въ малыхъ размѣрахъ, были выдѣланы съ величайшимъ талантомъ, и я, какъ тогда, такъ и теперь скажу, что это просто стыдъ для насъ, что у насъ забраковали и выбросили за бортъ, какъ негодную тряпицу, этотъ проектъ, тогда какъ это былъ бы навѣрное одинъ изъ двухъ-трехъ монументовъ новаго времени, гдѣ, въ самомъ дѣлѣ, высказались оригинальность, талантъ и современная мысль. Конечно, если не хватало денегъ на выполненіе этого проекта, имѣли право его и не исполнять. Но забраковать его—это совершенно другое дѣло. Позорно!

Въ 1875 году, Антокольскій вылѣпилъ, въ Римѣ, надгробный памятникъ княжны Оболенской. Еще при самой ея кончинѣ, въ 1873 году, онъ былъ сильно тронутъ и глубоко пораженъ, онъ лично зналъ и очень цѣнилъ эту дѣвушку, и поэтому-то сильное и искреннее чувство выразилось въ его памятникѣ. Онъ изобразилъ самоё усопшую, какою онъ ее видѣлъ во время послѣдней болѣзни, въ широкомъ платьѣ, съ распущенными волосами. Она сидитъ на камнѣ у дверей своей гробницы, она печальна, она тяжко задумалась, она въ нѣмомъ отчаяніи положила одну руку на другую. Ахъ, какъ ей не хочется идти въ эту ужасную дверь! Но какъ правдиво и какъ сильно выразилъ Антокольскій эту щемящую мысль! Все у него полно неизъяснимаго чувства, поэзіи, кроткой скорби. Я не знаю другаго подобнаго памятника въ цѣлой Европѣ. Я провелъ много времени у его подножія, на кладбищѣ Monte Testaccio, въ Римѣ, я до глубины души былъ имъ пораженъ, и впечатлѣніе отъ него осталось у меня неизгладимо. Послѣ него каждый надгробный памятникъ покажется непроходимою деревянною сушью.

За этою превосходною статуей слѣдуетъ цѣлый рядъ созданій, гдѣ главная нота—смерть и погибель. „Смерть Сократа" (1876), „Безвозвратная потеря" (1876), „Послѣдній вздохъ Христа на крестѣ" (1877), „Голова Іоанна Крестителя", на блюдѣ, рядомъ съ мечомъ (1878), „Баронъ Гинцбургъ", скончавшійся молодой художникъ (1878), „Спиноза" (1882)—вотъ сколько траурныхъ сюжетовъ сплошь. Но и въ нихъ вездѣ проявляются наивысшая талантливость и выразительность. Зритель не можетъ не чувствовать, что большинство этихъ мрачныхъ задачъ не служитъ для изображенія одного только факта смерти, но что сквозь нихъ проходитъ насквозь та самая идея скорби и упрека, которая присутствуетъ въ живой фигурѣ Христа. Эта идея—та, что лучшихъ своихъ, самыхъ свѣтлыхъ благодѣтелей и апостоловъ неразумная масса людская преслѣдуетъ и казнитъ въ грубомъ своемъ невѣдѣніи. Христосъ — осужденъ и потомъ казненъ, Іоаннъ Креститель — казненъ, Сократъ—казненъ, Спиноза—выгнанъ изъ синагоги и проклятъ. Кто еще такъ твердо и неизмѣнно стоялъ на этой жгучей мысли, на этомъ печальномъ убѣжденіи, выносимомъ изъ исторіи вѣковъ?

„Сократъ" вообще мало производилъ впечатлѣнія на всѣхъ, и это, можетъ быть, потому, что въ статуѣ распростертаго на креслѣ философа нельзя было различить: мертвъ-ли онъ, или спитъ, или пьянъ? (на полу валяется опрокинутая чаша отъ цикуты). Но, что̀ всего неблагопріятнѣе въ статуѣ, — глаза Сократа закрыты: гдѣ же душевное выраженіе его, гдѣ сила или слабость великаго человѣка, гдѣ его гнѣвъ или прощеніе, гдѣ его величіе или малость, которые только одни намъ и интересны въ эту минуту? Всего этого нѣтъ. И все-таки, эта статуя есть созданіе превосходное, какъ натура, какъ естественность, а какъ лѣпка —, можетъ быть, замѣчательнѣйшее созданіе Антокольскаго. Голова, грудь, руки выдѣланы необыкновенно широко и истинно-мастерски, а плащъ, скатившійся съ плечъ и покрывающій часть тѣла, вылѣпленъ съ такимъ совершенствомъ складокъ и такою передачею шерстяной матеріи, съ которыми наврядъ ли могутъ равняться многія созданія новаго искусства.

Въ 1877 году Антокольскій вылѣпилъ бюстъ „Мефистофеля"—сюжетъ, давно его занимавшій, еще съ 1874 года. Голова полна выраженія холода, презрѣнія, насмѣшки и ненависти ко всему. По поводу этой головы написаны у насъ чуть не цѣлые трактаты, такъ она много говоритъ. Но эта голова представляла отрывокъ изъ цѣлаго созданія: Антокольскимъ задумана была цѣлая статуя этого удивительнаго существа. Она составляетъ цѣлую сцену, внутреннюю драму — чѣмъ и выясняется весь смыслъ этого оригинальнаго созданія.

Говорятъ, одно изъ послѣднихъ произведеній Антокольскаго — „Спиноза" (1882) — значительнѣйшее и замѣчательнѣйшее его произведеніе, по силѣ мысли, по глубинѣ выраженія, по мастерству техники. Я его видѣлъ нѣсколько лѣтъ назадъ, лишь на полъ-работѣ, и потому не имѣю, еще о немъ опредѣленной мысли.

Остаются портреты. Въ нихъ Антокольскій выказывалъ всегда великое мастерство. Барельефы: „Безвозвратная потеря" (портретъ маленькаго сына, скончавшагося въ 1876 году) и „Баронъ Маркъ Гинцбургъ" (портретъ молодаго талантливаго живописца, скончавшагося въ 1878 году) полны изумительнаго элегическаго чувства. Въ послѣднемъ барельефѣ замѣчательна сиѣлость, съ которою переданы, въ фонѣ, тощія весеннія деревца, напоминающія о той веснѣ, когда скончался бѣдный

юноша, оторванный отъ любезныхъ своихъ кистей и красокъ. Многіе другіе бюсты-портреты живыхъ людей отличаются удивительнымъ сходствомъ, жизненностью и необыкновенно вѣрною передачею характера. Но выше всѣхъ остальныхъ стоитъ статуя-портретъ г. Полякова. Эта статуя—настоящій живой человѣкъ. По жизни, простотѣ, изумительной реальности тѣла и платья, эта статуя не имѣетъ себѣ равныхъ во всей европейской скульптурѣ. Одни чудные статуи-портреты и бюсты-портреты Гудона могутъ идти съ нею въ параллель.

Такова галерея созданій Антокольскаго. Таковы ея оригинальныя совершенства. Но какая странность! Именно въ самую сильную пору развитія этого художника, когда онъ все это привезъ въ Петербургъ въ 1880 году и выставилъ для публики, наши соотечественники отнеслись къ ней необыкновенно холодно, и выставку посѣщали очень мало. Прежняго Антокольскаго, столько чествованнаго въ 1871 году, словно не узнали. Точно будто онъ другой теперь сталъ и растерялъ свой талантъ. Антокольскій говорилъ: „Меня и мою выставку такъ встрѣтили, какъ будто я сдѣлалъ что-то худое и всѣхъ оскорбилъ чѣмъ-то!"

Галереѣ Антокольскаго мѣсто въ будущемъ русскомъ національномъ музеѣ. Если нынѣшніе люди не умѣютъ дать его созданіямъ настоящей ихъ оцѣнки, если они не понимаютъ, что Антокольскій—одинъ изъ самыхъ наикрупнѣйшихъ художниковъ, родившихся среди насъ, то надо, чтобъ весь этотъ матеріалъ былъ заготовленъ заранѣе для тѣхъ, кто, можетъ быть, лучше будетъ видѣть, чувствовать и понимать.

Послѣ Антокольскаго не появлялось у насъ болѣе ни одного сколько-нибудь крупнаго скульптора. Всѣ тѣ, которые въ послѣдніе года были налицо, не только не шли по новому пути, указанному Антокольскимъ, но даже вообще не были способны ни къ какому творчеству, хотя бы и въ прежнемъ складѣ. Ихъ творенія, по всей справедливости, покрыты у насъ „мракомъ забвенія". Но все-таки эти художники не вполнѣ безъ достоинства, они проявили нѣкоторую, довольно замѣчательную способность къ скульптурному „портрету". Ихъ этюды и бюсты съ натуры свидѣтельствуютъ о хорошемъ изученіи природы и личностей. Бюсты: неизвѣстнаго еврея, пѣвца О. А. Петрова—Лаверецкаго; принца Ольденбургскаго и Боголюбова—Чижова; затѣмъ нѣкоторые бюсты Забѣллы и Бернштама (послѣдніе, впрочемъ, довольно поверхностные и только изрѣдка похожіе) свидѣтельствуютъ о нѣкоторой даровитости авторовъ.

Двадцать пять лѣтъ тому назадъ, въ началѣ 60-хъ годовъ, намъ всѣмъ приходилось не разъ сильно восхищаться мелкими бронзовыми группами и статуэтками—сначала Либериха, а потомъ—Шохина, Лансерэ и Обера. Но теперь, со времени появленія у насъ Антокольскаго и настоящей скульптуры, эти маленькія созданія отошли на свое настоящее мѣсто. Въ нихъ есть даровитость, изящество, правдивость, даже нѣкоторая жизнь, и этимъ-то они и были такъ намъ дороги, въ сравненіи съ неправдой и деревянной условностью тогдашней академической нашей скульптуры. Но въ нихъ содержаніе было всегда слишкомъ ничтожно, и всевозможные скачущіе черкесы, стремянные, доѣзжачіе со сворами собакъ, мужики и баре на охотѣ, сани и возы, запорожцы, „прощаніе казака съ милой", косяки лошадей, киргизы съ соколами, собаки, обнюхивающія другъ дружку—все это прекрасно, но этого теперь стало уже мало. Всѣ эти милыя вещицы можно съ удовольствіемъ держать у себя въ видѣ изящнаго прессъ-папье на столѣ. Шохинъ проявлялъ уже талантливость посодержательнѣе и поинтереснѣе („Старый дворецкій", „Жиды-музыканты", „Бесѣда на улицѣ"), но онъ мало учился, и, не овладѣвъ настоящимъ умѣньемъ въ своемъ дѣлѣ, не въ состояніи былъ развивать свою природную наблюдательность, свою способность къ реализму, къ схватыванію комической стороны жизни; притомъ онъ умеръ слишкомъ рано. Въ 1882 году не безъ успѣха выступилъ еще одинъ художникъ въ этомъ родѣ—Позенъ. Его маленькая группа изъ воска: „Малороссійскій возъ"—была полна вѣрной наблюдательности и жизненной правды. Онъ тутъ гораздо меньше своихъ предшественниковъ подсахаривалъ и подкрашивалъ народные типы. Можетъ быть, отъ него мы дождемся чего-нибудь болѣе значительнаго въ его спеціальномъ родѣ.

НАША АРХИТЕКТУРА.

Новая русская архитектура представляетъ совершенно особенное зрѣлище. Ея судьба вовсе не похожа на судьбу нашей живописи и скульптуры. Тѣ два искусства совершенно компактны, однородны въ своемъ направленіи и ходѣ, тѣ односоставны, и, откуда на нихъ ни посмотри, они выказываютъ все одну и ту же физіономію: живопись—физіономію прогресса и развитія, скульптура—физіономію застоя, за исключеніемъ одного Антокольскаго. У архитектуры иначе. У нея двѣ физіономіи, какъ у Януса. Одно лицо ея глядитъ впередъ, другое назадъ, и оба такъ пристально, оба такъ упорно, что всѣ охотно вѣруютъ—такъ и надо, иначе и быть не должно!

Лицо, глядящее назадъ,—это архитектура, копирующая со старыхъ образцовъ, съ книгъ и атласовъ, съ фотографій и чертежей, архитектура ловкихъ людей, навострившихся въ классахъ и потомъ преравнодушно отпускающихъ товаръ на аршинъ и на фунтъ,—стоитъ только протянуть руку и достать съ полки. Угодно—вотъ вамъ пять аршинъ греческаго „классицизма", а нѣтъ—вотъ три съ четвертью италіянскаго „ренесанса".—Нѣтъ, не годится?—Ну,

такъ хорошо же: вотъ, извольте, остаточекъ первѣйшаго сорта „рококо, Луи-Кензъ“, а не то—хорошенькій ломтикъ „романскаго“, шесть золотниковъ „готики“, а то—вотъ цѣлый пудъ „русскаго“. Вѣдь поставщику-копировщику рѣшительно все равно, и ни до какой собственно архитектуры ему дѣла нѣтъ, онъ ко всѣмъ способенъ, потому-что ко всѣмъ равнодушенъ! Вы можете съ него спрашивать чего угодно, какой хотите національности, такой или другой, этой или вонъ той еще,—онъ въ одну секунду нарисуетъ вамъ что̀ угодно: италіянское, французское, голландское, турецкое, византійское—или, пожалуй, тоже и русское. Вся архитектура для него—перестановка линій и формъ, точь-въ-точь для театральнаго портного. Вотъ онъ сейчасъ шилъ черный трико̀ для Гамлета, а теперь кроитъ разноцвѣтный кафтанъ для бородатаго Трифона; или, онъ только-что кончилъ послѣдній стежокъ въ золотообрѣзной туникѣ Цезаря, и уже строчитъ атласную юбку для княгини Тугоуховской—все ему равно, онъ дѣлалъ то, что̀ велятъ, что̀ закажутъ. Въ толпѣ людей этого рода есть, конечно, всегда извѣстная доля художниковъ истинно талантливыхъ, способныхъ, только безхарактерныхъ и равнодушныхъ, но главная составная часть—все это ремесленники, сущіе торговцы, которые только „ведутъ дѣло“, и въ молодости иной разъ еще заглядываютъ въ книжки, но позже—даже и такъ обходятся, и вполнѣ процвѣтаютъ съ помощью одной насиженной рутины. Большинство этихъ людей, нельзя даже сказать, чему болѣе предано: архитектурному ли своему канцелярству, на которое уходитъ первая половина дня, или картамъ, на которыя уходитъ у нихъ, какъ у всякаго добраго русскаго чиновника, весь вечеръ и полъ-почи. Черта замѣчательная: русскій живописецъ, скульпторъ, музыкантъ въ карты не играютъ (кромѣ самыхъ плохихъ), даже рѣдко ходятъ въ тотъ домъ, гдѣ карты; архитекторъ, напротивъ того,—иначе не кончаетъ свой день, какъ за валетами и семерками, онъ безъ нихъ жить не можетъ. Исключеніе составляютъ лишь одни самые талантливые, самые крупные наши архитекторы, тѣ, что̀ въ самомъ дѣлѣ художники. Вотъ все это вмѣстѣ—одно лицо русскаго Януса.

Другое его лицо—это группа тѣхъ архитекторовъ, у которыхъ есть своя собственная мысль и чувство, которые что-то горячо любятъ и къ чему-то искренно привязаны въ своемъ искусствѣ, которые чего-то добиваются и что-то отыскиваютъ, которымъ не безразлично, что̀ именно дѣлать и какой заказъ исполнять, люди, которые, пожалуй, покоряются чужому заказу и капризу (что дѣлать?—вѣдь безъ заказа архитекторъ быть не можетъ, не для себя же самого онъ будетъ строить церкви и дворцы!), но при этомъ иной говоритъ: „Извольте, я сдѣлаю, что̀ вы желаете, но нельзя ли мнѣ это исполнить въ томъ характерѣ и стилѣ, который я всего лучше люблю и знаю?“ И часто ему удается, и онъ не обязанъ копировать и повторять, а властенъ созидать новое, свое собственное, потому что тотъ стиль, что̀ онъ знаетъ и любитъ, это стиль національный, русскій, нашъ, и онъ знаетъ его созданія не по однимъ только книгамъ и атласамъ, а окруженъ ими повсюду, по всей Россіи (кромѣ Петербурга), и можетъ твердо тотчасъ же примкнуть къ нимъ, продолжать ихъ, какъ сынъ и внукъ продолжаютъ дѣло отца, дѣло близкое и знакомое. Среди этого стиля онъ выросъ, къ нему онъ привыкъ, какъ къ чему-то родному, всѣми фибрами своего существа. Онъ уже тутъ не копистъ и не притворщикъ, онъ свободный начинатель, онъ можетъ мѣсить художественное свое тѣсто, данный матеріалъ, какъ самъ знаетъ, и какъ самъ желаетъ. Никакой повелительный перстъ не будетъ ему указывать въ книжкѣ передъ глазами: а зачѣмъ, молъ, ты не сдѣлалъ вотъ такъ? Вѣдь по книжкѣ и „по стилю“ вонъ что̀ въ этомъ мѣстѣ требуется сдѣлать!

Какъ эти двѣ половины Януса уживались у насъ, до сихъ поръ уживаются, да, вѣроятно, еще добрыхъ сто лѣтъ будутъ уживаться—вотъ гдѣ чудеса! И съ одного бока лицо его всѣмъ кажется хорошо, и съ другаго тоже—и всѣ довольны. Однако, перевѣсъ все-таки остается всего чаще на сторонѣ характера своего, національнаго, и это если не для насъ, благодушно уживающихся съ чѣмъ угодно и согласныхъ на что бы то ни было, то хоть для иностранцевъ. Тѣ иной разъ лучше нашего цѣнятъ и чувствуютъ то, что̀ у насъ оригинально и своеобразно. Довольно указать хоть на тотъ фактъ, что о русской архитектурѣ есть въ Европѣ на разныхъ иностранныхъ языкахъ книги (наприм., капитальное, при всѣхъ его недостаткахъ, сочиненіе Віолле-ле-Дюка „l'Art russe“), а статей отдѣльныхъ очень много. По-русски нѣтъ ни одной книги о русской архитектурѣ, а статей всего лишь, можно сказать, нѣсколько тощихъ образчиковъ. Кому угодно будетъ что-нибудь узнать о русской архитектурѣ, тотъ долженъ взять книгу французскую, нѣмецкую или англійскую. Сами русскіе обыкновенно говорятъ только, что „эта, молъ, русская архитектура вотъ имъ гдѣ сидитъ, надоѣла какъ горькая рѣдька!“ Но при этомъ любопытно было бы узнать, отчего французамъ никогда не надоѣдала французская архитектура, нѣмцамъ нѣмецкая, англичанамъ англійская, голландцамъ голландская, шведамъ шведская? Нѣтъ, этого ни отъ кого у насъ не узнаешь.

I.

Въ первой четверти нынѣшняго столѣтія, во время царствованія императора Александра I, произошелъ у насъ, по части архитектуры, удивительный фактъ. Явился вдругъ откуда-то человѣкъ, который объявилъ во всеуслышаніе, что у него въ головѣ есть такое архитектурное созданіе, которое представляетъ нѣчто совершенно новое, невиданное и неслыханное въ мірѣ, нѣчто такое, что̀ „должно перевѣсить даже славу храма св. Петра въ Римѣ“. Этотъ человѣкъ былъ—Витбергъ, а его созданіе—храмъ во имя Христа Спасителя, который предполагалось построить надъ Москвою, на Воробьевыхъ горахъ. Московскій генералъ-губернаторъ, знаменитый графъ Растопчинъ, министръ народнаго просвѣщенія

и духовныхъ дѣлъ, тоже знаменитый князь Алекс. Ник. Голицынъ, множество другихъ высокихъ тогдашнихъ лицъ, наконецъ, самъ императоръ Александръ I мгновенно увѣровали. Они всѣ приведены были въ высокое восхищеніе разсказами о проектѣ, а частью и рисунками Витберга. Витбергу, отроду никогда ничего не строившему, поручили требуемую имъ постройку въ нѣсколько милліоновъ; онъ за нее принялся съ великимъ жаромъ. Но ка̀къ легкомысленно это дѣло началось, такъ же легкомысленно и кончилось. Постройка остановилась почти на самомъ началѣ и была заброшена, а Витбергъ, обвиненный въ лихоимствѣ, отданъ подъ судъ и сосланъ въ Пермь, потомъ въ Вятку. У насъ въ печати высказывали горькія сожалѣнія о несчастіи, лишившемъ Россію колосальнаго, даже геніальнаго созданія, Витберговскаго храма; выражали печаль о томъ, что до сихъ поръ не изданы подробные планы и рисунки этого великаго созданія русскаго искусства. Всего болѣе способствовалъ славѣ Витберга Герценъ, въ 30-хъ годахъ тоже сосланный въ Пермь, а потомъ въ Вятку, и тамъ сблизившійся съ Витбергомъ. Увлекшись его разсказами и справедливыми жалобами на все, что̀ съ нимъ случилось, увлекшись также его воодушевленными разсказами о „художникѣ“ и „художествахъ“, Герценъ съ великимъ жаромъ и со всегдашнею своею талантливостью выставилъ впослѣдствіи Витберга „великимъ талантомъ среди мелочнаго времени“ (подлинныя слова одного письма Герцена 1835 года) и невинною страдальческою жертвою. За Герценомъ стали повторять это другіе, съ его словъ раздувая ту же самую ноту. Но такъ ли все это было въ дѣйствительности? Вотъ что̀ теперь пора разсмотрѣть, послѣ всѣхъ общихъ мѣстъ, такъ долго высказываемыхъ о Витбергѣ. Что Витбергъ палъ жертвой клеветы и грязныхъ интригъ, что онъ много настрадался на своемъ вѣку—это теперь несомнѣнно. Но чтобъ онъ былъ геніальный художникъ, котораго понапрасну лишилась Россія, — вотъ въ чемъ нѣтъ уже ни единой черты правды. Витбергъ не только не былъ великимъ художникомъ, но онъ не былъ вовсе никакимъ художникомъ. Онъ былъ только дилеттантъ-самоучка, котораго несчастныя, неуклюжія потуги не имѣютъ ровно никакого художественнаго значенія и свидѣтельствуютъ только о полномъ его ничтожествѣ. По ремеслу онъ былъ плохой живописецъ, писавшій то „Андромаху“, то „Мароу посадницу“, въ томъ духѣ и обликѣ, какъ ихъ писали во времена Наполеона I, и потому онъ довольно нравился нашей тогдашней Академіи Художествъ. Она его съ удовольствіемъ возвела въ санъ академика, столь щедро даруемый ею толпамъ бездарностей. Лишь впослѣдствіи эта самая Академія стала ему врагомъ и старалась подставить ему ножку — но вовсе не за то, что онъ былъ ничтоженъ и бездаренъ, а за то лишь, что взялся „не за свое дѣло“, за архитектуру, которой не проходилъ въ академическихъ классахъ. Значитъ, зачѣмъ же онъ перебиваетъ хлѣбъ у заправскихъ архитекторовъ, проходившихъ архитектурные классы въ Академіи и прошедшихъ всю канитель архитектурнаго производства? Не будь этого особеннаго казуса, конечно, Академія осталась бы вполнѣ довольна произведеніемъ Витберга, которое, конечно, ничѣмъ существеннымъ не отличалось отъ созданій тѣхъ самыхъ гг. профессоровъ, которые съ великою досадой и злобой напали на него. Но покажите любому, хоть немного смыслящему человѣку рисунокъ храма Витберга (онъ изданъ, по подлиннымъ документамъ, въ „Русской Старинѣ“ 1872 года, томъ I), не предваряя, что̀ это за вещь, и ни слова не говоря о томъ, что тутъ передъ глазами смотрящаго нѣчто геніальное, великая знаменитость, — каждый безъ запинки скажетъ, что этотъ рисунокъ есть ни что иное, какъ самый ординарный чертежъ въ казенномъ академическомъ стилѣ Александровскаго и Наполеоновскаго времени. Тотъ же тутъ на-лицо всегдашній квадратный глухой сундукъ въ основаніи, съ прилѣпленными къ нему портиками изъ множества греческихъ колоннъ, поддерживающихъ длинный треугольный фронтонъ; тотъ же круглый широкій куполъ, опять окруженный колоннами и сверху накрытый толстымъ блюдечкомъ; напереди площадки—лѣстницы съ лже-классическими обелисками по угламъ, тѣми самыми, какіе при Александрѣ I и Николаѣ I изображали повсюду, въ Европѣ, версты и мили на дорогахъ; сзади — еще колоннада. Какъ все это ординарно и казенно въ общемъ расположеніи, какъ все это пошло въ отдѣльныхъ формахъ! Ондако, спрашивается: что̀ же дало успѣхъ архитектурнымъ изобрѣтеніямъ Витберга, что̀ условило ихъ мгновенную славу среди тогдашнихъ русскихъ властей? Ни что другое, какъ мистицизмъ, которымъ былъ наполненъ отъ головы до ногъ Витбергъ и которымъ въ то время были точно также одержимы всѣ главнѣйшія русскія власти. Еще въ юношествѣ своемъ, Витбергъ водилъ дружбу съ Лабзинымъ и другими вожаками россійскаго мистицизма; у него бывали „видѣнія“, и въ его запискахъ можно прочитать, какъ ему среди бѣла дня являлась „Дочь Правды“ и разговаривала съ нимъ.

Въ 1813 году, узнавъ о намѣреніи императора Александра I воздвигнуть храмъ Спасу, въ благодарность за спасеніе Россіи отъ дванадесяти языковъ, Витбергъ вздумалъ ревностно заняться архитектурой, о которой до тѣхъ поръ ровно ничего не зналъ, потому что былъ живописцемъ. На новой дорожкѣ у него не столько былъ на первомъ планѣ Витрувій, котораго онъ теперь принялся изучать, сколько тѣ таинственныя умозрительныя крученыя идеи, которыя онъ желалъ выразить въ своей постройкѣ. И вотъ, когда черезъ 2 — 3 года онъ, по собственному убѣжденію, былъ уже вполнѣ „готовъ“ со своими архитектурными познаніями и со своимъ проектомъ, государь императоръ, министры и разныя вліятельныя личности, всѣ тогда тоже наполненные мистицизмомъ, съ восторгомъ приняли идеи Витберга, какъ что̀-то внушенное ему чуть не самимъ небомъ и высказанное съ необычайнымъ талантомъ. А между тѣмъ, въ чемъ состояли эти идеи, такъ поражавшія въ ту минуту множество людей? Ничего занимательнаго, или даже просто умнаго для насъ теперь въ нихъ нѣтъ. „Я вообразилъ себѣ

Творца точкою,—разсказываетъ Витбергъ въ своихъ „Запискахъ". Назвавъ ее единицею, Богомъ, я постазилъ циркуль и очертилъ кругъ, коего центръ эта точка; эту периферію назвалъ множественностью—твореніемъ. Какъ эта точка можетъ соединяться съ периферіею,—наблюдая за черченіемъ, я видѣлъ, что расходящіяся ножки циркуля дѣлаютъ прямыя линіи, коихъ безконечное множество одной величины составляютъ кругъ, и которыя всѣ, пересѣкаясь въ центрѣ, составляютъ кресты, и, слѣдственно, крестомъ соединяется съ Творцомъ природа. Такимъ образомъ, я получилъ три формы: линію, крестъ и кругъ, составляющія одну таинственную фигуру, совершенно успокоившую меня. И съ этой минуты я постигъ сію тайну". Вслѣдствіе такихъ выкладокъ, совершившихся на основаній расходящихся ножекъ циркуля, Витбергъ рѣшилъ, что его храмъ долженъ состоять изъ трехъ храмовъ, поставленныхъ, какъ этажи, одинъ надъ другимъ. Нижній—это былъ „храмъ тѣлесный" или катакомбы, имѣющій въ планѣ паралеллограммъ, такъ какъ форму линіи въ природѣ наилучше выражаетъ паралеллограммъ (?!); средній этажъ былъ „храмъ душевный", имѣющій въ планѣ крестъ, „такъ какъ форма креста приличествуетъ душѣ" (?!); верхній этажъ былъ „храмъ духовный или божественный", имѣющій въ планѣ кругъ, „какъ слѣдствіе креста" и лучшее выраженіе безконечности (?!). Изъ подобныхъ аллегорій и таинственныхъ иносказаній былъ составленъ весь проектъ, что̀, впрочемъ, не мѣшало ему быть совершенно лишеннымъ таланта и художественности. Герценъ могъ съ энтузіазмомъ хвалить всю архитектурную чепуху, задуманную на основаніи самаго темнаго мистицизма, потому что въ тѣ годы и самъ онъ былъ порядочный мистикъ, а сверхъ того, въ продолженіе всей жизни, не взирая на грамадное свое дарованіе, никогда ничего не понималъ ни въ какомъ искусствѣ. Въ настоящее время можно, конечно, сожалѣть о клеветахъ, разразившихся надъ Витбергомъ и имѣвшихъ послѣдствіемъ его ссылку и страданія; но нельзя не радоваться, что мистическія его затѣи не были приведены въ исполненіе. Онѣ имѣли бы въ результатѣ только множество милліоновъ, взятыхъ у народа и потраченныхъ на бездарную мистику дилеттанта, никому ненужную.

Архитектура Витберга осталась безъ послѣдствій и безъ вліянія на русское искусство—эта минутная болячка прошла безъ малѣйшаго слѣда. Ее очень скоро всѣ позабыли, и архитекторы временъ Александра I и Николая I продолжали строить въ академическомъ стилѣ, ничѣмъ не смущаемые въ этой работѣ и въ старинныхъ своихъ привычкахъ. Церкви, дворцы, присутственныя мѣста, казармы, тріумфальныя ворота, частные дома, все это строилось привычнымъ способомъ, тяжело, неуклюже, мрачно и не талантливо, на основаніи Виньолы и другихъ учебниковъ, а еще болѣе на основаніи того, что̀ въ остальной Европѣ тогда дѣлалось. Настроено у насъ было очень много, но указать на что-нибудь замѣчательное, талантливое — нѣтъ никакой возможности.

По всей вѣроятности, въ продолженіе еще долгихъ лѣтъ длилось бы у насъ нераздѣльное и безграничное царство одного только казеннаго академическаго стиля, если бы императору Николаю, въ первые же годы его царствованія, не пришла на мысль идея завести у насъ національный архитектурный стиль. Дошла однажды очередь и до архитектуры. „Въ 1830 году,—читаемъ мы въ оффиціальной біографіи профессора Тона (Отчетъ Академіи Художествъ за 1866 годъ),—прихожане церкви св. Екатерины, что̀ у Калинкина моста въ Петербургѣ, возымѣли желаніе, на мѣсто прежней ветхой церкви, соорудить новую церковь съ возможнымъ благолѣпіемъ. Между тѣмъ составленные на конкурсъ архитекторами проекты не удостоились Высочайшаго утвержденія. *Государь желалъ въ новомъ храмѣ видѣть не повтореніе избитаго стиля, а характеръ, ближе соотвѣтственный духу православія.* Случай доставилъ возможность К. А. Тону принять участіе въ составленіи проекта этой церкви. Онъ придалъ своему храму новую оригинальную форму, напоминавшую не обычаи дальняго запада, а древніе московскіе пятикупольные соборы. Идея эта встрѣчена была милостивымъ поощреніемъ государя императора, повелѣвшаго, утверждая проектъ, „самому композитору и произвести постройку".. Тонъ попалъ въ тактъ, онъ ловко примѣнился къ тому, что̀ въ ту минуту требовалось, и не могъ потомъ на это пожаловаться. „Русская національная архитектура" отдана была ему точно на аренду, она сдѣлалась для него капитальною доходною статьею, онъ явился вдругъ представителемъ, носителемъ и выразителемъ заведенной вновь національной архитектуры. Въ началѣ 30-хъ годовъ сильно была у насъ въ ходу идея о „національности", и ее насаждали повсюду, на всѣхъ поприщахъ. Какъ извѣстно, эта національность была совершенно оффиціальная, искусственная, насильственная и поверхностная. Она не касалась настоящихъ корней, и тѣ, кто занимался ею всего больше, вовсе не понимали настоящей ея цѣны. А потому они и смѣшивали такія дѣйствительно-національныя вещи, какъ глубокія созданія Пушкина и Глинки, съ такими вовсе не народными, а только оффиціальными созданіями, какъ „національный гимнъ" Львова и „національныя церкви" Тона. Вообще Львовъ и Тонъ двѣ величины, очень схожія и совершенно параллельныя, по характерамъ, дѣяніямъ и судьбамъ своимъ. Что̀ мы находимъ на первомъ мѣстѣ у обоихъ? Очень мало знанія и полное отсутствіе таланта. За то усердія у нихъ были цѣлыя массы. И благо же имъ было. Распространяться про Львова здѣсь не мѣсто, но на Тонѣ остановиться слѣдуетъ: онъ оффиціально и исторически признанный родоначальникъ русскаго стиля.

Какая странность! Тонъ—родоначальникъ чего-то, въ самомъ дѣлѣ важнаго. Обыкновенно на свѣтѣ такъ бываетъ, что все новое, все важное, все исторически-значительное исходитъ отъ людей особенныхъ, необыкновенныхъ, талантливыхъ, горящихъ глубокою мыслью. У насъ было совсѣмъ иначе. „Родоначальникомъ" сдѣлался человѣкъ, не имѣвшій ни одного изъ этихъ качествъ. Онъ былъ дѣлецъ самый орди-

нарный, таланта не имѣлъ накакого, мысль его адресовалась только къ тому, что ему полезно можетъ быть. Собственно говоря, Тонъ былъ только сметливый каменьщикъ, безъ образованія и безъ художества. Еслибъ, вмѣсто „русскаго стиля“, на его вѣку, во время его молодости (когда онъ еще не успѣлъ отяжелѣть и облѣниться) потребовался какой-нибудь другой стиль, онъ, вѣроятно, и тутъ бы отличился, и сдѣлался „родоначальникомъ“ какой-нибудь совершенно иной архитектуры. Говорилъ же Глинкѣ, почти въ тѣ самые годы, еще одинъ изъ „великихъ талантовъ“ того времени, Кукольникъ: „прикажетъ государь, завтра буду акушеромъ“ (Записки Глинки, стр. 133). Попавши разъ въ точку со своимъ проектомъ церкви Екатерины мученицы, Тонъ, съ сноровкой ловкаго промышленнаго человѣка, тотчасъ принялся разматывать клубокъ, попавшій ему въ руки, и не далѣе какъ въ 1838 году издалъ большую книгу, посвященную самому императору Николаю. Это изданіе, носящее заглавіе: „Церкви, сочиненныя архитекторомъ Его Императорскаго Величества профессоромъ К. Тономъ“, и снабженное въ 1844 году большимъ „Дополненіемъ“ (такъ успѣшно шло дѣло!),—явленіе очень характерное. Тутъ находится изображеніе не только массы церквей, настроенныхъ вдругъ Тономъ на множествѣ пунктовъ Россіи, но еще цѣлый рядъ офиціально признанныхъ „проектовъ“ для неизвѣстныхъ будущихъ построекъ. На этихъ страницахъ не только повѣдывалось міру, какими національными постройками надѣлилъ Россію Тонъ, но какими должны надѣлять ее, по его примѣру и указанію, и другіе. Архитектура Тона уже сдѣлалась „офиціальною“, заказною, была утверждена и заштемпелевана высшею властью, и никто не долженъ былъ выдвигать насъ за эти рамки. Съ Тономъ надо было справляться, подъ Тона надо было подлаживаться, иначе никакой проектъ не былъ бы утвержденъ.

Между тѣмъ, что такое были всѣ эти, высшимъ начальствомъ апробованныя, приведенныя въ исполненіе на сотняхъ пунктахъ Россіи, созданія Тона? Это были изобрѣтенія безъ даровитости и безъ вкуса, гдѣ не присутствовало знанія древней Руси, но гдѣ наскоро было нахватано кое что съ нѣкоторыхъ московскихъ построекъ, и грубо повторено, въ сокращенномъ и испорченномъ видѣ. Кромѣ Москвы, Тонъ не видалъ никакой русской архитектуры (вотъ еще —безпокоить себя, ѣздить по Россіи!), да и то, что онъ видѣлъ въ Москвѣ, онъ воспроизводилъ въ самой неумѣлой формѣ. Это были все точно снимки писаря-канцеляриста съ талантливыхъ картинъ. Этого не понимали однѣ только высшія власти, которымъ „казенная“ народность очень нравилась. Всѣ остальные люди у насъ были противъ Тона, не находили въ его жалкихъ кропаньяхъ ничего истинно національнаго, и окрестили его архитектуру именемъ „архитектуры Тоновской“. Къ несчастію, на нее истрачено было, однакоже, Богъ знаетъ, сколько милліоновъ.

Иностранцевъ не вводили въ заблужденіе офиціальное значеніе и признанность Тона. Всѣ понимающіе дѣло почти съ перваго же начала уразумѣли, что такое Тонъ и его ложная національность. Въ извѣстныхъ „Annales Archéologiques“ Дидрона, уже цѣлыхъ 40 лѣтъ тому назадъ, въ 1848 году, писали по поводу его храма Спасителя въ Москвѣ, тогда строившагося и у иныхъ въ Россіи считавшагося будущимъ чудомъ искусства: „конечно, эта архитектура здѣсь болѣе на мѣстѣ, чѣмъ древне-классическая, но ей недостаетъ ни изящества, ни чистоты. Еслибъ г. Тонъ изучалъ долго и терпѣливо византійскія церкви въ Греціи, Турціи, Константинополѣ, на Аѳонѣ и въ самой Россіи [1]), онъ, конечно, надѣлилъ бы свое отечество памятникомъ искусства совсѣмъ другаго характера, чѣмъ этотъ храмъ“. Малое уваженіе иностранцевъ къ нашему чуду искусства продолжается и до сихъ поръ. Отъ блѣдности и нехудожественности коренной формы не отведутъ ничьего глаза вся роскошь мраморовъ и позолотъ, расточенныхъ внутри церкви, и сіяющихъ тамъ, какъ цвѣтистыя зеркала. Плохая живопись, какою расписанъ храмъ внутри, въ верхахъ, плохая скульптура, какою кое-какъ прикрыты снаружи огромныя пустыя пространства, съ которыми архитекторъ не умѣлъ справиться, не въ состояніи прибавить художественности въ общемъ впечатлѣніи. „Богато и безвкусно!“—приходитъ въ голову всякому зрителю. „Колоритно внутри, холодно и сухо снаружи, бездарно повсюду“—вотъ что шевелится въ головѣ у посѣтителя, способнаго понимать. Московскій храмъ Спаса — достойный pendant къ петербургскому Исаакіевскому собору. Русскій каменьщикъ Тонъ можетъ дружески пожать руку французскому каменьщику Монферрану. Оба съумѣли заставить наше государство потратить множество милліоновъ на созданія некрасивыя, безвкусныя по формамъ, ничтожныя по остову, съ неописанною роскошью мраморовъ, бронзы и позолоты, и несмотря на это, все-таки мрачныя и скучныя. Въ соборѣ св. Исаакія посѣтитель бродитъ какъ въ темномъ подвалѣ, въ соборѣ Спаса священникъ безъ свѣчей не прочтетъ въ алтарѣ ни единаго слова по книгѣ. Какая это была странность, не найти никого лучше Монферрана и Тона для выполненія такихъ капитальныхъ монументовъ, какъ два главныхъ собора въ обѣихъ столицахъ! Еще въ Петербургѣ—пускай! Тамъ Исаакіевскаго собора нельзя было сравнивать ни съ чѣмъ другимъ, но въ Москвѣ, среди сотенъ, чуть не тысячъ церквей, истинно-талантливыхъ, истинно-народныхъ, и вдругъ такое произведеніе плохаго мастероваго!

Новый дворецъ въ Кремлѣ, тоже многомилліонная затрата, принадлежитъ совершенно къ одному пошибу съ храмомъ Спаса: множество богатствъ, внѣшнее механическое повтореніе нѣкоторыхъ народныхъ сторонъ—и никакого истиннаго чувства русской національной архитектуры, никакого истиннаго таланта! Но, кромѣ всего этого, дѣятельность Тона обозначилась еще однимъ крупнымъ фактомъ, свидѣтельствующимъ объ его пониманіи народности. Тонъ сочинялъ въ 40-хъ годахъ „Нормальные чертежи на постройку крестьянскихъ домовъ въ казенныхъ селеніяхъ“. Онъ

[1]) Въ тѣ времена европейскіе ученые не отличали еще русской архитектуры отъ византійской.

даже не подумалъ отказаться отъ такой каррикатурной роли, когда она ему была предложена. Придворный профессоръ, во время досуговъ снисходительно поучающій русскаго крестьянина, какъ ему жить и строиться—вотъ-то потѣха! Какой тутъ являлся на сценѣ достойный наслѣдникъ архитекторовъ Александровскаго времени, по порученію Аракчеева сочинявшихъ дома и даже цѣлыя деревни для несчастныхъ военныхъ поселенцевъ, надъ которыми, какъ надъ куклами, продѣлано было столько всяческихъ экспериментовъ, въ томъ числѣ, наконецъ, и архитектурный. Вотъ какъ долго странныя идеи и странные эксперименты не кончались у насъ! Вотъ какихъ послушныхъ и усердныхъ исполнителей можно всегда найти у насъ для чего угодно! Ничѣмъ они не брезгаютъ, ни отъ чего не отказываются.

Но честь-честью Тону и его „самобытному творчеству", а въ тѣ же годы воздавалась у насъ въ Россіи великая честь и инымъ „самобытнымъ" творчествамъ. Не только берлинскій малоталантливый Шинкель, сухой и классическій педантъ, былъ у насъ въ модѣ и въ великомъ почетѣ вдоль и поперекъ всего архитектурнаго цеха, но еще другаго подобнаго же мало талантливаго и такого же педанта, Кленце, вызывали изъ Мюнхена, изъ-подъ крылышка Людовика I, короля, раззорившаго Баварію на іезуитовъ, на Лолу Монтесъ и на постройки въ разныхъ старыхъ стиляхъ, такъ что Мюнхенъ превратился въ каменную учебную хрестоматію. Нѣмецъ съ удовольствіемъ пріѣзжалъ, не хуже русскаго сорилъ сотнями тысячъ рублей и давалъ взамѣнъ музей, Эрмитажъ, гдѣ сѣни и лѣстница—мрачный колодецъ съ мраморными стѣнами, гдѣ залы—тоже сущіе подвалы, съ мракомъ и холодомъ впечатлѣнія (скудному петербургскому свѣту поручено освѣщать эти колодцы съ необозримыхъ высотъ вверху, словно мы здѣсь живемъ въ Римѣ или Аѳинахъ, подъ горячимъ яснымъ солнцемъ!), но гдѣ за то есть цѣлые лѣса ненужныхъ классическихъ колоннъ и цѣлыя версты баварско-греческихъ педантскихъ орнаментовъ, усѣявшихъ потолки и фризы, гдѣ, наконецъ, на самомъ еще подъѣздѣ васъ встрѣчаетъ изумительное зрѣлище: вырубленные изъ темнаго гранита голые гиганты, поддерживающіе карнизъ,—что можетъ быть болѣе кстати, на русскомъ морозѣ, какъ не голыя фигуры какихъ-то злосчастныхъ греческихъ бурлаковъ? До чего простирается фантазія нѣмецкихъ заклятыхъ классиковъ! Такимъ образомъ, Россія, почтительно присѣдая передъ національною „самобытностью", — также и „классицизму" ставила добрую свѣчку. Въ то же время домашніе мастера строили театры, обсерваторіи, дворцы, казармы въ академическомъ бездушномъ стилѣ, и между ними словно звѣзды какія-то блистали даже какіе-нибудь Штакеншнейдеры и Боссе — архитекторы, пробовавшіе строить безчисленные дворцы и барскія палаты какъ-нибудь поновѣе, въ стиляхъ возрожденія и рококо. Таланта и творчества эти оба художника тоже никакого не проявили, но все-таки въ ихъ копіяхъ съ существующихъ европейскихъ формъ была уже не классная мертвечина и академизмъ, а что-то хотя нѣсколько живое.

II.

Въ теченіе послѣдней четверти столѣтія русская архитектура сдѣлала такіе огромные шаги впередъ, что просто глазамъ своимъ не вѣришь, когда станешь сравнивать ея созданія съ тѣмъ, что дѣлалъ предыдущій періодъ. Можно подумать, что много лѣтъ, пожалуй, цѣлое столѣтіе отдѣляетъ архитектурныя времена Николая I отъ архитектурныхъ временъ Александра II. Разница во всемъ громадная. Такое, въ одномъ случаѣ, на-лицо грубое незнаніе, такая упорная безталантность, такое рабство передъ учебниками и классными книгами—и, въ другомъ случаѣ, такое ученье и знанье, такая даровитость, такая свобода начинанья. А между тѣмъ, эти періоды рядомъ стояли, и второй непосредственно шелъ за первымъ. Огромная разница до того была чрезвычайна, что иностранцы, глубоко всегда презиравшіе нашу рабскую, копировальную архитектуру, за весь XVIII и за всю первую половину XIX вѣка, вдругъ заговорили о новой русской архитектурѣ, едва только, въ первый разъ, узнали ее на всемірныхъ выставкахъ 1867, 1873 и 1878 годовъ. Они тотчасъ замѣтили ея оригинальность и самостоятельность и даже постоянно находили въ ней гораздо болѣе собственнаго своего, вновь созданнаго, національнаго, чѣмъ въ самой русской живописи. Это много разъ высказано во французскихъ, нѣмецкихъ и англійскихъ отчетахъ и критическихъ статьяхъ по поводу трехъ послѣднихъ всемірныхъ выставокъ. Оно и понятно: наша жанровая живопись (въ которой, до сихъ поръ, заключается главная наша сила), какъ ни непохожа на жанровую живопись европейскую, все-таки стоитъ на одной съ нею основѣ—реализмѣ, преслѣдуетъ одну и ту же цѣль: какъ можно ближе возсоздавать существующую дѣйствительность. Съ нашей настоящей и національной архитектурой дѣло было иначе. Она ничего уже не имѣетъ общаго съ Европой и дѣйствуетъ на основаніи такихъ принциповъ, выводитъ наружу такія формы, у которыхъ есть родство развѣ съ принципами и формами Востока, совершенно чуждыми и новыми для западной Европы. Собственно творчества у новыхъ русскихъ архитекторовъ навѣрное никакъ не больше, чѣмъ у новыхъ русскихъ живописцевъ, только сила этого творчества, со стороны глядя, и въ особенности для иностранца—особенно чувствительна.

Русская живопись и архитектура проявили настоящую свою мощь и талантливость въ продолженіе одного и того же періода времени: во время 25-ти лѣтъ царствованія императора Александра II. Но это, конечно, на разные лады, сообразно съ особенностью своей натуры, и, въ то же время, вслѣдствіе совершенно разныхъ причинъ. Живопись имѣетъ дѣло съ жизнью, съ людьми, съ душой, со сценами того, что совершается въ дѣйствительности. Архитектура не знаетъ ни драмъ души, ни сценъ жизни, она ни на что и ни на кого не жалуется, ни противъ кого не протестуетъ и всѣмъ довольна. Почти всегда и вездѣ архитекторы—прочные и несокру-

шимые консерваторы. Подобно скульпторамъ, а можетъ быть и еще больше ихъ, они готовы идти на любой заказъ и хоть каждую минуту ставить тріумфальную арку и торжественный монументъ кому и чему угодно. Слѣдовательно, на русскую архитектуру не могли имѣть вліянія тѣ причины, какія вдохнули жизнь въ мертвую до тѣхъ поръ живопись. На архитектурѣ, и прежде русскаго возрожденія 50-хъ и 60-хъ годовъ, не лежало никакихъ запретовъ, и она могла дѣлать и предпринимать что ей было угодно. Мало того, какъ мы видѣли выше, съ архитектуры даже требовали „національности", только наши архитекторы и сами-то порядкомъ еще не знали, ка̀къ имъ съ національностью быть и справляться. Они были тогда еще и невѣжественны, и лѣнивы.

Но въ теченіе послѣднихъ 15—20 лѣтъ царствованія Николая I оффиціальныя учрежденія и частныя лица принимаются вдругъ отыскивать, собирать, узнавать національный русскій архитектурный матеріалъ. Многое въ это время издается въ свѣтъ. Изучаются не только церкви и всяческія зданія, но также разнообразнѣйшая и характернѣйшая народная утварь, произведенія изъ металла, камня, дерева, обожженной глины, стекла, рисунки рукописей, и все это даетъ несравненный матеріалъ для вѣрнаго знакомства съ настоящимъ русскимъ стилемъ. „Древности Россійскаго Государства", по рисункамъ Солнцева, изъѣздившаго всю Россію, стоили громадныхъ денегъ какъ изданіе, но принесли нашему отечеству такую громадную пользу, которую не оцѣнишь ни на какія деньги. Книги, вѣрно и великолѣпно изданныя, какъ: „Русская старина въ памятникахъ церковнаго и гражданскаго зодчества", Мартынова и Снегирева, „Памятники древняго русскаго зодчества", профессора Рихтера (котораго заслуги по изданію памятниковъ и по профессорству въ московской архитектурной дворцовой школѣ истинно историческія), „Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ на Клязьмѣ", графа Строганова, „Памятники московской древности", Снегирева, „Описаніе русскаго музея Коробанова", Филимонова, и другія подобныя этимъ изданія, а вмѣстѣ съ ними начавшіяся путешествія русскихъ архитекторовъ по Россіи (А. М. Горностаева еще въ 20-хъ и частью въ 50-хъ годахъ, И. И. Горностаева въ 50 хъ, Даля въ 60-хъ, его учениковъ—въ 70-хъ), массы привезенныхъ ими рисунковъ, изъ которыхъ многіе ходили по рукамъ, другіе развѣсились даже по стѣнамъ архитектурныхъ классовъ Академіи Художествъ—вотъ что, вмѣстѣ съ „Древностями Россійскаго Государства", положило прочное основаніе настоящему изученію стараго русскаго національнаго искусства и дало возможность появиться новой породѣ архитекторовъ, не имѣющихъ уже ничего общаго съ поверхностною казенщиной Тона.

Знаніе—вотъ что̀ образовало новаго русскаго архитектора. Талантливость свободныхъ людей только шла тутъ на придачу, только являлась на подмогу. Вспомните, сколько вѣковъ прошло надъ Россіей, когда талантливость и чудеснѣйшее художественное творчество, по части архитектуры, были въ полномъ ходу, а свобода и нравственная обезпеченность человѣка равнялись нулю. Да, для архитектуры и архитекторовъ, совмѣщеніе творчества и рабства мысли — дѣло самое обыкновенное, для живописи и живописцевъ—это дѣло совершенно немыслимое. Этимъ послѣднимъ—либо быть свободными людьми, либо ничтожными художниками. Виртуозность какая угодно, даже самая блестящая, возможна и при интеллектуальномъ рабствѣ, но вѣдь отъ блеска виртуозности и до настоящаго художества, выражающаго жизнь и въ самомъ дѣлѣ, не для потѣхи, нужнаго для жизни,—какъ до неба далеко! Въ архитектурѣ совсѣмъ другое дѣло. Тамъ душа не дѣйствуетъ, а одинъ только талантъ формъ. Таково уже это художество.

Новый періодъ русской архитектуры представляетъ, среди новыхъ европейскихъ архитектурныхъ школъ, нѣсколько особенностей. Первая изъ нихъ та, что наша школа ведетъ разомъ двѣ архитектуры: каменную и деревянную. Этого въ Европѣ нигдѣ нѣтъ. Вездѣ дѣло идетъ только объ одной архитектурѣ—каменной. Нигдѣ въ Европѣ ужъ давно лѣсовъ нѣтъ, поэтому нечего разсуждать о деревянныхъ постройкахъ. Сверхъ того, деревянная архитектура уже много сотенъ лѣтъ вышла изъ нравовъ, вкусовъ и привычекъ западной Европы. Есть, конечно, деревянная архитектура швейцарская и шварцвальдовская, но это все только „домики", не „дома̀", не крупныя и многосоставныя постройки развитыхъ художниковъ, нѣчто миніатюрное и мало разнообразное, нѣчто довольно шаблонное. За то каменной національной архитектуры, рядомъ съ этою деревянною,—въ Швейцаріи и Шварцвальдѣ нѣтъ. Одна Швеція представляетъ исключеніе: она тоже, какъ Россія, живетъ на сѣверѣ и оттого у нея тоже есть двѣ архитектуры. Деревянныхъ памятниковъ изъ глубокихъ среднихъ вѣковъ у ней много, и самыхъ капитальныхъ, наравнѣ съ каменными, и они—чудеса оригинальности и своеобразности. Но въ новыя времена деревянная архитектура и въ этой странѣ давно отошла на задній планъ и служитъ лишь для патріотической гордости и хвастовства. Никто ее болѣе не пускаетъ на настоящее дѣло жизни, нигдѣ въ Швеціи она не идетъ впередъ, нигдѣ она не развивается современнымъ художникомъ. Въ новой Россіи иначе. Каменная и деревянная архитектура еще и до сихъ поръ идутъ рядомъ, вмѣстѣ, какъ въ старой Руси, не уступая одна другой дороги, обѣ одинаково нужны и соотвѣтствуютъ истиннымъ народнымъ привычкамъ и вкусамъ, и, конечно, именно поэтому все только двигаются впередъ, все только хорошѣютъ, все только захватываютъ больше и дальше, со смѣлостью и починомъ изумительными. Здѣсь намъ есть чѣмъ гордиться.

И, однакоже, я все-таки скажу, что новая наша каменная національная архитектура оказывается менѣе значительною, чѣмъ деревянная. Это потому, что она во многомъ еще стѣснена, что ей не даютъ полнаго хода, ка̀къ даютъ его деревянной архитектурѣ. У нея руки связаны, а въ этомъ, конечно, она не виновата. Она все больше принуждена заниматься

созданіями монументальными, церквами и публичными зданіями. Частная потребность, домъ частнаго человѣка, даже самые дворцы — гораздо менѣе и рѣже задаются ей темами. Частные дома покуда все продолжаютъ строиться, по заказу хозяевъ, только въ стилѣ, общеупотребительномъ въ настоящую минуту въ Европѣ: въ стилѣ ренесансъ и рококо италіянскомъ, въ стилѣ Louis XIV и Louis XV французскомъ. Конечно, это уже успѣхъ, если сравнить новые дома наши съ тѣми казармами, мрачными, голыми и до тошноты скучными, какими были наполнены Петербургъ, Москва и остальные города русскіе въ продолженіе царствованій Александра I и Николая I: фронтоны повсюду, нескончаемыя колонны какъ ряды классическихъ мертвецовъ, изрѣдка гирлянды, вѣнки, вазы и а-ла-греки, темныя и неуклюжія лѣстницы, по которымъ ходить было опасно и мучительно, вездѣ мертвая правильность, безвкусіе, тоска, холодъ, широкіе темные углы, стѣны какъ въ казематахъ, что-то сарайное и бездушное. То ли дѣло, въ сравненіи съ этой канцелярской бездарностью, веселыя формы ренесанса и рококо, гдѣ столько ласкающаго, цвѣточнаго, улыбающагося, капризнаго и граціознаго. Куда ни посмотри, вездѣ бальной залой, будуаромъ, свѣтлой жизнью пахнетъ. Наши города вдругъ похорошѣли, стали на Европу похожи, стали понемногу терять захолустный или казарменный обликъ: ихъ словно вымыли, вычистили и прибрали; въ нихъ, какъ новинки, появились—изящество и комфортъ, столько времени намъ не извѣстные, а по части художества даже готическія башенки съ остріями вверху, гребни, прорѣзанные на кровляхъ, бельведеры всяческіе, романскія колонки висячія, двойныя венеціянскія и всякія иныя фантастическія окна, порядочныя лѣстницы, уютныя комнаты. Макаровъ съ романскимъ стилемъ, повсюду подбавленнымъ (дома Лопатина, Яковлева, училища: коммерческое и Цесаревича Николая), Щретеръ и Китнеръ со своимъ стройнымъ, изящнымъ ренесансомъ (у перваго—домъ кредитнаго общества, домъ Штоля и Шмидта; у втораго—сельско-хозяйственный музей и т. д.), Рахау со своимъ Луи-Каторзомъ и Луи-Кензомъ (домъ Санъ-Галли) и разные ихъ товарищи не мало хорошаго и нарисовали, и настроили. Да, но все это, однакоже, было чужое, повторенное изъ книгъ и атласовъ, и ничуть не свидѣтельствовало о своемъ собственномъ творчествѣ. Нарисуйте всѣ наши новые дома и пошлите ихъ въ Европу на выставку, со всѣми ихъ фасадами, разрѣзами и деталями: никто на нихъ и не посмотритъ. Все это такъ обыкновенно, хотя полезно, прилично, до нѣкоторой степени изящно—и только, но отъ головы до ногъ незначительно. Мы тутъ все только чужіе зады повторяемъ. Какъ досадно, однакоже, что въ этомъ, хотя и чужомъ, но все-таки приличномъ, стилѣ не строятъ еще у насъ множества зданій, которыя должны же были бы, наконецъ, быть тоже приличны и изящны. Напримѣръ, у насъ еще нѣтъ ни одного не то что уже красиваго, но просто приличнаго учебнаго заведенія. Университеты, гимназіи, школы—все это до того казенно, до того имѣетъ отталкивающій видъ снаружи и внутри, что холодно становится еще за версту, точно таблицу умноженія или спряженія заставляютъ тебя учить. Кажется, единственное исключеніе, это 3-е военное училище (въ Петербургѣ, на Садовой), довольно удачно и характерно построенное Серебряковымъ, немного въ военномъ стилѣ. Въ Европѣ уже давно не такъ: тамъ есть теперь много такихъ зданій, какъ, напримѣръ: „Collége Chaptal" въ Парижѣ, двѣ гимназіи на Dorotheenstrasse въ Берлинѣ, и т. д., у которыхъ весь образъ и подобіе новаго времени и новаго таланта. Едва ли не единственное исключеніе между нашими постройками, назначенными для научныхъ цѣлей, это—читальная зала Императорской Публичной Библіотеки и средневѣковая зала тамъ же, обѣ построенныя И. И. Горностаевымъ. Читальная зала, по красотѣ и размѣрамъ, навѣрное третья въ Европѣ, послѣ залы Британскаго музея въ Лондонѣ и публичной библіотеки въ Парижѣ—чудесъ новаго времени. Присутственныя мѣста, казармы, больницы, станціи желѣзныхъ дорогъ —ихъ ли еще не мало у насъ настроено въ послѣднія 20—30 лѣтъ, и, не чудо ли это, ни одного замѣчательнаго между всѣми ими зданія! А посмотрите, что въ Европѣ дѣлается! Посмотрите, какія тамъ есть давно уже превосходныя присутственныя мѣста (напримѣръ, англійскій парламентъ въ Лондонѣ, многія министерства въ Парижѣ и Вѣнѣ), казармы (напримѣръ, множество казармъ въ Вѣнѣ, въ видѣ необыкновенно изящныхъ крѣпостей, казармы Prince Eugène въ Парижѣ); а что касается желѣзно-дорожныхъ станцій, то вездѣ, даже въ Италіи, ихъ огромное множество красивыхъ, иногда великолѣпныхъ, по всей Европѣ, начиная съ дебаркадера Chemin de fer du Nord въ Парижѣ и потсдамскаго въ Берлинѣ.

Но если новая каменная архитектура, даже и общеевропейская, не смѣетъ еще всюду проникнуть, не смѣетъ еще браться за всѣ задачи, то насколько еще болѣе стѣсненъ доступъ повсюду „національной" архитектурѣ. Еслибъ наши новые архитекторы сами-то и смѣли, и умѣли, то имъ еще далеко не вездѣ дадутъ полную волю, имъ далеко не всѣ дороги открыты, и отъ многаго они должны воздерживаться. Мода и всеобщая храбрость еще не пришли. Нѣмцы, англичане, французы смѣютъ у себя строить, гдѣ ни вздумаютъ, готическіе, романскіе, вообще всякіе, какіе захотятъ, дома въ своемъ вкусѣ —у насъ этого еще нельзя, русскій домъ еще не comme il faut. Національное въ домѣ частнаго человѣка позволяется только внутри. Снаружи непремѣнно надобно, чтобъ было „какъ у всѣхъ". Впрочемъ, предразсудокъ тихо, медленно, а все-таки начинаетъ блѣднѣть, стушевываться, и появляются уже, мало-по-малу, въ нашихъ городахъ, такіе дома, у которыхъ даже и лицо снаружи русское. Какъ на выходящіе изъ ряду вонъ примѣры въ этомъ родѣ надо указать на слѣдующія созданія. Во-первыхъ, на проектъ торговаго дома Башмакова, проектированный Ропеттомъ („Архитектурный альбомъ" Долотова, 1872 года, л. 4), не приведенный, къ сожалѣнію, въ исполненіе, и на домъ г. Басина, выстроенный на площади Александринскаго театра, съ фасадомъ по проекту Никонова.

Живописность общаго, крупныя массы, и, всего красивѣе, средняя часть, увѣнчанная очень своеобразными низенькими куполами, рядъ тройныхъ оконъ съ среднимъ выходящимъ выше, на манеръ византійской и древне-русской архитектуры, рѣзные карнизы повсюду, русскія колонки кубышками и столбиками, разсѣянныя по обоимъ фасадамъ, все это вмѣстѣ —ново и оригинально, все это образуетъ необыкновенно художественное цѣлое, выпуклое, полное тѣней, свѣта и колорита, достойное соперничать, по оригинальности, со старыми италіянскими и французскими дворцами XVI вѣка. Домъ для типографіи Мамонтова, выстроенный въ Москвѣ, въ 1872 году, Гартманомъ изъ цвѣтнаго кирпича и цвѣтныхъ изразцовъ, въ высокой степени оригиналенъ и новъ, особенно ворота этого дома, въ какомъ-то почти фантастическомъ стилѣ, который на первый взглядъ кажется чѣмъ-то восточнымъ, индѣйскимъ, и между тѣмъ, однакоже, эти ворота составлены изъ самыхъ простыхъ, строго-русскихъ элементовъ—такова сила оригинальнаго творчества, претворяющая даже извѣстный матеріалъ во что-то совершенно новое, неожиданное. Красивъ и новъ по созданію домъ г-жи Зайцевой, построенный въ Петербургѣ Богомоловымъ, со своими романско-русскими колонками и архивольтами, со своимъ зубчатымъ, повсюду разсѣявшимся, орнаментомъ. Здѣсь же надо, наконецъ, указать на три оригинальныхъ проекта каменныхъ загородныхъ домовъ молодого М. А. Кузьмина („Мотивы русской архитектуры", 1877, листы 1 и 9, и 1878, л. 1). Этотъ молодой художникъ, къ несчастью рано унесенный смертью, былъ достойный продолжатель Гартмана и Ропетта, особливо послѣдняго. Богатство и своеобразность его фантазіи для мотивовъ русскихъ были, кажется, тоже и у него неистощимы. Вотъ сколько можно представить образчиковъ талантливости и свѣжей фантазіи новыхъ русскихъ архитекторовъ въ созданіи русскаго „частнаго дома". Но вѣдь, кромѣ двухъ-трехъ исключеній, все это такъ и осталось „проектами", нигдѣ не приведенными въ исполненіе! Нѣтъ сомнѣнія, пусть пойдетъ, наконецъ, спросъ и мода на „русскій стиль" для частныхъ домовъ каменныхъ, и скоро Петербургъ, Москва и всѣ главные города наши наполнятся талантливыми національными постройками. Явныя доказательства этой возможности—на лицо.

А теперь, пока этого нѣтъ, у насъ всѣ готовы строить городскіе дома въ какомъ угодно стилѣ, италіянскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ, даже арабскомъ-мавританскомъ (домъ Мурузи, довольно ловко приложенъ въ этомъ стилѣ Серебряковымъ, нарочно ѣздившимъ, говорятъ, напередъ изучать Альгамбру)— только бы не въ русскомъ. Русскій, говорятъ, надоѣлъ давно уже и на деревянныхъ постройкахъ, на „дачахъ". Странное дѣло! Отчего же французскія и италіянскія копіи и дюжинныя компиляціи никогда никому у насъ не пріѣдались и не надоѣдали? Никто на нихъ еще отроду не жаловался!

Да, повторю еще разъ, у нашего архитектора для каменной русской архитектуры развязаны руки далеко не вполнѣ. Многое еще для нея—нѣчто недозволенное. Она должна довольствоваться, покуда, монументальными постройками, всего болѣе церквами, музеями, и т. д. И на нихъ она отводитъ душу. Чтожъ, и то не худо. Все-таки искусство на хорошей дорогѣ стоитъ. Посмотримъ, что̀ же у насъ вышло на свѣтъ хорошаго, хотя бы даже и по этому скудному, обрѣзанному, монументальному отдѣлу?

Послѣ долгаго запрета, въ теченіе полутораста лѣтъ наложеннаго, сначала начальствомъ и общественнымъ мнѣніемъ, а потомъ и Академіей, русскіе архитекторы при первой же возможности жадно устремились на изученіе старой нашей національной архитектуры и принялись возсоздавать ее, вмѣсто прежняго, единственнаго, нераздѣльнаго, несравненнаго классицизма. И что̀ оказалось въ литературѣ и живописи, тоже самое оказалось и въ архитектурѣ. Люди, въ теченіе двухъ почти столѣтій не сдѣлавшіе ничего замѣчательнаго по части чужихъ формъ и идеаловъ, вышли сильными, оригинальными и замѣчательными, только дотронулись до тѣхъ элементовъ и матеріаловъ, которые имъ были близки и родственны. Казанскіе и Исаакіевскіе соборы, эти въ тысячный разъ разжиженныя подражанія св. Петру въ Римѣ, такъ и остались жалкимъ ничтожествомъ. Между тѣмъ, новыя русскія церкви тотчасъ же вышли интересны и прекрасны. Неужели въ прошлыя полтораста лѣтъ талантовъ у насъ не было на-лицо, потому что не могло ихъ быть? Нѣтъ, могло, могло, русская натура всегда была даровита и богата, да только таланты-то всѣ были притиснуты и придавлены, они всѣ и попрятались по угламъ. Слишкомъ жестокій морозъ стоялъ тогда на дворѣ. Наступила весна, и оригинальные таланты выплыли со всѣхъ концовъ.

Ранѣе всѣхъ выступилъ у насъ А. М. Горностаевъ. Онъ уже былъ профессоръ, человѣкъ 45 лѣтъ, давно подвизавшійся на поприщѣ всеобщаго копированія и переобезьяничанья классическихъ европейскихъ стилей, греческихъ и римскихъ, когда вдругъ, подъ вліяніемъ знакомства съ образованнымъ или самостоятельнымъ нашимъ духовенствомъ, круто поворотилъ на другую дорогу. Игумны Сергіевской пустыни (близь Петербурга) и Валаамскаго монастыря (на Ладожскомъ озерѣ) почти одновременно, въ концѣ 40-хъ годовъ, стали съ него требовать построекъ въ „настоящемъ нашемъ церковномъ стилѣ". Конечно, они вовсе не знали искусства, и сами хорошенько не могли бы сказать, чего имъ нужно, однако же требовали чего-то получше и поглубже того, что̀ тогда повсюду у насъ строилось подъ именемъ истинно „національнаго", истинно „русскаго" и истинно „церковнаго". Да и самому Горностаеву былъ тошенъ оффиціальный, лже-русскій Тоновскій стиль. Онъ всю жизнь былъ полонъ энтузіазма ко всему византійскому, къ чуднымъ зданіямъ Равенны, къ св. Марку въ Венеціи, къ константинопольской св. Софіи, къ палермскому Монреале и Палатинской капеллѣ, онъ на всемъ этомъ отводилъ душу отъ той иноземной казенщины, которую долженъ былъ постоянно работать, и вотъ теперь, при первой возможности, онъ выстроилъ въ романскомъ-палермскомъ стилѣ свою

изящную, оригинальную базилику въ Сергіевской пустыни (1848). Эта церковь, съ разными смѣлостями созданія, еще никогда до тѣхъ поръ не пробованными у насъ (наприм., что ни колонна внутри храма, то другая форма и капитель), явилась тогда совершенною новостью, она уводила насъ далеко отъ канцелярски-бездарныхъ построекъ Тона. Въ слѣдующемъ году (1849) онъ строилъ на Валаамѣ нѣсколько церквей въ настоящемъ уже русскомъ стилѣ. Это былъ плодъ его старинныхъ симпатій и тѣхъ путешествій по Россіи, которыя онъ предпринималъ, какъ мальчикъ-рисовальщикъ, еще въ царствованіе Александра I, при извѣстномъ издателѣ русскихъ видовъ и достопримѣчательностей, Свиньинѣ. За этими характерными постройками слѣдовали другія, въ томъ же національномъ стилѣ (подворье Троицко-Сергіевскаго монастыря и часовня у гостинаго двора — въ Петербургѣ, Усыпальница надъ могилою князя Пожарскаго—въ Суздалѣ), и закончились, наконецъ, созданіемъ такого капитальнаго памятника, какъ въѣздныя ворота, съ церковью и кельями, по переднему фасаду, въ Сергіевской пустыни (1861). Это послѣднее созданіе было крайне живописно, оригинально со своими тройственными арками воротъ и верхнихъ оконъ, и высокою изразцовою крышей, надъ которой возвышается свѣтлица, окончательно заканчивающая зданіе остроконечной кровлей и сквознымъ желѣзнымъ гребнемъ вверху. Оно являлось достойнымъ, самостоятельнымъ продолженіемъ лучшихъ русскихъ построекъ XVI и XVII вѣка. Въ первой половинѣ 60-хъ годовъ онъ сдѣлалъ, наконецъ, превосходный проектъ православнаго собора для Гельсингфорса, и при этомъ крайне художественно воспользовался скатомъ внизъ мѣстности; тутъ онъ живописно поставилъ маленькую, тянущуюся вдаль галерейку, съ пролетомъ воротъ. Нельзя не видѣть, что Горностаевъ имѣлъ въ своемъ талантѣ нѣкоторые крупные недостатки: всего болѣе можно было бы упрекнуть его въ тяжеловѣсности и иногда отсутствіи вкуса и граціозности. Но эти недостатки широко выкупались общею блестящею его заслугою—почином истиннаго національнаго русскаго стиля.

Замѣчу здѣсь, что Горностаевъ первый у насъ вздумалъ и рѣшилъ, что, при созданіяхъ новой русской каменной архитектуры, самою лучшею помощницею тамъ, гдѣ не хватало на уцѣлѣвшихъ нашихъ памятникахъ необходимыхъ архитектурныхъ членовъ и матеріаловъ, должна быть старая романская архитектура Европы, по происхожденію и времени имѣющая столько общаго съ самымъ старымъ и коренным нашимъ искусствомъ. Во времена Тона архитекторы-строители хотѣли знать только одну позднѣйшую архитектуру московскаго періода, о всемъ остальномъ они не имѣли никакого понятія. Ни суздальско-ростовской, ни новгородской и псковской архитектуры они вовсе и не подозрѣвали. О византійской архитектурѣ имѣли у насъ, въ Тоновское время, лишь самыя смутныя представленія и начали узнавать ее въ самомъ дѣлѣ лишь гораздо позже, по многочисленнымъ рисункамъ русскихъ архитекторовъ, пустившихся, въ концѣ 40-хъ годовъ, въ Грецію и на Востокъ, но все-таки никто изъ нихъ и не думалъ, до Горностаева, употреблять ее въ дѣло въ своихъ созданіяхъ. Точно также А. М. Горностаевъ первый изъ архитекторовъ обратилъ у насъ вниманіе на оригинальные узоры русскихъ полотенецъ и на разную раскрашенную орнаментацію русскихъ избъ и всяческихъ предметовъ обихода русскаго крестьянина. Раньше всѣхъ онъ внесъ эти элементы въ новую русскую архитектуру. Послѣдствія этого его открытія были громадны. Теперь уже безъ этихъ вновь появившихся, но по существу самыхъ старинныхъ и коренныхъ элементовъ, никакой нашъ художникъ не обходится. Они вошли въ общую плоть и кровь.

За Горностаевымъ выступилъ на сцену Гриммъ. Послѣ такого предшественника онъ уже не принужденъ былъ продѣлывать старой классической дребедени, и прямо могъ приступить къ созданіямъ народнымъ. Еще въ юношескіе годы онъ строго и пламенно изучилъ, на мѣстѣ, стили византійскій и грузино-армянскій, и плодомъ этого изученія явилось великолѣпное его изданіе, имъ самимъ награвированное (1859): „Monuments d'architecture Byzantine en Géorgie et en Armenie". Лучшія его постройки, всегда очень изящныя и талантливыя, находятся въ связи съ этими, столь превосходно имъ узнанными стилями. Его храмъ въ память крещенія Руси, въ Херсонесѣ Таврическомъ,—въ стилѣ византійскомъ (50-е годы); его соборъ кавказской арміи въ Тифлисѣ (60-е годы)—въ стилѣ грузино-византійскомъ. Но есть также у него и очень замѣчательныя постройки въ чисто-русскомъ стилѣ, наприм.: церковь въ Михайловкѣ, имѣніи в. к. Михаила Николаевича, близь Петербурга (1860-е годы).—прелестная и оригинальная постройка въ суздальско-переяславскомъ стилѣ, объ одной главѣ, съ нижнимъ этажомъ изъ арокъ на кубышкахъ, съ необыкновенно изящнымъ широкимъ многослойнымъ рѣзнымъ карнизомъ вверху и съ оригинальною колокольнею-особнякомъ, объ одномъ единственномъ пролетѣ подъ кровелькой.

Еще молодымъ человѣкомъ, живя пенсіонеромъ Академіи въ Италіи, въ 40-хъ годахъ, Резановъ, конечно, никогда и не воображалъ, что будетъ нѣкогда собственно „русскимъ" архитекторомъ. Онъ, вмѣстѣ съ Бенуа и Кракау, прилежно изучалъ и вырисовывалъ, много лѣтъ сряду, знаменитый соборъ въ Орвіето (этотъ соборъ изданъ потомъ, въ 1877 году, въ Парижѣ, подъ заглавіемъ: „Monographie de la cathédrale d'Orvieto"). Однако, вышло совсѣмъ другое. Послѣ польскаго возстанія 1863 года, въ разныхъ мѣстахъ нашего западнаго края стали воздвигаться православныя церкви. На долю Резанова, какъ одного изъ значительнѣйшихъ тогдашнихъ русскихъ архитекторовъ, пришлись самыя важныя и крупныя сооруженія этого времени. Въ Вильнѣ однѣ православныя церкви реставрированы имъ въ старомъ мѣстномъ стилѣ XIV вѣка (романскомъ),—таковъ, напр., соборъ „Митрополитальный", во имя пречистой Дѣвы; другія возобновлены въ русскомъ стилѣ XVI вѣка,—наприм., церковь св. Николая; третьи

сооружены вновь въ стилѣ русско-романскомъ (храмъ св. Параскевы или Пятницы и часовня во имя св. Александра Невскаго, въ память русскихъ воиновъ, павшихъ при усмиреніи возстанія 1863 года). Вездѣ въ собственныхъ постройкахъ Резановъ выказалъ не мало чувства изящнаго, стройности, счастливаго соединенія русскаго стиля съ романскимъ, но вмѣстѣ и съ собственными новыми мотивами. Впослѣдствіи Резановъ строилъ дворецъ великаго князя Владиміра Александровича, съ наружнымъ фасадомъ въ стилѣ старыхъ флорентинскихъ дворцовъ (Питти, Рикарди, Строцци); этого стиля еще никто у насъ, раньше его, не пробовалъ, и это была интересная новинка. Но главная заслуга этого дворца не въ фасадѣ и не въ тѣхъ залахъ, во всевозможныхъ стиляхъ, которыя его наполняютъ. Главная заслуга его—въ русскихъ комнатахъ; но такъ какъ онѣ относятся уже къ архитектурѣ „деревянной", то я буду говорить о нихъ ниже. Во время преклонной старости и болѣзней Тона, Резановъ достраивалъ храмъ Спаса въ Москвѣ и, по возможности, спасалъ, что можно было спасти, изящными византійскими и русскими деталями золота, красокъ и орнаментистики, хотя, конечно, не въ состояніи былъ исправить основную топорность и безталанность скелета. Самымъ значительнымъ созданіемъ Резанова, за послѣднее время, былъ проектъ московской Думы въ московскомъ стилѣ XVII вѣка (сочиненъ въ началѣ 70-хъ годовъ). Пять широкихъ аркадъ, идущихъ въ вышину всего зданія, сквозь три этажа, составляютъ главный корпусъ, и, наклонившись кверху, съ двухъ сторонъ, подъ карнизъ, накрыты, какъ вѣнцомъ, выгнутою русскою изразчатой кровлей со сквознымъ гребнемъ вверху. По угламъ строенія—многоэтажныя башенки, изъ которыхъ уже и каждая, сама по себѣ взятая, есть прекрасное художественное созданіе. Этотъ проектъ, по красивости, характерности, сильнымъ и рѣшительнымъ массамъ, прекраснымъ деталямъ, едва ли не лучшее сочиненіе Резанова. Надо бы желать, чтобъ онъ былъ когда-нибудь приведенъ въ исполненіе. Тогда у насъ былъ бы прекрасный домъ Думы, достойный стоять на ряду если не съ самыми капитальными ратушами старой Европы (въ числѣ ихъ есть, во Франціи, Германіи, Бельгіи, Италіи, созданія изумительныя по красотѣ, силѣ и геніальности), то по крайней мѣрѣ съ лучшими и талантливѣйшими между ними.

Прекрасенъ также фасадъ политехническаго музея въ Москвѣ, построенный по проекту Монигетти и Никонова, въ русскомъ стилѣ XVII вѣка. Это пышно, красиво, дворцомъ смотритъ и не лишено оригинальности. Это сочиненіе относится ко второй половинѣ 70-хъ годовъ, но я его упоминаю въ настоящемъ мѣстѣ, потому что авторъ его—архитекторъ изъ временъ Николая I. Собственно говоря, Монигетти мало имѣлъ способности къ созданіямъ чисто архитектурнымъ; ему удавались развѣ копіи, и то въ миніатюрныхъ размѣрахъ, съ построекъ восточныхъ и византійскихъ, наприм.: маленькая турецкая баня въ видѣ кіоска, на большомъ пруду, въ Царскомъ селѣ (построенная еще при Николаѣ I), маленькая византійская церковь, при царскомъ дворцѣ въ Ливадіи (60-е годы). Монигетти точно будто вѣчно старался сдѣлать изо всего милую элегантную игрушку, немного на французскій ладъ. Онъ былъ скорѣе архитекторъ-орнаментистъ, главная его заслуга состояла въ талантливомъ созданіи формъ утвари, посуды, мебели, всяческой жизненной обстановки и внутренняго убранства въ домѣ. Для созданія дѣйствительно архитектурныхъ произведеній ему необходимо было участіе талантливыхъ помощниковъ и учениковъ, каковы были одно время Кудрявцевъ, Никоновъ и другіе.

Въ теченіе 50-хъ и 60-хъ годовъ молодые наши художники много разъ сочиняли программы „собора въ русскомъ стилѣ". Тутъ много было фантастическаго, призрачнаго, чисто только „рисовальнаго" и „конкурснаго"; однакоже фантазія тутъ сильно работала и мало-по-малу вырабатывался русскій стиль, своеобразный и новый. Изъ числа множества программъ этого рода, вопервыхъ, слѣдуетъ, мнѣ кажется, указать на двѣ особенно выдающіяся: на программу Макарова (1858), за которую ему не дали въ Академіи большой золотой медали и не дали права ѣхать заграницу, тогда какъ онъ имѣлъ на то всѣ данныя,—столько его проектъ собора заключалъ талантливости, стройности, живописности и смѣлой новизны,—и, во-вторыхъ, на программу Шретера и Гуна—проектъ собора кавказской арміи для Тифлиса (первой половины 60-хъ годовъ). Послѣдній проектъ былъ нѣчто истинно-блестящее, и вотъ что надобно было бы построить, вмѣсто образчика Тоновскаго художества, на чудномъ мѣстоположеніи его храма Спаса. Здѣсь въ проектѣ есть много и величавости, много красоты формъ, и все это не повтореніе чужаго, стараго, прежняго—нѣтъ, эти могучія массы, этотъ красивый широкій куполъ, съ галлерейкой изъ византійскихъ колонокъ подъ вѣнчающей все зданіе орнаментальной скуфьей, этотъ ходъ-галлерея внизу, вокругъ всего собора, этотъ лѣсъ разнообразнаго роста и вида башенокъ въ воздухѣ, свѣтлыя великолѣпныя аркады внутри, красивый иконостасъ (рѣдкость въ русскихъ новыхъ постройкахъ, не взирая на массу поминутно вездѣ строющихся)—все это вмѣстѣ образуетъ одно изъ значительнѣйшихъ созданій русскаго современнаго искусства.

Много потомъ, въ теченіе 20 лѣтъ, сочиняла и рисовала наша архитектурная молодежь соборовъ, но не только ни одинъ изъ ихъ среды не далъ ничего подобнаго этому собору, но даже и сами авторы, Шретеръ и Гунъ, никогда болѣе не создали чего-нибудь приближающагося къ нему. Лучшая сила юношеской ихъ фантазіи пошла сюда. Къ великому сожалѣнію, ихъ собора нигдѣ не соорудили, не только въ Россіи, но даже и на Кавказѣ.

Съ конца тѣхъ же 60-хъ годовъ, стали дѣйствовать у насъ два талантливыхъ архитектора, которые по богатству и подвижности фантазіи, по необыкновенному своеобразію формъ, поминутно новыхъ, стоятъ, на мой взглядъ, даже выше большинства остальныхъ, столько даровитыхъ своихъ товарищей. Это—Гартманъ и Ропеттъ. Не надо, на основаніи ихъ фамилій, воображать себѣ, что они нѣмцы.

Нѣтъ, они даже по-нѣмецки-то никогда и не знали. Такая уже странная судьба выпала на долю русскихъ архитекторовъ, что большинство ихъ—все съ иностранными фамиліями, даромъ-что, за рѣдкими исключеніями, въ нихъ ничего нѣтъ иностраннаго. Пропуская Витберга, даже самъ пресловутый Тонъ носилъ фамилію не русскую, точно также, какъ пресловутый его товарищъ Гречъ: оба эти чеха родомъ взапуски учили русскій народъ русскому языку и русскому искусству, даромъ что ни въ томъ, въ ни другомъ одинаково ничего не понимали. Но посмотрите на этотъ списокъ: Росси, Брюлловъ, Штакеншнейдеръ, Боссе, Бейне, Эппингеръ, Гриммъ, Монигетти, Кракау, Бенуа, Бернгардъ, Кавосъ, Рахау, Реймерсъ, Штромъ, Гедике, Кенель, Шретеръ, Гунъ, Китнеръ, Даль, Вальбергъ, Бахманъ, Парландъ, Томишко и множество другихъ, все это фамиліи не русскія Мнѣ кажется, главный резонъ здѣсь тотъ, что большинство нашихъ архитекторовъ происходитъ изъ семействъ художественно-промышленныхъ и даже просто ремесленныхъ. Это я, привожу, конечно, ничуть не въ порицательномъ смыслѣ, что́ было бы для меня же самого только позорно, а, напротивъ, въ смыслѣ лучшей похвалы, потому что эти статистическія данныя служатъ лучшей похвалой цѣлой массѣ даровитыхъ людей, сильно возвысившихся надъ первоначальнымъ своимъ уровнемъ по рожденію; вмѣстѣ съ тѣмъ онѣ доказываютъ еще новый разъ, какъ искусства близко стоятъ къ ремеслу, и какъ всегда надо скорѣе ожидать рожденія художниковъ изъ среды простаго народа, изъ среды ремесленниковъ, наконецъ, вообще изъ низшихъ, но никакъ не изъ высшихъ классовъ народа. Художники оттуда—самое рѣдкое исключеніе до сихъ поръ. И такъ, Гартманъ и Ропеттъ не нѣмцы, и оба глубоко національны и талантливы, поэтому-то и нельзя довольно надивиться, отчего ихъ всегда такъ мало цѣнили и Академія, и высшій архитектурный конклавъ нашъ, „Архитектурное Общество“. Они весь свой вѣкъ нуждались въ работѣ, не получали заказовъ по указаніямъ или представительству архитектурнаго и вообще какого бы то ни было художественнаго начальства, и—какъ вѣнецъ всему—на всероссійской московской выставкѣ 1882 года ихъ созданія вовсе не присутствовали ни на стѣнахъ архитектурной выставки, ни въ архитектурномъ каталогѣ, даромъ что и эта выставка, и этотъ каталогъ были устроены и составлены самимъ „Архитектурнымъ Обществомъ“, и приготовленій къ нему было много. Пропустить двѣ такія художественныя величины, какъ Гартманъ и Ропеттъ, но не пропустить множество ничтожныхъ, мало художественныхъ букашекъ, каково это!

Главная сила Гартмана и Ропетта лежитъ въ архитектурѣ деревянной, и мы, въ разсказѣ о ней, съ ними еще встрѣтимся, но и здѣсь, въ отдѣлѣ каменной архитектуры монументальнаго характера, необходимо указать на нѣсколько ихъ сильно талантливыхъ созданій.

Едва воротившись изъ-за границы, скоро послѣ парижской всемірной выставки 1867 года и погибая отъ безработицы, Гартманъ въ 1869 году принялъ участіе въ конкурсѣ на „Кіевскія городскія ворота“. Какъ это не разъ бывало, конкурсъ кончился ничѣмъ, ничего не построили, но Гартманъ создалъ такія „Ворота“, которыхъ никто почти у насъ не знаетъ, но которыя рано или поздно должны войти въ будущую хрестоматію русской архитектуры, на одну изъ лучшихъ ея страницъ. Его „Ворота“ нѣчто необычайно-оригинальное. Ихъ складъ—древне-русскій, богатырскій. Столбы, на которыхъ стоитъ ихъ изящная арка, увѣнчанная громаднымъ рѣзнымъ кокошникомъ, вошли въ землю, точно отъ ветхой старости, точно столѣтія пронеслись надъ этими воротами, а они сами построены Богъ знаетъ сколько вѣковъ тому назадъ. Вверху, вмѣсто купола, славянскій шлемъ съ высокимъ остріемъ; стѣны сложены, въ узоръ, изъ разноцвѣтныхъ кирпичей—какъ все это ново и оригинально! Другое чудесное созданіе Гартмана, это фасадъ дома для „Народныхъ лекцій“, въ Соляномъ городкѣ (1871). Подобно многому изъ лучшаго у насъ, подобно „Кіевскимъ воротамъ“, этотъ фасадъ для дома народныхъ лекцій никогда не былъ осуществленъ, и только изданъ, послѣ смерти Гартмана, въ „Мотивахъ русской архитектуры“ за 1875-й годъ. А какъ жаль! Это была бы одна изъ оригинальнѣйшихъ и своеобразнѣйшихъ нашихъ построекъ. Фасадъ этотъ опять весь сложенъ изъ разноцвѣтныхъ кирпичей и изразцовъ; расположеніе оконъ, входной двери, ихъ форма, расположеніе общихъ массъ повсюду—все это высоко талантливо и изящно; но, что̀ еще талантливѣе и еще изящнѣе, это тѣ подробности орнаментальныя и краски, которыми Гартманъ наполнилъ свой фасадъ. Цѣлыя площади стѣны состоятъ у него—изъ русской рогожки, перевязанной веревкой, все это—выдѣланное изъ кирпича и изразцовъ; богатые карнизы состоятъ изъ многоэтажныхъ слоевъ, нависшихъ одни надъ другими впередъ, а самый верхъ кончается рядомъ зубчатыхъ фигуръ, идущихъ тутъ словно рогулькою на верху древнихъ московскихъ стѣнъ или на верху арабскихъ построекъ. Все вмѣстѣ—необычайно, неожиданно, самостоятельно до невѣроятности. Каменное зданіе Ропетта—домъ нашего посольства въ Японіи—мало назвать домомъ; это настоящій дворецъ, и ничто не могло быть болѣе кстати для достойнаго представленія насъ, въ архитектурномъ отношеніи, на дальнемъ Востокѣ, какъ эта талантливо созданная московская красивая башенка съ орломъ вверху, это зданіе, стройно протягивающееся со своими аркадными двойными окнами, эти колонки-кубышки, эта чудесная гармонія массъ и частей, это благородное, спокойное, общее, вмѣстѣ и какъ-будто азіатское, и русское.

За послѣднее время можно указать, въ числѣ новыхъ русскихъ построекъ, на „Волковскую богадѣльню“ въ Петербургѣ, сочиненную и построеную Томишкой (вмѣстѣ съ архитекторомъ Габерцеттелемъ). Великаго созданія тутъ никакого нѣтъ, но все прилично и изящно. Всего лучше средняя часть, съ отличными въѣздными воротами, тремя этажами самыхъ разнообразныхъ оконъ, высокими кровлями и бесѣдочкой вверху, подъ самымъ шатромъ купола.

Между представленными на конкурсъ многочисленными проектами храма въ память Императора Александра II въ Петербургѣ, было три выдѣляющихся между всѣми остальными: это, во-первыхъ, проектъ Гуна и Китнера, которому, мнѣ кажется, надо было бы дать первую премію; проектъ Богомолова, которому надо бы дать вторую премію, и проектъ Томишки, которому можно было бы дать третью премію. Въ каждомъ изъ нихъ было нѣчто хорошее, но не было ни въ одномъ той силы вдохновенія и таланта, которая творитъ необыкновенное. Разсказывать эти проекты—трудъ здѣсь невыполнимый. Впрочемъ, всѣ главные проекты (числомъ 6) изданы особой книгой, и, мнѣ кажется, многіе изъ числа образованной публики сами легко разсудятъ, насколько неправы были тѣ эксперты, которые присудили первую премію архитектору Томишкѣ за его довольно ординарное созданіе; вторую—Гуну и Китнеру, за проектъ, конечно, далеко отстоящій отъ проекта тифлисскаго собора, и, правда, съ немного кургузою и обрубленною по сторонамъ массою, но все-таки талантливый и изящный; наконецъ, лишь четвертую премію за проектъ Богомолова, въ которомъ столько смѣлости и ширины, не смотря на не вездѣ равную красоту и значительность массъ и подробностей. Впрочемъ, рѣшеніе экспертовъ не будетъ приводиться въ исполненіе, такъ какъ по окончаніи конкурса былъ составленъ и утвержденъ другой планъ, къ исполненію котораго уже приступлено.

Кончая отдѣлъ каменной архитектуры, нельзя не упомянуть съ почетомъ о нѣкоторыхъ сооруженіяхъ въ иностранныхъ стиляхъ. Греческая церковь въ Петербургѣ, Кузьмина, и въ Сергіевской пустыни, Парланда,—обѣ въ византійскомъ стилѣ; реформатская, въ Петербургѣ, Боссе, Гримма и Рахау—въ романскомъ; евангелическая больница съ церковью въ Петербургѣ, Бернгарда и Гиппіуса—въ готическомъ; ратуша въ Ригѣ, Бейне—тоже въ готическомъ, и нѣкоторыя другія уже далеко ушли отъ того, какъ у насъ, во времена Николая I, строили въ романскомъ, готическомъ и иныхъ иностранныхъ стиляхъ. Лютеранская церковь Петра и Павла на Невскомъ проспектѣ въ Петербургѣ—въ лже-романскомъ стилѣ; церковь въ Парголовѣ, надъ склепомъ графа Полье, —въ лже-англійскомъ готическомъ стилѣ, стоятъ каррикатурными монументами прежнихъ русскихъ архитекторовъ и ихъ дѣтскихъ познаній. Бахманъ и Шапошниковъ сочинили изумительный по красотѣ и характерности проектъ синагоги для Петербурга, въ арабскомъ стилѣ (1870), но, къ несчастію, не вышло разрѣшенія строить ее по этому плану.

Перейду, наконецъ, къ нашей новой деревянной архитектурѣ.

Она появилась позже всѣхъ остальныхъ категорій, но она самая важная, самая талантливая, самая разнообразная, самая поразительная и самая изящная изъ всѣхъ нашихъ архитектуръ. Здѣсь настоящимъ новымъ русскимъ духомъ вѣетъ, несравненно болѣе, чѣмъ во всемъ остальномъ, что дѣлали русскіе архитекторы въ послѣднія 25 лѣтъ. Тутъ пошли въ ходъ уже настоящіе русскіе архитектурные мотивы, народные, доселѣ существующіе, созидаемые самимъ русскимъ народомъ въ его избахъ, въ его посудѣ и утвари, въ сотняхъ предметовъ его домашняго обихода, на его столахъ и шкапчикахъ, деревянныхъ ложкахъ и валькахъ, саняхъ, дугахъ, солонкахъ, рѣзныхъ полотенцахъ кровли, на пряникахъ, украшеніяхъ барки и т. д. Тутъ уже почти не слыхать ни романской, ни всякой иной примѣси, и архитекторъ творитъ на основаніи лишь одного настоящаго національнаго матеріала и собственной творческой фантазіи, ведущей его на новые пути. Въ созданіяхъ изъ кореннаго народнаго русскаго матеріала—дерева лежитъ главная историческая заслуга новой русской архитектуры.

На этомъ поприщѣ, новые русскіе архитекторы проявили плодовитость необычайную, создали произведенія, можно сказать, безчисленныя, и это всего въ какія-нибудь 15 лѣтъ: всѣ главныя созданія наши въ этомъ родѣ пошли только съ конца 60-хъ годовъ, когда новая каменная русская архитектура давнымъ-давно была уже въ полномъ ходу. Перечислять все, даже самое выдающееся,—я нахожу просто невозможнымъ здѣсь, и укажу только главнѣйшіе примѣры и категоріи.

Самыя обширныя и самыя талантливыя деревянныя постройки, за эти 15 лѣтъ, принадлежатъ Гартману и Ропетту. Первый выстроилъ большія залы петербургской всероссійской выставки 1870 года, многія изъ нихъ съ необыкновенно-изящной прорѣзной русской орнаментистикой, и тутъ же вмѣстѣ отъ 700 до 800 разныхъ витринъ для отдѣльныхъ экспонентовъ: всяческіе русскіе мотивы, рѣзьба, полотенцы, драконы, пѣтушки, двускатныя кровельки, русскія плетешки—играютъ вездѣ тутъ громадную роль. Два года спустя, на всероссійской политехнической выставкѣ 1872 года, въ Москвѣ, Гартманъ выстроилъ въ Кремлѣ такое талантливое зданіе „Военнаго отдѣла“, которое глубоко восхитило всѣхъ архитекторовъ и многотысячную публику. Оно достойно поднимало свою чудесную, оригинальную, цвѣтную русскую башенку, стоящую сѣнью надъ Фальконетовой головой Петра Великаго, рядомъ съ лучшими созданіями стараго Кремля, въ отместку за всю бездарность, нагроможденную тутъ же недалеко Тономъ, подъ видомъ Николаевскаго дворца. Какъ будто въ дополненіе къ этому прекрасному созданію и тѣмъ отдѣламъ выставки, которые тоже выстроилъ Гартманъ, онъ поставилъ на Лубянской площади театръ, истинно народный, и по общимъ формамъ, и по той дугѣ вверху, изнутри которой глядѣла, вмѣсто вывѣски, смѣющаяся рожа раешника, и по оригинальнымъ ложамъ, образованнымъ русскими полотенцами и русскимъ кружевомъ, съ полосами краснаго кумача по бортамъ, наконецъ, и по оригинальности вырѣзной деревянной орнаментистики, разсѣянной повсюду.

Ропеттъ построилъ еще въ 1869 году великолѣпную залу для зрителей, въ русскомъ стилѣ, въ театрѣ Красносельскаго лагеря (снаружи театръ имѣетъ самый казенный видъ, такъ какъ строенъ военнымъ инженеромъ). Къ сожалѣнію, рисунки залы

Ропетта до сихъ поръ не изданы, а давно заслуживаютъ того по оригинальности какъ общаго, такъ и подробностей своихъ ложъ, партера, и особенно царской ложи, наконецъ, по оригинальности росписнаго потолка, изображающаго женщинъ, въ народныхъ костюмахъ разныхъ губерній, будто выглядывающихъ изъ верхнихъ ложъ. Насколько эти два талантливыхъ театра, Гартмана и Ропетта, стоившіе всего нѣсколько тысячъ, талантливѣе и оригинальнѣе тѣхъ громадинъ-театровъ, что̀ населяютъ наши столицы и стоили милліоны! Въ 1872 году, Ропеттъ построилъ на московской всероссійской выставкѣ „Ботаническій павильонъ", полный оригинальности и красоты: его главная, входная часть состояла изъ четырехъ орнаментированныхъ арокъ, поставленныхъ на четыре стороны зданія и поддерживающихъ вверху широкій многоугольный фонарь, увѣнчанный вверху огромнымъ деревяннымъ рѣзнымъ цвѣткомъ. Въ 1878 году, Ропеттъ воздвигнулъ всѣ зданія русскаго отдѣла на всемірной парижской выставкѣ, на такъ-называемой „Rue des Nations", и такъ поразилъ всю массу художниковъ и публику, что потомъ его фасадъ, его „павильонъ" для продажи газетъ и русскихъ напитковъ, наконецъ, его „павильонъ земледѣльческихъ орудій" были тотчасъ же изданы во множествѣ архитектурныхъ журналовъ и иллюстрацій. Многіе иностранные художественные критики печатно называли тогда постройки Ропетта—лучшимъ и самобытнѣйшимъ архитектурнымъ созданіемъ цѣлой всемірной выставки. Даже оригинальная шведская (тоже деревянная) архитектура должна была уступить первенство нашему своеобразному и поразительно изящному народному дворцу.

Перечислить всѣ созданія Ропетта въ русскомъ деревянномъ стилѣ была бы огромная работа. Изданіе „Мотивы русской архитектуры" наполнено, начиная съ 1875 года, его произведеніями и проектами. Тутъ есть и церкви, и дома, и дачи, и бани, и убранства цѣлыхъ комнатъ, мебель, рамы, зеркала, люстры—все изъ дерева, все раскрашенное изъ дерева; это цѣлая галлерея высшей русской архитектурной талантливости.

Доблестный его послѣдователь, Вальбергъ, не смотря на то, что умеръ въ раннихъ годахъ, всетаки успѣлъ сочинить множество самаго значительнаго и новаго въ русскомъ стилѣ. Послѣдніе годы „Мотивовъ русской архитектуры", вмѣстѣ съ Ропеттовскими рисунками и проектами, наполнены его рисунками и всевозможными проектами деревянной русской архитектуры, часто очень приближающимися къ стилю и творчеству Ропетта.

Кромѣ этихъ двухъ своеобразнѣйшихъ архитекторовъ, Гартмана и Ропетта, у насъ было не мало другихъ еще оригинальныхъ художниковъ по этой же архитектурѣ. Въ высшей степени интересна и поразительна русская зала „Славянскаго Базара" въ Москвѣ, построенная (въ началѣ 70-хъ годовъ) Гуномъ (вмѣстѣ съ Кудрявцевымъ) и не имѣющая себѣ подобной во всей Русской имперіи—такъ она изящна и нова съ своими многосоставными разноцвѣтными колонками, съ своими разноцвѣтными изразцами стѣнъ, съ своими въ русскихъ узорахъ шелковыми тканями, съ своими русскими рамками портретовъ, съ своими рѣзными и разноцвѣтными карнизами. Во дворцѣ великаго князя Владиміра Александровича выстроены столовая и кабинетъ, гдѣ все, отъ стѣнъ, потолковъ, кафельныхъ цвѣтныхъ печей, полныхъ орнаментами, и до послѣдняго стула, стола и узорчатой гардины, сочинено Резановымъ и его помощникомъ Гуномъ, съ необыкновенною талантливостью и красотой. Тотъ же Гунъ, работая вмѣстѣ съ Кудрявцевымъ, наполнилъ стройными, изящными русскими формами архитектуры и мебели—весь домъ г. Башмакова. Въ Ильинскомъ, собственномъ имѣніи Государыни Императрицы, Резановымъ выстроена прелестная ферма въ русскомъ стилѣ, и для нея сочинена вся утварь, не уступающая, по красотѣ и своеобразію, самой архитектурѣ. Богомоловъ и Вальбергъ много лѣтъ сряду, до кончины послѣдняго, шли то оба вмѣстѣ, то дружнымъ параллельнымъ шагомъ, и всего болѣе выказали свой талантъ на деревянной архитектурѣ. На всемірной вѣнской выставкѣ 1873 г., въ „Русскомъ домѣ", устроенномъ архитекторомъ Монигетти, было цѣлыхъ двѣ комнаты—„столовая" и „спальня", прелестно сочиненныя и убранныя Богомоловымъ и Вальбергомъ (все это принадлежитъ фабриканту Сазикову). Кромѣ того, Богомоловъ и Вальбергъ построили нѣсколько очень оригинальныхъ и изящныхъ церквей въ русскомъ стилѣ. У Богомолова особенно замѣчательны: его церковь въ Знаменкѣ, имѣніи вел. кн. Николая Николаевича, съ расширяющимися отъ верху внизъ линіями стѣнъ и съ рядомъ оконъ вверху, въ видѣ крестовъ, а также церковь въ Райволовѣ (село по Финляндской желѣзной дорогѣ). Эта церковь также представляетъ окна въ видѣ крестовъ, но они идутъ не въ одну горизонтальную линію, а понижаясь и опускаясь, сообразно съ повышеніемъ и пониженіемъ самой церкви внутри, что̀ производитъ снаружи необыкновенно живописное и новое впечатлѣніе; кругомъ же средней главы возвышается, спереди и сзади, по три маленькихъ главки въ рядъ, оригинальнѣйшими воздушными балдахинчиками. У Вальберга столько же красива и нова, по формамъ, его церковь при „Колоніи малолѣтнихъ преступниковъ", подъ Петербургомъ. „Бараки Краснаго Креста" въ Петербургѣ, Набокова (1879),—очень милы и изящны. Церковь въ „Удѣльной", близъ Петербурга, Штрома, не лишена граціи; она гораздо болѣе важна и интересна, даромъ-что мала и непритязательна, чѣмъ большая каменная русская церковь, того же Штрома, въ Парижѣ.

Вотъ нѣсколько наиболѣе замѣчательныхъ примѣровъ новой русской деревянной архитектуры. Масса созданій меньшаго значенія, но все-таки очень даровито сдѣланныхъ, огромна. Замѣчательно, однако, что несмотря на множество построекъ за послѣднее время въ Москвѣ, въ томъ числѣ и въ русскомъ стилѣ, въ этомъ городѣ нельзя указать ни на что̀ выдающееся. Московская архитектурная школа наша, Богъ знаетъ почему, гораздо слабѣе петербургской, хотя естественно было бы ожидать обратнаго, судя по необычайному богатству Москвы и ея области, по

части великолѣпныхъ образцовъ старо-русской національной архитектуры и судя по безпредѣльной бѣдности Петербурга въ этомъ родѣ. Но все-таки, къ удивленію, вышло именно такъ. Одни петербургскіе архитекторы творятъ новое, талантливое и оригинальное. Чтò ими создавалось и создается, одно только входитъ въ составъ исторіи русской новой архитектуры и доказываетъ, что это искусство идетъ у насъ громаднымъ самостоятельнымъ шагомъ въ гору.

НАША МУЗЫКА [1]).

I.

Полъ-столѣтія тому назадъ, русское общество было твердо убѣждено, что у него уже есть національная, своя, настоящая русская музыка, потому-что былъ на лицо „народный гимнъ", сочиненный по приказу въ 1833 году Львовымъ и повсюду, тщательно распространенный, а также потому, что существовала опера „Аскольдова могила" Верстовскаго, полу-цыганскія, полу - площадныя мелодіи которой (напр., „Въ славномъ городѣ Славянскѣ" и „Чарочки по столику похаживаютъ") сильно дѣйствовали на нервы многихъ слушателей. Но это была только иллюзія. Ни въ гимнѣ, ни въ оперѣ не было ничего національнаго и, вопреки всѣмъ ожиданіямъ власти и публики, никакой они національной музыки и школы не создали. Оба автора были слишкомъ мало національны въ душѣ своей и вовсе не талантливые музыканты по формамъ своихъ сочиненій. Новая музыка и школа народились помимо постороннихъ хлопотъ, нескладныхъ вкусовъ и восторговъ, по внутренней потребности времени. Наша музыка пошла, въ 30-хъ годахъ настоящаго столѣтія, по тому самому пути, на который ступила наша литература еще въ первую четверть этого же столѣтія, съ Крыловымъ, Пушкинымъ и Грибоѣдовымъ, и на который не вступало тогда еще ни одно изъ прочихъ нашихъ искусствъ.

Въ началѣ 30-хъ годовъ нынѣшняго столѣтія, Глинка поѣхалъ въ Италію, какъ въ классическую какую-то дарохранительницу, откуда должны были изойти для него всяческій свѣтъ, сила и наученіе. И, однако-же, онъ не нашелъ ихъ тамъ. Вмѣсто этого, совершилось съ нимъ тò, чего онъ никогда не предвидѣлъ прежде. Онъ не привезъ изъ Италіи—того, за чѣмъ ѣздилъ, но привезъ нѣчто совсѣмъ другое—мысль о національномъ искусствѣ, мысль о русской музыкѣ. Бродя по италіянскимъ театрамъ и концертамъ, слушая италіянскую музыку, италіянскихъ знаменитыхъ пѣвцовъ и пѣвицъ, онъ вдругъ почувствовалъ, что все это не тò, чтò нужно ему, да вмѣстѣ и тому народу, которому онъ принадлежитъ. Онъ почувствовалъ, что тò—одни люди, а мы другіе, что тò, чтò имъ годится и ихъ удовлетворяетъ, не годится для насъ. Эта минута сомнѣнія въ томъ, во чтò онъ прежде такъ твердо вѣровалъ, это неожиданное раздумье—и были рѣшительнымъ мгновеніемъ въ исторіи русской музыки. Наша музыка тутъ впервые зачалась для настоящей и полной своей жизни. Глинка думалъ, что онъ создаетъ только русскую оперу, но онъ ошибался. Онъ создавалъ цѣлую русскую музыку, цѣлую русскую музыкальную школу, цѣлую новую систему. Въ теченіе 50 лѣтъ, прошедшихъ съ тѣхъ поръ, наша музыка и школа выросли и развились въ чудесной своеобразной красотѣ, талантливости и силѣ. Долго не хотѣли ихъ признавать, смотрѣли на нихъ презрительно и свысока. „Сколько у насъ,—писалъ Даргомыжскій даже въ 1860 году,—записныхъ знатоковъ, которые оспариваютъ возможность существованія русской школы не только въ пѣніи, но даже въ композиціи. Между тѣмъ, она прорѣзалась явственно. Тушить ее уже поздно. Существованіе ея уже внесено въ скрижали искусства". Да, русская школа существуетъ, со времени Глинки, съ такими своеобразными чертами физіономіи, которыя отличаютъ ее отъ другихъ европейскихъ школъ.

Какія же силы создали особенности нашей школы, какіе элементы дали ей исключительное направленіе и своеобразную физіономію?

Такою силою и элементомъ было, раньше всего, отсутствіе предразсудковъ и слѣпой вѣры. Начиная съ Глинки, русская музыкальная школа отличается полною самостоятельностью мысли и взгляда на тò, чтò создано до сихъ поръ въ музыкѣ. Общепризнанные авторитеты для нея не существуютъ. Она желаетъ сама все провѣрить, сама во всемъ убѣдиться, и, только тогда, согласна признать великость композитора и значительность созданнаго. Такую самостоятельность мысли слишкомъ рѣдко можно встрѣтить даже и теперь среди европейскихъ музыкантовъ, а тѣмъ необыкновеннѣе это было 50 лѣтъ тому назадъ. Лишь немногіе музыканты, какъ напримѣръ Шуманъ, осмѣливались относиться съ собственною критикою къ общепризнаннымъ и общеобожаемымъ знаменитостямъ, большинство же музыкантовъ на Западѣ вѣруетъ слѣпо во всѣ авторитеты и раздѣляетъ всѣ вкусы и предразсудки толпы. Новые русскіе музыканты, напротивъ, страшно „непочтительны". Они не желаютъ вѣрить никакому преданію, пока сами собой не убѣдятся въ значительности того, чтò должно высоко стоять въ ихъ мнѣніи. Въ 1842 году, Глинка рѣшился прямо высказать Листу, вопреки всеобщему мнѣнію, что „Веберъ для него очень неудовлетворителенъ, даже во „Фрейшюцѣ", отъ излиш-

[1]) При распредѣленіи статей, въ этомъ изданіи,—по разнымъ отдѣламъ, соотвѣтственно ихъ содержанію, настоящая статья должна бы была быть отнесена къ „Музыкальнымъ", но, въ виду ея связи съ тремя предыдущими—о нашей живописи, скульптурѣ и архитектурѣ за 25 лѣтъ, она печатается въ этомъ отдѣлѣ, какъ разъ вслѣдъ за ними. *Ред.*

няго употребленія доминантъ-септъ-аккорда въ первой его позиціи". Въ тѣ времена, никто еще не осмѣлился бы на такую критику относительно всеобщаго идола—Вебера. Также точно онъ разбиралъ, позже, не смотря на всесвѣтную знаменитость, Моцартова „Донъ-Жуана", передъ которымъ не только всѣ нѣмцы сплошь, но и весь свѣтъ даже и до сихъ поръ стоятъ на колѣняхъ. Глинка всѣмъ говаривалъ, съ кѣмъ случалось ему быть, что эта опера „мастерское (капельмейстерское), хотя вовсе не образцовое сочиненіе". Восхищавшую всѣхъ всегда и вездѣ арію Донъ-Оттавіо „Il mio tesoro" онъ называлъ только „сладенькой каватиной". Такихъ смѣлыхъ и новыхъ, въ тѣ времена, оцѣнокъ можно было услышать отъ Глинки не мало. Наоборотъ, вопреки всеобщему почти тогдашнему мнѣнію, ставившему Берліоза очень невысоко, Глинка признавалъ его „первымъ композиторомъ" современности (письмо къ Кукольнику 1845 г.).

Всего больше Глинка расходился со своими современниками во взглядахъ на италіянскую музыку, италіянскихъ композиторовъ и италіянскихъ музыкальныхъ исполнителей. Въ Италію Глинка поѣхалъ еще молодымъ человѣкомъ, талантливымъ, но мало образованнымъ въ музыкальномъ отношеніи. Онъ еще раздѣлялъ тогда всѣ предразсудки и ложныя понятія толпы, на первыхъ порахъ даже „утопалъ въ восторгѣ" и „проливалъ обильный токъ слезъ умиленія" въ операхъ Беллини, но скоро потомъ убѣдился, что все италіянское—ему совершенно не свойственно: „мы, жители сѣвера, — пишетъ онъ, — чувствуемъ иначе, впечатлѣнія или насъ вовсе не трогаютъ, или глубоко западаютъ въ душу". Въ самыхъ зрѣлыхъ годахъ своего таланта, Глинка просто „возненавидѣлъ модную италіянскую музыку" („Записки", стр. 144). Исполненіе оперныхъ виртуозовъ, италіянскихъ и иныхъ, заключающее всегда такъ много лжи, преувеличенности и условности, возбуждало, съ юныхъ лѣтъ, негодованіе Глинки. Еще въ первыя времена пребыванія въ Италіи, онъ находилъ пѣніе Рубини—всесвѣтнаго тогдашняго бога—претензливымъ, ненатуральнымъ; впослѣдствіи, пока всѣ вокругъ него признавали этого пѣвца верхомъ талантливости и вкуса, называли его даже „Юпитеромъ громовержцемъ", онъ находилъ его пѣніе только „нелѣпымъ, изысканнымъ, преувеличеннымъ". Про знаменитаго французскаго тенора Дюпрѐ, Глинка говорилъ, что онъ „пѣлъ *по-французски*, т.-е. съ аффектаціей, дѣлалъ особый упоръ на каждой нотѣ". Пѣніе русскихъ барышенъ и дамъ Глинкѣ тоже казалось очень неодобрительнымъ, не взирая на всеобщую къ нему любовь: онъ порицалъ манеру пѣнія русскихъ пѣвицъ (г-жъ Билибиной, Шиловской, Гирсъ и другихъ), „находя въ ней смѣсь пѣнія церковнаго съ цыганскимъ и италіянскимъ",—пишетъ г-жа Кармалина въ своихъ „Воспоминаніяхъ". Наконецъ, Глинка не признавалъ великихъ достоинствъ даже такой всесвѣтной, въ свое время, знаменитости, какъ оркестръ парижской консерваторіи. Въ бытность свою въ Парижѣ, въ 1845 году, онъ нашелъ исполненіе его „превычурнымъ". „Этотъ оркестръ играетъ превосходно,—писалъ онъ Кукольнику,—но слишкомъ. Подробности исполняютъ съ такимъ утонченіемъ, такъ *нарядно*, что вредитъ цѣлому".

Всѣ эти свѣтлыя понятія, всѣ эти серьёзныя требованія и убѣжденія остались у новой русской музыкальной школы даже и до сихъ поръ, точно по наслѣдству отъ Глинки, только въ еще болѣе усилившихся и разросшихся размѣрахъ. Даргомыжскій, еще въ первую поѣздку свою по Европѣ, въ 1844 г., писалъ своему отцу: „Мейерберъ въ драмѣ не силенъ. Сюжетъ „Роберта"—преданіе, фантастическая сказка средняго вѣка, и онъ совершенно впадаетъ въ колею призванія Мейербера. Въ „Гугенотахъ"—религіозный фанатизмъ и сильная драма: неистовство народное и злоба католицизма выражены превосходно; въ нихъ есть нѣчто сатаническое, сродное перу Мейербера. Но драматическія сцены—шумны, замысловаты, а куда какъ далеки отъ натуры! Сидя въ оперѣ, я держалъ въ рукахъ либретто: каждую драматическую сцену я зналъ впередъ, и слушая музыкальную идею вслѣдъ затѣмъ, не нашелъ ни одной идеи, писанной по увлеченію. Мастерство и умъ—неимовѣрные, но никакое мастерство и никакой умъ не поддѣлаются подъ сердце человѣческое. *Самый высокій художникъ не есть еще поэтъ*". Въ другихъ письмахъ Даргомыжскій говорилъ, что музыка Мейербера и Галеви—„часто пошлая". Про оду-симфонію „Le désert", Фелисьена Давида, онъ писалъ въ 1845 году: „Я насилу досталъ билетъ; французы бѣсновались отъ восхищенія, но мы смотримъ другими глазами. Нельзя отказать Давиду въ нѣкоторомъ талантѣ, но онъ столько же Бетховенъ, сколько мой кукишъ — Вандомская колонна". Италіянскихъ пѣвцовъ Даргомыжскій не любилъ столько же, сколько и Глинка. „Естественность и благородство пѣнія русской школы не могутъ не произвести отраднаго впечатлѣнія посреди вычуръ нынѣшней италіянской, криковъ французской и манерности нѣмецкой школъ", писалъ онъ въ 1860 году. Точно такой же образъ мыслей и такое же стремленіе къ правдѣ и искренности выраженія найдемъ мы и у всѣхъ лучшихъ русскихъ музыкантовъ, слѣдовавшихъ за Даргомыжскимъ.

Потомъ, начиная съ Глинки, всѣ лучшіе русскіе музыканты очень мало вѣровали въ школьное ученіе, и вовсе не относились къ нему съ тѣмъ подобострастіемъ и суевѣрнымъ уваженіемъ, съ которымъ относятся къ нему еще и до сихъ поръ во многихъ краяхъ Европы. Смѣшно отрицать науку, знаніе, въ какомъ бы то ни было дѣлѣ, въ томъ числѣ и въ музыкальномъ, но только новые русскіе музыканты, не имѣя за плечами, въ видѣ исторической подкладки, унаслѣдованной отъ прежнихъ столѣтій, длинную цѣпь схоластическихъ періодовъ Европы, смѣло глядятъ наукѣ въ глаза: они уважаютъ ее, пользуются ея благами, но безъ преувеличенія и низкопоклонства. Они отрицаютъ необходимость ея суши и педантскихъ излишествъ, отрицаютъ ея гимнастическія потѣхи, которымъ придаютъ столько значенія тысячи людей въ Европѣ, и не вѣрятъ, чтобъ надо было покорно прозябать долгіе годы надъ ея священнодѣйственными таинствами. „Вообще, мнѣ не суждено было учиться у строгихъ контрапунктистовъ",—говоритъ Глинка

по поводу знаменитаго музыкальнаго теоретика Раймонди, съ которымъ ему не удалось познакомиться, въ 1832 году, въ Неаполѣ. „Мнѣ какъ-то все не удавалось,—говоритъ онъ также, разсказывая про свою молодость, — познакомиться со знаменитымъ тогда въ Петербургѣ контрапунктистомъ Мюллеромъ. Какъ знать! Можетъ быть, оно и лучше. Строгій нѣмецкій контрапунктъ не всегда полезенъ пылкой фантазіи". Въ Миланѣ, въ 1830 году, директоръ консерваторіи Базили замучилъ Глинку разными контрапунктическими хитростями, „но моя пылкая фантазія, — говоритъ Глинка, — не могла подчинить себя такимъ сухимъ и не-поэтическимъ трудамъ; я не долго занимался съ Базили и вскорѣ отказался отъ его уроковъ". Не раньше 30-ти лѣтъ отъ роду, Глинка серьёзно занялся музыкальной научной техникой, уже въ то время, когда въ немъ сильно зашевелилась мысль о народной русской музыкѣ, и когда онъ ѣхалъ назадъ въ Россію изъ-за границы. Онъ въ какіе-нибудь пять мѣсяцевъ прошелъ съ профессоромъ Деномъ, въ Берлинѣ, всю музыкальную теорію: все это, умѣстившееся въ 5 маленькихъ тетрадяхъ, и короткость времени, употребленнаго на такое ученіе, ничуть не помѣшали ему сдѣлаться величайшимъ мастеромъ дѣла. Впослѣдствіи, точно также очень быстро выучился тому же и Даргомыжскій. „Глинка передалъ мнѣ,—разсказываетъ онъ въ своей автобіографіи,—привезенныя имъ изъ Берлина теоретическія рукописи профессора Дена. Я списалъ ихъ собственною рукою, и скоро усвоилъ себѣ „мнимыя премудрости генералъ-баса и контрапункта". Впослѣдствіи, преемники и товарищи Даргомыжскаго точно также не теряли, какъ это бываетъ съ нѣмцами, долгихъ годовъ понапрасну, и узнавали очень скоро и просто, какъ всякую другую грамматику,—грамматику музыкальную, но это не мѣшало имъ узнавать ее прочно и основательно. Такое отношеніе къ „мнимымъ премудростямъ", столько чтимымъ музыкальными школами, спасало русскую школу отъ сочиненій педантскихъ и рутинныхъ—ихъ вовсе нѣтъ въ русской новой школѣ. Это одно изъ крупныхъ ея отличій отъ прежнихъ европейскихъ школъ.

Еще одна крупная черта характеризуетъ новую нашу школу—это стремленіе ея къ національности. Оно началось еще съ Глинки, и продолжается непрерывно до сихъ поръ. Такого стремленія нельзя найти ни у одной другой европейской школы. Условія исторіи и культуры у другихъ народовъ были таковы, что народная пѣснь—это выраженіе непосредственной, безыскусственной народной музыкальности—почти вполнѣ и давно исчезла у большинства цивилизованныхъ народовъ. Кто, въ XIX вѣкѣ, знаетъ и слышитъ народныя пѣсни французскія, нѣмецкія, италіянскія, англійскія? Онѣ, конечно, существовали и были когда-то въ общемъ употребленіи, но надъ ними прошла нивеллирующая коса европейской культуры, столько враждебная кореннымъ бытовымъ элементамъ, и теперь нужны усилія музыкальныхъ археологовъ или пытливыхъ путешественниковъ для того, чтобъ отыскать въ далекихъ провинціальныхъ уголкахъ обломки старинныхъ народныхъ пѣсенъ. Въ нашемъ отечествѣ совершенно иное дѣло. Народная пѣсня звучитъ и до сихъ поръ повсюду: каждый мужикъ, каждый плотникъ, каждый каменьщикъ, каждый дворникъ, каждый извощикъ, каждая баба, каждая прачка и кухарка, каждая нянька и кормилица, приносятъ ее съ собою въ Петербургъ, въ Москву, въ любой городъ, изъ своей родины, и вы слышите ее въ теченіе круглаго года. Она окружаетъ насъ всегда и вездѣ. Каждый работникъ и работница въ Россіи, точно тысячу лѣтъ назадъ, справляютъ свою работу не иначе, какъ распѣвая цѣлыя коллекціи пѣсенъ. Русскій солдатъ идетъ въ бой съ народною пѣснью на устахъ. Она сродни каждому у насъ, и не надо археологическихъ хлопотъ для того, чтобъ ее узнать и полюбить. Поэтому-то и каждый русскій, родившійся съ творческою музыкальною душою, съ первыхъ дней жизни ростетъ среди музыкальныхъ элементовъ, глубоко національныхъ. А случилось еще то, что почти всѣ значительнѣйшіе русскіе музыканты родились не въ столицахъ, а внутри Россіи, въ провинціальныхъ городахъ или въ помѣстьяхъ своихъ отцовъ, и тамъ провели всю первую молодость (Глинка, Даргомыжскій, Мусоргскій, Балакиревъ, Римскій-Корсаковъ). Другіе не мало годовъ своей юности прожили въ провинціи, за городомъ, въ частыхъ и близкихъ соприкосновеніяхъ съ народною пѣснью и народнымъ пѣніемъ. Первыя и самыя коренныя музыкальныя впечатлѣнія ихъ были—національныя. Если уже давно не было у насъ художественно-развившейся народной музыки, то въ этомъ надо винить только неблагопріятныя условія русской жизни въ XVIII и XIX вѣкѣ, когда все народное было затоптано въ грязь. И все-таки, національность въ музыкѣ была такъ сродна всѣмъ, до того была общею коренною потребностью, что даже въ Екатерининскій вѣкъ, вѣкъ придворныхъ париковъ и пудры, то тотъ, то другой музыкантъ нашъ пробовалъ вставлять національныя мелодіи въ свои плохія оперы—сколки съ плохихъ европейскихъ оперъ тогдашняго времени. Такъ было, позже, и съ Верстовскимъ. Національные элементы являлись тутъ въ самомъ несчастномъ видѣ, но все-таки они были на лицо, они свидѣтельствовали о такой потребности, которой не существовало у другихъ народовъ. Но едва времена немного перемѣнились, едва рѣчь зашла, въ жизни и литературѣ, о народности, только-что къ ней снова загорѣлись симпатіи,—тотчасъ явились талантливые люди, желавшіе создавать музыку въ народныхъ русскихъ формахъ, имъ всего болѣе свойственныхъ и дорогихъ. Нѣтъ сомнѣнія, европейскіе композиторы (по крайней мѣрѣ сильнѣйшіе и талантливѣйшіе между ними) вѣроятно пошли бы по той самой дорогѣ, по которой идутъ наши, начиная съ Глинки, но такой дороги для нихъ болѣе не существуетъ. Это доказывается очень явственно тѣмъ, съ какою жадностью хватались они всегда за каждую музыкальную національность, даже чужую, даже за одну ея крупинку. Вспомните, какъ, напр., Бетховенъ не разъ пробовалъ брать себѣ темами русскія народныя пѣсни, Францъ Шубертъ—словацкія, Листъ—венгерскія. И все-таки, они не создали ни русской, ни словацкой, ни венгерской му-

зыки. Музыка не заключается въ однихъ темахъ. Для того, чтобы быть народною, для того, чтобы выражать національный духъ и душу, она должна адресоваться къ самому корню жизни народной. А ни Бетховенъ, ни Шубертъ, ни Листъ ничуть не адресовались къ народной жизни, и только брали драгоцѣнные самоцвѣтные камни, уцѣлѣвшіе у того или другого народа, для того, чтобы вставить эти прекрасныя, свѣжія, вѣчно юныя сверкающія созданьица въ ту музыкальную оправу, которая была свойственна обще-европейской художественной музыкѣ. Они не опускались въ тотъ міръ, къ которому принадлежали эти изящные, случайно встрѣчавшіеся имъ характерные обломки, они только играли съ ними, любовались на ихъ красоту, и выставляли ихъ въ блестящемъ освѣщеніи своего таланта. На долю русскихъ музыкантовъ выпали иныя условія жизни. Они уже не посторонніе гости, они „свои" въ томъ мірѣ, откуда вынеслись на свѣтъ народныя наши и вообще славянскія мелодіи, и потому они владѣютъ ими свободною рукою, способны дать имъ выступить во всей правдѣ и силѣ ихъ колорита, склада, характера. Сдѣланное Глинкой теперь уже общеизвѣстно и общепризнано. Имъ проложена новая дорога, создана національная опера въ такихъ формахъ, какихъ не существуетъ нигдѣ больше въ Европѣ. Преемники Глинки пошли вслѣдъ за нимъ, опираясь на его геніальный примѣръ и починъ.

Въ связи съ элементомъ народнымъ, русскимъ, есть другой элементъ, составляющій характерное отличіе новой русской музыкальной школы. Это элементъ восточный. Нигдѣ въ Европѣ онъ не играетъ такой выдающейся роли, какъ у нашихъ музыкантовъ. Уже давно нѣтъ ни одного истинно-талантливаго европейскаго архитектора, скульптора и живописца, который не пытался бы передавать своеобразныя восточныя формы. Одни музыканты далеко отставали до сихъ поръ, повсюду въ Европѣ, отъ своихъ творческихъ собратовъ по искусству. Рѣдкія попытки Моцарта, Бетховена, Вебера и нѣкоторыхъ другихъ, писавшихъ пьесы „alla turca", попытки ихъ создать нѣчто „восточное" [1]), свидѣтельствовали только объ интересѣ ихъ авторовъ къ восточному элементу, но никогда не достигали своей цѣли. Фелисьенъ Давидъ побывалъ уже самъ на Востокѣ, и внесъ въ свою оду-симфонію „Пустыня" нѣсколько дѣйствительно восточныхъ мелодій и даже иногда съ дѣйствительно восточнымъ складомъ, но онъ былъ мало талантливъ, и не создалъ ничего крупнаго. У новыхъ русскихъ музыкантовъ дѣло было совсѣмъ иное. Одни изъ нихъ и сами видѣли Востокъ (Глинка и Балакиревъ, бывшіе на Кавказѣ), другіе хотя и не ѣздили на Востокъ, но всю жизнь были окружены восточными впечатлѣніями, и потому выпукло и ярко передавали ихъ. Въ этомъ они раздѣляли общую русскую симпатію ко всему восточному. Оно и не мудрено, когда такая масса всего восточнаго всегда входила въ составъ русской жизни и всѣхъ ея формъ, и давала ей такую особую характерную окраску. Уже Глинка чувствовалъ это и потому говорилъ въ своихъ „Запискахъ": „Нѣтъ сомнѣнія, наша русская пѣснь есть дитя сѣвера, а нѣсколько передана и жителями Востока". Вслѣдствіе того, какъ у Глинки многія изъ лучшихъ его созданій наполнены элементомъ восточнымъ, такъ наполнены имъ и многія лучшія созданія всѣхъ его наслѣдниковъ и продолжателей. Видѣть въ этомъ только странную прихоть и капризъ русскихъ композиторовъ (какъ это дѣлали много разъ наши критики музыкальные) смѣшно и близоруко.

Наконецъ, еще черта, сильно характеризующая русскую музыкальную школу, это—крайняя ея наклонность къ „програмной музыкѣ".

Пріѣхавъ въ Парижъ, и проживъ тамъ нѣсколько мѣсяцевъ, Глинка вдругъ написалъ своему пріятелю Кукольнику, въ апрѣлѣ 1845 года: „Изученіе музыки Берліоза и здѣшней публики привело меня къ чрезвычайно важнымъ результатамъ. Я рѣшился обогатить свой репертуаръ нѣсколькими концертными пьесами для оркестра, подъ имепемъ „Fantaisies pittoresques". Мнѣ кажется, что можно соединить требованія искусства съ требованіями вѣка, и, воспользовавшись усовершенствованіями инструментовъ и исполненія, писать пьесы, равно „докладныя" знатокамъ и простой публикѣ. Въ Испаніи примусь за предположенныя „Fantaisies" — оригинальность тамошнихъ мелодій будетъ мнѣ значительною помощью". Такимъ образомъ, возникли „Хота" и „Ночь въ Мадридѣ", немногимъ позже—„Камаринская".

Это были созданія, не только высоко талантливыя, но имѣющія также и другое значеніе: они явились первыми прототипами „програмной музыки" въ Россіи. Въ этомъ Глинка слѣдовалъ общему направленію вѣка, выразившемуся ранѣе всего у Бетховена, потомъ у Вебера, Берліоза, Мендельсона, а потомъ уже и у всѣхъ значительнѣйшихъ новыхъ композиторовъ—Листа, Вагнера и т. д. Конечно, у каждаго изъ нихъ „програмность" является на разныхъ степеняхъ опредѣлительности, у однихъ—въ болѣе туманныхъ, эмбріональныхъ формахъ, у другихъ—въ формахъ, несравненно болѣе явственныхъ и рѣзко очерченныхъ, но у всѣхъ вообще она существуетъ несомнѣнно. Чтò такое большинство увертюръ Бетховена („Леонора", „Коріоланъ", „Эгмонтъ" и т. д.), чтò такое нѣкоторыя части послѣднихъ его квартетовъ, чтò такое многія его сонаты, чтò такое всѣ симфоніи Бетховена, начиная съ III-й, какъ не „програмная музыка" на сюжеты, изъ которыхъ одни менѣе, а другіе болѣе легко можно отгадывать. Въ иныхъ случаяхъ, самъ Бетховенъ помогъ нашему пониманію надписями: „Героическая симфонія", „Маршъ на смерть героя", „Пасторальная симфонія", „Веселое собраніе поселянъ". „Буря", „Канцона въ лидійскомъ тонѣ, для возблагодаренія божества за выздоровленіе" и т. д.; въ другихъ случаяхъ, онъ въ разговорахъ сообщилъ своимъ собесѣдникамъ нигдѣ у него не обозначенную програму нѣкоторыхъ сочиненій своихъ: такъ, напр., про тему 1-й части своей

[1]) Моцартъ въ оперѣ „Похищеніе изъ сераля", Бетховенъ въ музыкѣ къ драмѣ „Аѳинскія развалины", Веберъ въ оперѣ „Оберонъ".

V-й симфоніи онъ сказалъ однажды: „Такъ судьба стучится къ намъ въ дверь“; про большую F-moll'ную сонату свою онъ сказалъ, что содержаніе ея — „Буря“ Шекспира, и т. д. Въ иныхъ еще случаяхъ можно легко угадывать взятое Бетховеномъ за тему содержаніе: такъ въ финалахъ VII-й и VIII-й симфоній явно слышится война, въ Andante VII-й не трудно замѣтить процессію, и т. д. Увертюры Вебера, Мендельсона и Берліоза точно также всѣ „программны“ — вездѣ тутъ музыка очень далека отъ прежней „чистой“ безпрограммной музыки. Глинка, въ своихъ инструментальныхъ созданіяхъ, ступилъ на ту же дорогу, но уже не только вслѣдствіе одного „изученія Берліоза“, какъ онъ самъ сказалъ въ 1845 году въ письмѣ къ Кукольнику, не только вслѣдствіе настроенія, царствовавшаго вездѣ слишкомъ явственно въ ту минуту, но, конечно, еще болѣе вслѣдствіе потребности своей собственной натуры. Онъ даже очень опредѣлительно выразилъ это въ вышеприведенномъ письмѣ своемъ къ Кукольнику: „Для моей необузданной фантазіи надобенъ текстъ, или положительныя данныя“, говоритъ онъ. *Положительныя данныя* въ основаніи музыкальнаго созданія — это и есть, конечно, коренное начало „программной музыки“.

Содержаніе трехъ великихъ симфоническихъ созданій Глинки — явно „программное“. Его легко прослѣдить, его легко разсказать. Подъ конецъ жизни Глинка не взлюбилъ „программность“ и часто отрицалъ, въ разговорахъ съ знакомыми, ея присутствіе во многихъ сочиненіяхъ своихъ прежняго времени. Такъ, напр., онъ даже отрицалъ намѣреніе изобразить „радугу“ въ первой пѣсни Баяна, „волны“ — въ одной изъ варіацій персидскаго хора въ „Русланѣ“, и множество другихъ подобныхъ же маленькихъ картинокъ, на которыя въ нашихъ спорахъ мы указывали Глинкѣ — А. Н. Сѣровъ и я; но текстъ слишкомъ сильно доказывалъ прежнее его направленіе и намѣреніе. Мнѣ кажется, что точно также нельзя слишкомъ довѣрять печатному его отрицанію программы въ „Камаринской“ („Записки“, стр. 169).

Но что́ начато было Глинкой, то продолжали его наслѣдники и преемники. Почти вся, безъ исключенія, русская симфоническая музыка — программна: это покажетъ послѣдующее изложеніе. Нельзя не замѣтить, что наклонность къ программности гораздо сильнѣе у насъ, чѣмъ у всей почти остальной Европы.

Таковы главныя характерныя черты русской музыкальной школы. Отмѣчая ихъ, я ничуть не думаю выставлять нашу школу выше другихъ европейскихъ школъ — это была бы задача и нелѣпая, и смѣшная. У каждаго народа есть свои великіе люди и свои великія дѣла. Но мнѣ казалось только необходимымъ очертить особенности характера и направленія нашей школы, конечно очень любопытныя и важныя.

Теперь я приступлю къ судьбамъ нашей школы въ періодъ послѣ Глинки.

II.

Въ продолженіе всей молодости своей, Даргомыжскій былъ блѣднымъ и слабымъ подражателемъ то Глинки, то французовъ Обера и Галеви: первому онъ подражалъ въ романсахъ, которыхъ сочинилъ безчисленное множество, второму, и особенно третьему, — въ юношеской своей оперѣ „Эсмеральда“. Собственная индивидуальность проглядывала тутъ лишь изрѣдка, была почти совершенно незамѣтна. Но около 40-хъ годовъ своей жизни онъ сталъ сознавать настоящую свою индивидуальность и настоящія свои силы.

Въ началѣ 50-хъ годовъ настоящаго столѣтія Даргомыжскій принялся за оперу „Русалка“. Здѣсь онъ задавался новыми и глубокими цѣлями. Въ 1853 году онъ писалъ князю Одоевскому: „Тружусь надъ своею „Русалкою“. Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю въ нихъ разнообразныхъ сторонъ. Глинка, который одинъ до сихъ поръ далъ русской музыкѣ широкій размѣръ, по-моему затронулъ еще одну ея сторону — сторону лирическую. Драма у него слишкомъ заунывна, комическая сторона теряетъ національность. Говорю о характерѣ его музыки, потому-что фактура у него вездѣ превосходная. По силѣ и возможности, я въ „Русалкѣ“ своей работаю надъ развитіемъ нашихъ драматическихъ элементовъ. Счастливъ буду, если успѣю въ этомъ хотя въ половину противъ Глинки“. Даргомыжскій, повидимому, не совсѣмъ хорошо понималъ значеніе Глинки: у этого послѣдняго геніально выраженъ былъ, въ операхъ, не одинъ элементъ „лирическій“, но и элементъ „эпическій“. Баянъ и вообще вся интродукція „Руслана“, языческіе хоры, волшебныя сцены, хоры мамушекъ — тамъ же, Сусанинъ, хоръ пріѣзжающихъ на лодкѣ, женскіе хоры, „Славься“ — въ „Жизни за царя“, все это уже не лирика. Это великая и широкая эпика. Не взирая, однако же, на такое заблужденіе, Даргомыжскій все-таки былъ правъ въ томъ, что много сторонъ русской національности не было взято и выражено Глинкой, а онѣ-то и соотвѣтствовали характеру и таланту Даргомыжскаго. Все, что̀ создано самаго высокаго Глинкой, имѣетъ содержаніе, складъ и характеръ, совершенно недоступные Даргомыжскому. Но у него есть, наоборотъ, свои стороны творчества, совершенно недоступныя Глинкѣ.

Многое въ сочиненіяхъ Даргомыжскаго заключаетъ національный элементъ, и здѣсь онъ является крупнымъ мастеромъ. Всего болѣе это надо сказать про „Русалку“. Однако, главная сторона таланта его заключалась не въ способности выражать національность. Главная его сила заключалась въ способности къ глубокому драматическому выраженію и въ способности передавать въ музыкальныхъ формахъ всѣ оттѣнки, всѣ краски и всѣ волнистыя линіи человѣческой рѣчи. Даргомыжскій выступилъ въ „Русалкѣ“ великимъ мастеромъ этого способа музыкальнаго выраженія, великимъ мастеромъ речитатива и декламаціи, а въ слѣдующей оперѣ пошелъ съ ними еще дальше и глубже. Въ этомъ онъ совершенно несравнимъ ни съ кѣмъ. Даже лучшіе речитативы и декламированныя сцены въ „Гугенотахъ“ и „Пророкѣ“, Мейербера, еще далеко не достигаютъ той правды, силы и необычайной естественности подобныхъ же

сценъ Даргомыжскаго. У него въ этомъ есть одинъ только соперникъ — Глюкъ, но тотъ еще идеалистъ. Онъ не реалистъ, какъ Даргомыжскій; притомъ же его наврядъ ли даже и зналъ Даргомыжскій. Въ речитативѣ и декламаціи Даргомыжскій является столько же своеобразнымъ, новымъ и творческимъ, какъ Глинка въ своей широкой эпикѣ и въ своемъ лиризмѣ.

Добрая половина „Русалки" состоитъ изъ пьесъ въ рутинной и общепринятой формѣ арій, дуэтовъ, терцетовъ и ансамблей, гдѣ Даргомыжскій ничуть не самобытенъ, и только довольно безцвѣтно подражаетъ Глинкѣ или французскимъ опернымъ композиторамъ 30-хъ годовъ (въ примѣръ перваго можно представить всю роль князя, въ примѣръ второго—почти всю роль мельника). Но все остальное, всѣ тѣ мѣста оперъ, гдѣ онъ бросилъ въ сторону условныя формы своихъ предшественниковъ, онъ является другимъ человѣкомъ и сильно потрясаетъ своей правдой и глубиной выраженія. Сцены Наташи съ княземъ и съ отцомъ, сцена сумасшедшаго мельника, призывъ Наташи, превратившейся уже въ русалку,—совершенно единственны въ своемъ родѣ.

Но всѣ эти совершенства, талантъ и новизна были долго недоступны и непонятны нашей публикѣ. „Я не заблуждаюсь,—писалъ онъ въ 1857 году.—Артистическое положеніе мое въ Петербургѣ незавидно. Большинство нашихъ любителей музыки и газетныхъ писакъ не признаетъ во мнѣ вдохновенія. Рутинный взглядъ ихъ ищетъ льстивыхъ для слуха мелодій, за которыми я не гонюсь. Я не намѣренъ низводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звукъ прямо выражалъ слово. Хочу правды. Они этого понять не умѣютъ. Сколько выслушиваю я нелестныхъ намековъ, но я привыкъ и холоденъ къ нимъ"...

Въ своей „Автобіографіи" Даргомыжскій говоритъ еще: „Репертуарное начальство, капельмейстеръ и режисеръ считаютъ „Русалку" оперою неудачною, въ которой, по выраженію ихъ, нѣтъ ни одного мотива. Вслѣдствіе этого, опера, со второстепенными артистами, дается рѣдко, кое-какъ, въ лѣтніе мѣсяцы, а зимой вовсе не дается... Я не ошибусь, если отнесу нерасположеніе театральнаго начальства—къ простому убѣжденію въ недостаточности моего таланта, въ сравненіи съ другими русскими композиторами". Это писано въ 1866 году, т.-е. спустя 10 лѣтъ послѣ первой постановки „Русалки". Судьба этой оперы шла, такимъ образомъ, параллельно съ судьбою „Жизни за царя" и „Руслана и Людмилы". Русская публика долго отвертывалась отъ всѣхъ трехъ оперъ. Даргомыжскому привелось испытать, въ 50-хъ и 60-хъ годахъ, то самое, что испыталъ въ 30-хъ и 40-хъ—Глинка. Онъ былъ наслѣдникомъ не только таланта, но и страданій Глинки. Въ концѣ 60-хъ годовъ наступила вдругъ какая-то реакція, и публика и театральное начальство стали болѣе обращать вниманія на всѣ три оперы, даже относиться къ нимъ съ уваженіемъ. О постановкѣ стали хлопотать и стараться, лучшіе оперные пѣвцы и пѣвицы брали ихъ въ свои бенефисы. Всѣ три оперы получили наконецъ право гражданства на нашей оперной сценѣ, сдѣлались вполнѣ „репертуарными". Даргомыжскій называетъ (въ „Автобіографіи") этотъ успѣхъ „Русалки"—невѣроятнымъ, загадочнымъ.

Но въ теченіе этихъ 10 тяжкихъ лѣтъ онъ не сидѣлъ, сложа руки. Онъ не пришелъ въ то безвыходное уныніе, въ какое пришелъ подъ конецъ жизни своей Глинка (въ письмѣ къ Кукольнику 1854 года Глинка писалъ: „Я весьма рѣдко бываю въ восторженномъ состояніи"; въ 1855 году онъ писалъ ему же: „Теперь я уже не чувствую призванія и влеченія писать"). Когда Даргомыжскому было 50 лѣтъ, вдохновеніе и энтузіазмъ не покинули его, онъ не пересталъ творить. Напротивъ, въ теченіе этихъ 10 лѣтъ онъ создалъ именно самыя крупныя вещи свои. Ему не удалось написать всю задуманную имъ русскую волшебную оперу—„Рогдана", но два хора оттуда, одинъ—волшебныхъ дѣвъ надъ спящей княжной Рогданой, другой—восточныхъ отшельниковъ, принадлежатъ къ великолѣпнѣйшимъ произведеніямъ новой русской музыки. Нѣсколько романсовъ этой эпохи также доказываютъ сильное движеніе впередъ на пути совершенно самостоятельнаго развитія. Одни изъ нихъ полны патетичности и глубокаго драматизма (таковы, наприм.: „Паладинъ" и „Старый капралъ"), другіе представляютъ изумительные образцы музыки съ восточнымъ колоритомъ, страстнымъ и поэтическимъ („О дѣва-роза"), совершенно въ иныхъ формахъ и въ иномъ родѣ, чѣмъ все восточное, созданное Глинкой. Наконецъ, третьи являются родоначальниками цѣлаго новаго рода музыки: комическихъ, иногда сатирическихъ романсовъ-сценъ, вникающихъ въ русскую дѣйствительную, ежедневную жизнь съ такою глубиною, изображающихъ ее съ такою неподкрашенною правдивостью и юморомъ, какіе есть у Гоголя, но какихъ еще никогда до тѣхъ поръ музыка не пробовала. Таковы романсы-сцены: „Червякъ", „Титулярный совѣтникъ", „Какъ пришелъ мужъ изъ-подъ горокъ", „Мчитъ меня въ твои объятья". Та „правда", которой Даргомыжскій искалъ еще для своей оперы „Русалка", являясь и тутъ на первомъ мѣстѣ, но только еще болѣе углубившаяся и разросшаяся.

Но даже и этого мало было для таланта Даргомыжскаго, все только болѣе и болѣе зрѣвшаго и мужавшаго, не взирая на весь внѣшній неуспѣхъ и непризнанность. Онъ, въ теченіе тѣхъ же 10 лѣтъ антракта между двухъ своихъ оперъ, создалъ нѣсколько инструментальныхъ твореній съ высокимъ значеніемъ: „Малороссійскій казачокъ", „Баба-Яга", „Чухонская фантазія". Это все совершенно самобытныя русскія скерцо, составляющія pendant къ „Камаринской" Глинки, но съ необыкновенно оригинальнымъ и самобытнымъ юмористическимъ характеромъ. Даргомыжскій никогда не былъ замѣчательнымъ оркестраторомъ, и всего менѣе способенъ былъ къ такимъ массивнымъ или тонкопоэтическимъ, колоритнымъ оркестровымъ эффектамъ, какими наполнена партитура „Руслана" или „Хоты". Но въ „Чухонской фантазіи" онъ возвысился, даже и въ оркестровомъ отношеніи, до необычной оргинальности и эффектности, достойно выражающихъ всю новизну, силу и

оргинальность этого совершенно необыкновеннаго симфоническаго созданія.

Сколько, однако-же, ни значительно было то, что сочинено Даргомыжскимъ въ періодъ отъ 1856 до 1866 года, а все оно есть только приготовленіе и преддверіе къ самому высшему и капитальному созданію его—оперѣ „Каменный гость". Опера эта есть то созданіе, которое даетъ ему безсмертіе и навсегда дѣлаетъ его равнымъ творцу „Руслана". Въ 1866 году онъ писалъ бывшей любимой своей ученицѣ, Л. И. Кармалиной: „Я не совсѣмъ еще разстался съ музой. Пробую дѣло небывалое: пишу музыку на сцены „Каменнаго гостя" Пушкина, такъ, какъ онѣ есть, не измѣняя ни одного слова. Конечно, никто не станетъ этого слушать. Но чѣмъ же я-то хуже другихъ? Для меня не дурно"... Два года спустя, въ апрѣлѣ 1868 г., онъ писалъ ей же: „Я затянулъ лебединую пѣснь. Пишу „Каменнаго гостя". Странное дѣло. Нервическое настроеніе мое [1]) вызываетъ мысли одну за другою. Усилія почти нѣтъ... Пишу не я, а какая-то сила, для меня невѣдомая. „Каменный гость" обратилъ мое вниманіе еще лѣтъ 5 тому назадъ, когда я былъ совершенно здоровъ, и я— отшатнулся предъ колоссальностью этой работы. А теперь, больной, въ теченіе $2^1/_2$ мѣсяцевъ, написалъ почти три четверти оперы... Конечно, это произведеніе будетъ не для многихъ"... Можно сказать теперь: Славу Богу, что въ 1863 г. Даргомыжскій отшатнулся предъ колоссальностью этой работы. Онъ тогда не былъ еще „готовъ", онъ еще продолжалъ рости и расширяться своею музыкальною натурою, онъ еще продолжалъ все болѣе и болѣе освобождаться отъ той угловатости, шероховатости, отъ тѣхъ вообще недостатковъ формы, отъ того италіянства и французжества, которыя иногда присутствуютъ въ произведеніяхъ молодого и средняго его періода. Онъ дѣлалъ, съ каждымъ новымъ созданіемъ, все новые шаги впередъ. Но теперь, къ 1866 году, приготовленія были кончены. Для колоссальной задачи былъ готовъ и колоссальный музыкантъ, человѣкъ, потерявшій всѣ прежніе мелкіе и иногда невзрачные свои недостатки, выросшій душой столько же какъ и талантомъ, нашедшій столько силы воли и величія характера, что могъ вдохновенно дописывать оперу среди самыхъ страшныхъ приступовъ послѣдней, смертельной своей болѣзни, лежа въ постели. Создалась опера, составляющая совершенное исключеніе во всей музыкѣ. Въ ней воплотилось и выразилось все то, къ чему за 100 лѣтъ раньше стремился великій реформаторъ Глюкъ,—только въ еще болѣе широкихъ и глубокихъ рамкахъ, чѣмъ то было у Глюка. Въ ней уже нѣтъ боговъ и героевъ Греціи, классической программы и личностей. Здѣсь отброшена въ сторону вся условность и формалистика, наросшая надъ европейской оперной музыкой какимъ-то безобразнымъ и рогатымъ столпотвореніемъ полиповъ; здѣсь нѣтъ уже никакого помина объ аріяхъ, дуэтахъ и терцетахъ, выдуманныхъ для оперы подобно условнымъ балетнымъ па́; нѣтъ болѣе хоровъ, нѣтъ ансамблей, нѣтъ симметричныхъ и квадратныхъ формъ. Во имя требованій здраваго смысла и оперной правды, музыка состоитъ тутъ единственно изъ речитативовъ и декламаціи, изъ музыкальной рѣчи, льющейся у дѣйствующихъ лицъ столько же правдивымъ, неправильнымъ и не-симметричнымъ потокомъ, какъ это существуетъ въ живой человѣческой рѣчи и въ драмѣ, но все это въ формахъ художественныхъ, музыкальныхъ и поэтическихъ, не взирая на всю близость къ дѣйствительности, со всѣми ея изгибами и поворотами. Это былъ опытъ новаго музыкальнаго рода, еще не слыханнаго и не виданнаго. „Когда мою оперу слышатъ знакомые,—пишетъ за 2 мѣсяца до смерти Даргомыжскій Л. И. Кармалиной,—многіе недоумѣваютъ: музыка это или куриная слѣпота?" Прошло 15 лѣтъ, и большинство людей у насъ до сихъ поръ считаетъ, что дѣйствительно это только „куриная слѣпота". Что здѣсь, передъ глазами у всѣхъ,—одно изъ геніальнѣйшихъ созданій міра, публика русская опять не поняла, какъ въ былое время не поняла того же про „Руслана". И въ нашей, и въ иностранной печати можно еще и до сихъ поръ вездѣ прочитать, что „Каменный гость"—ошибка и промахъ, заблужденіе и нескладная нелѣпость Даргомыжскаго. Болѣе 10 лѣтъ прошло для публики понапрасну. Ни шага впередъ. Нѣмцы считаютъ, что въ этой оперѣ Даргомыжскій явился только „неудачнымъ подражателемъ Рихарда Вагнера, къ несчастію пошедшимъ еще далѣе его" [1]). Какое заблужденіе! Ничто не можетъ быть противуположнѣе, какъ Рихардъ Вагнеръ и Даргомыжскій. Не только въ „Русалкѣ" (1855), но даже гораздо раньше, уже въ нѣкоторыхъ романсахъ молодости своей, Даргомыжскій вступилъ на тотъ путь „правды" и близости музыки къ слову и жизни, гдѣ для него не существовало болѣе традиціонной формалистики. Это была цѣлая новая система, твердо сознанная, и которой онъ остался вездѣ вѣренъ. Въ „Каменномъ гостѣ" онъ только воплотилъ ее въ полной силѣ и блескѣ. Когда Даргомыжскій задумалъ и началъ осуществлять свою реформу, онъ еще не слыхалъ ни единой ноты Рихарда Вагнера, наврядъ ли зналъ даже его имя. Онъ слѣдовалъ только коренному инстинктивному требованію своей природы. Рихардъ Вагнеръ до того былъ ему чуждъ и далекъ, что когда, лѣтомъ 1856 г., т.-е. уже послѣ „Русалки", Сѣровъ задумалъ просвѣтить его на счетъ новаго своего музыкальнаго бога и далъ ему (впервые для Даргомыжскаго) просмотрѣть оперу „Таннгейзеръ", Даргомыжскій тотчасъ написалъ ему: „Просмотрѣлъ пол-оперы. Вы правы, поэзіи въ сценическомъ распредѣленіи либретто—много. Въ музыкѣ— указуетъ онъ дорогу новую и дѣльную; но въ неестественномъ пѣніи его и пряныхъ, хотя мѣстами очень занимательныхъ гармонизаціяхъ, выглядываетъ какое-то страданіе: will und kann nicht! Правда-правдой, а вѣдь надобенъ и вкусъ"! Въ этихъ сло-

[1]) Послѣдняя его болѣзнь, кончившаяся аневризмомъ и смертью, спустя нѣсколько мѣсяцевъ послѣ этого письма.

[1]) Такой приговоръ, встрѣчается, напримѣръ, въ новѣйшемъ музыкальномъ лексиконѣ Римана, въ біографіи Даргомыжскаго.

вахъ можно прочитать всю разницу натуръ Рихарда Вагнера и Даргомыжскаго. Первый—гораздо менѣе художникъ, чѣмъ думающая, выдумывающая и соображающая голова, второй—отъ головы до ногъ художникъ, творящій вдохновеніемъ и нервами, всѣми способностями душевными. Первый—не взирая на всѣ свои реформы, все еще поклонникъ „великолѣпныхъ спектаклей", балетовъ, маршей, процессій и всяческихъ общепринятыхъ театральныхъ условностей, фальши и пустяковъ; второй—помышляетъ въ своемъ „Каменномъ гостѣ" объ одной только правдѣ жизненной и душевной, и презираетъ всю устарѣлую театральную фольгу и побрякушки. Одинъ—мало даровитый, крайне искусственный и совершенно лишенный способности къ речитативу и декламаціи; другой—само пламенное и горячее дарованіе, непосредственное, увлекающееся и увлекающее, художникъ полный драматизма и патетичности, но вмѣстѣ юмора и комизма, всегда правды и естественности, и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе чѣмъ кто-нибудь одаренный способностью именно къ речитативу и декламаціи. Наконецъ, одинъ—крайній идеалистъ, другой—крайній реалистъ. Послѣднее отличіе — самое рѣзкое и рѣшительное. Даргомыжскій есть родоначальникъ реализма въ музыкѣ. Реализмъ до него являлся лишь въ видѣ рѣдкихъ, нерѣшительныхъ пробъ и попытокъ.

Поэтичность, любовь, страсть, поразительная трагичность, юморъ, комизмъ, тончайшая психологія душевная, фантастичность сверхъ-естественнаго явленія (Командоръ, для выраженія котораго Даргомыжскій изобрѣлъ небывалую, громовую, ужасающую гамму), все это слилось, во второй его оперѣ, въ одно чудесное цѣлое. Но тутъ же реализмъ выраженія выросъ до степени такой могучей, законченной художественности, что составляетъ новую эру въ музыкѣ, и, конечно, ляжетъ въ основу будущаго развитія, будущей европейской „Zukunftmusik". „Музыка будущаго"—это гораздо скорѣе не оперы Вагнера, а „Каменный гость" Даргомыжскаго. Оперы Вагнера мало содержатъ плодотворныхъ сѣмянъ для будущаго, онѣ слишкомъ ограничены и мало талантливы. „Каменный гость", напротивъ, геніальный краеугольный камень грядущаго новаго періода музыкальной драмы. Всѣ формы выдѣланы тамъ съ глубокимъ совершенствомъ. Опущенъ только элементъ „хора". Этотъ вопросъ, требующій полной и коренной реформы для музыкальной драмы—одинъ обойденъ Даргомыжскимъ, покуда.

До сихъ поръ опера Даргомыжскаго не пробила себѣ еще дороги въ нашемъ отечествѣ. Въ началѣ, цѣлыхъ 3 года прошло послѣ смерти автора (1869—1872) прежде, чѣмъ театральная дирекція удостоила допустить эту оперу на сцену, и то напередъ надо было устроить публичную складчину для того, чтобы пріобрѣсть ее отъ наслѣдниковъ Даргомыжскаго за ту умѣренную сумму, которую не захотѣла платить дирекція, сверхъ положенной тогда ничтожной платы. Театральное начальство продолжало быть вѣрнымъ самому себѣ: лѣтъ за 15 передъ тѣмъ, одинъ министръ отвѣчалъ сестрѣ Глинки, Л. И. Шестаковой, въ разговорѣ объ операхъ ея брата: „Намъ все равно, кто сочинилъ, что сочинилъ; для насъ тогда только музыка хороша, когда она приноситъ доходъ" („Послѣдніе годы жизни Глинки", стр. 13). Но и публика наша тоже осталась вѣрна самой себѣ: она сложилась на покупку, по доброму моральному чувству, а все-таки не стала ходить на „Каменнаго гостя". Онъ ей былъ и непонятенъ, и непріятенъ, и ненуженъ, не взирая даже на геніальное исполненіе О. А. Петровымъ роли Лепорелло и истинно-превосходное исполненіе Ю. Ѳ. Платоновой и Ѳ. П. Коммисаржевскимъ ролей Донны-Анны и Донъ-Хуана. Критика почти вся сплошь испускала пронзительные вопли ужаса и негодованія. Она отъ всей души ненавидѣла „Каменнаго гостя". Публика зѣвала и уходила прочь. Значитъ, такъ какъ опера „дохода не приносила", то ее и сняли съ репертуара. Все было въ порядкѣ. Такъ продолжается и до сихъ поръ. За-то на сценѣ процвѣтаютъ „Фаустъ" Гуно, „Демонъ" Рубинштейна, „Рогнѣда" Сѣрова, всѣ оперы Верди. Тѣ—доходъ приносятъ!

III.

Во все время дѣятельности Глинки и въ продолженіе первой половины дѣятельности Даргомыжскаго, у насъ было только два центра музыкальныхъ: однимъ являлся самъ авторъ, другимъ—публика и критика. Съ конца 50-хъ годовъ появился третій центръ—музыкальная школа. Прежде наши музыканты образовывались въ разсыпную, каждый отдѣльно, одни самоучкой, другіе подъ руководствомъ котораго-нибудь учителя или профессора, у насъ или за границей. Пришло время, когда началась у насъ проповѣдь о необходимости школы, консерваторіи, сословныхъ правъ, музыкальныхъ званій и привилегій. За это взялись люди, привыкшіе считать превосходнымъ все, что дѣлается въ Европѣ, слѣпо вѣровать во всѣ ея предразсудки. Есть консерваторіи въ Европѣ, значитъ, онѣ должны быть и у насъ. Нашлось много охотниковъ воцарить консерваторію въ Россіи. Это предпріятіе было сочтено чѣмъ-то истинно-патріотическимъ, неотложнымъ—и дѣло закипѣло. Признано было, что музыка стоитъ въ Россіи еще на слишкомъ низкомъ уровнѣ, и надо приложить руку къ ея истинному усовершенствованію. Для такого усовершенствованія и для распространенія истиннаго музыкальнаго просвѣщенія у насъ было основано „Музыкальное общество", въ 1859 году, и, какъ главный его органъ,—„Консерваторія", въ 1862 году.

Незадолго до открытія консерваторіи, въ началѣ 1861 года, въ № 1 „Вѣка" напечатана была статья А. Г. Рубинштейна, подъ заглавіемъ: „О музыкѣ въ Россіи", назначенная приготовить публику, указать печальное положеніе музыки въ Россіи въ настоящее время и, вмѣстѣ, единственныя мѣры, возможныя въ будущемъ для направленія дѣла на истинный путь. Авторъ говорилъ, что „въ Россіи занимаются музыкой только любители". Но еще въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ уже начали появляться, въ концертахъ и въ печати, произведенія новыхъ русскихъ музыкантовъ, преемниковъ и послѣдователей Глинки.

Въ то время увертюра Балакирева на русскія темы, его увертюра къ „Лиру" были уже сочинены и исполнены публично; почти всѣ его романсы сочинены и напечатаны; скерцо Мусоргскаго сочинено и исполнено въ концертѣ; скерцо Кюи сочинено и исполнено въ концертѣ; нѣсколько его романсовъ—напечатано. Неужели все это были сочиненія только „любителей"? Намѣреніе возвышать и развивать русскую музыку было, конечно, вообще похвально, но требовалось ли подобное развитіе и возвышеніе, когда уже народилась у насъ самостоятельная, оригинальная школа—глубоко національная? Въ разсужденіи о русской музыкѣ первый вопросъ долженъ былъ состоять, конечно, въ томъ, чтобъ опредѣлить: что̀ такое новая наша музыка и школа, въ чемъ ея характеръ и особенность, и что̀ именно нужно для дальнѣйшаго ея роста и сохраненія ея самобытной особенности? Но люди, задумавшіе облагодѣтельствовать Россію по части музыки, не понимали или не хотѣли понимать этого, и съ высоты европейскаго консерваторскаго величія глядѣли на наше отечество, въ музыкальномъ отношеніи, какъ на какую-то tabula rasa, на дикую и запущенную страну, гдѣ почва еще пустопорожняя и куда надо привезти добрыя сѣмена изъ Европы. Сѣмена эти исчислялись и чудотворныя достоинства ихъ подробно описывались въ статьѣ „Вѣка". Никто на все это не возражалъ, точно будто въ статьѣ этой изложены были только глубокія истины и надо только ждать осуществленія ея благодѣтельныхъ обѣщаній. Осуществленіе и предстояло въ ближайшемъ будущемъ. Статья была чѣмъ-то въ родѣ манифеста и программы партіи, у которой была въ рукахъ большая власть и сила относительно музыки.

Лишь немногіе были несогласны со статьей „Вѣка" и видѣли въ водвореніи у насъ рутинной европейской консерваторіи не счастье, а ошибку. Я былъ однимъ изъ числа негодующихъ, и, такъ какъ дѣло это казалось мнѣ очень важнымъ, я напечаталъ въ „Сѣверной Пчелѣ" замѣчанія на статью „Вѣка", въ надеждѣ, что вопросъ о консерваторіи подвергнется вновь общему обсужденію, и что изъ среды публики выступятъ люди, которые внесутъ въ разсмотрѣніе его свѣтлую мысль, новыя понятія, доказательные факты. Я писалъ: „Дайте (совѣтуютъ намъ) званіе музыкантамъ, заведите консерваторію, и тогда все вдругъ перемѣнится, все сдѣлается такимъ, какимъ быть должно.—Но мы сильно сомнѣваемся, чтобъ званіе непремѣнно помогло развитію музыки у насъ... Когда то, что̀ способствуетъ благосостоянію и возвышенію личнаго достоинства (званіе), является лишь въ видѣ особенной привилегіи, лишь въ видѣ исключенія для нѣкоторыхъ, оно неминуемо дѣлается источникомъ однихъ только корыстныхъ желаній. Съ такими желаніями напрасно было бы смѣшивать мысль о развитіи искусства... Сколько академій въ Европѣ раздавали и раздаютъ званія людямъ, занимающимся тѣмъ или другимъ художествомъ, и все-таки онѣ не создали художниковъ, а только людей, жаждавшихъ получить чинъ, званіе, привилегію. Расположеніе, посредствомъ приманки, количества музыкантовъ, не есть еще двиганіе искусства впередъ... Нашимъ литераторамъ не давали ни званій, ни чиновъ; и, однако же, глубоко національная литература создалась и выросла у насъ. Такъ должно быть и съ музыкой... Учрежденіе консерваторіи и успѣхъ искусства вовсе еще не синонимы. Пусть заведутъ не только одну, но много консерваторій, и все-таки изъ этого можетъ не выйти никакой существенной пользы для искусства. Напротивъ, пожалуй, даже выйдетъ скорѣе вредъ. Ныньче укоренилось въ большей части Европы мнѣніе, что академіи и консерваторіи служатъ только разсадникомъ бездарностей и способствуютъ утвержденію вредныхъ понятій и вкусовъ въ искусствѣ. Поэтому лучшіе умы ищутъ средствъ, въ дѣлѣ художественнаго воспитанія обходиться безъ „высшихъ" учебныхъ заведеній. „Высшія" заведенія для дѣла искусства совсѣмъ другое дѣло, чѣмъ высшія заведенія въ дѣлѣ науки: между тѣми и другими лежитъ огромная пропасть. Университетъ сообщаетъ только знанія; консерваторія этимъ не хочетъ довольствоваться и вмѣшивается самымъ вреднымъ образомъ въ творчество воспитывающагося художника, простираетъ деспотическую власть на складъ и форму его произведеній, старается вогнать ихъ въ извѣстную академическую мѣрку, передавать имъ свои привычки, и, что̀ всего хуже, запускаетъ когти въ самое понятіе художника, навязываетъ ему мнѣнія о художественныхъ произведеніяхъ и ихъ авторахъ, отъ которыхъ впослѣдствіи невозможно или безконечно трудно отдѣлаться человѣку, посвятившему себя искусству... Консерваторіи въ Италіи и Франціи не подняли музыкальнаго уровня страны, не развили музыкальнаго образованія, и даже не народили той полезной школы учителей, которой отъ нихъ всего болѣе ожидали. Въ Германіи, великая музыкальная эпоха *предшествуетъ* заведенію консерваторій, и всѣ лучшіе ея таланты воспитывались *внѣ* консерваторій... Музыкальные учителя у насъ всѣ иностранцы, воспитывались въ консерваторіяхъ и школахъ, отчего же все-таки приходится жаловаться на плохое музыкальное образованіе у насъ? Неужели учителя, происшедшіе изъ будущей нашей консерваторіи, будутъ лучше тѣхъ, которыхъ намъ высылаютъ чужіе края?.. Пора остановиться съ пересаживаніями къ намъ иностранныхъ учрежденій и подумать о томъ, что̀ дѣйствительно полезно и выгодно для нашей именно почвы и для нашей именно національности. Опытъ Европы говоритъ, что сколько для искусства полезны небольшія школы, ограничивающіяся одною музыкальною грамотностью, столько вредны высшія школы, академіи и консерваторіи. Ужели этотъ опытъ будетъ для насъ потерянъ? Ужели мы упорно должны копировать то, что̀ существуетъ въ другихъ мѣстахъ, для того только, чтобы имѣть потомъ удовольствіе хвастаться огромнымъ комплектомъ учителей и классовъ, безплодною раздачею наградъ и премій, томами распложенныхъ бездарныхъ сочиненій и толпами никуда не годныхъ музыкантовъ?"...

Высказанныя тутъ ожиданія были напрасны. Это была проповѣдь въ пустынѣ. Никто не откликнулся, никто не возражалъ „Вѣку", никто не выступилъ съ цѣлью разсмотрѣть вопросъ *за* или *противъ*,

и консерваторія, спустя нѣсколько мѣсяцевъ, была открыта въ Петербургѣ, позже въ Москвѣ. Однако то, что̀ легко можно было предвидѣть, сбылось. Если смотрѣть на наши двѣ консерваторіи, какъ на школы музыкальной грамотности вообще, и приготовленія музыкальныхъ исполнителей, онѣ имѣютъ большія заслуги. Въ теченіе 20 лѣтъ своего существованія, наши консерваторіи выпустили изъ своихъ стѣнъ много сотенъ людей, узнавшихъ музыкальную грамоту и научившихся играть на томъ или другомъ инструментѣ, и пѣть болѣе или менѣе удовлетворительно. Значительная доля этихъ людей пошла потомъ въ оркестры, въ хоры и солисты. Все это прекрасно. Но если имѣть въ виду музыкальный уровень, то нельзя не видѣть, что онъ ничуть не поднялся, что музыкальное образованіе не развилось, а только расплодилось у насъ огромное количество музыкальныхъ ремесленниковъ, имѣющихъ мало общаго съ искусствомъ, зараженныхъ консерваторскими вкусами и стоящихъ на очень низменной степени музыкальныхъ понятій. Самая банально-цеховая и самая талантливая музыка для нихъ безразличны, первая даже всегда для нихъ дороже и пріятнѣе второй. И вотъ такая-то музыкальная зараза широкимъ потокомъ распространяется по всей Россіи. Это ли еще выгода, это ли еще выигрышъ? Не лучше ли было бы, еслибы у насъ вовсе такихъ „музыкантовъ“ не было, не лучше ли было бы этимъ людямъ заниматься какимъ ни есть другимъ дѣломъ, оставивъ въ сторонѣ искусство, совершенно для нихъ чуждое? Ложная приманка только напрасно привлекла ихъ къ музыкальному дѣлу. Всего же печальнѣе было то, что наши консерваторіи вышли учрежденіями чисто иностранными—нѣмецкими. Внутри ихъ стѣнъ нѣтъ помина о русской музыкѣ, о русской школѣ, о русскомъ направленіи, и сотни юношей и дѣвицъ воспитываются въ суевѣрномъ обожаніи лишь того, что̀ обожается въ лейпцигской или берлинской консерваторіи. Большинство „музыкантовъ“ и „музыкантшъ“, исполнителей, композиторовъ и теоретиковъ, выпущенныхъ изъ консерваторій, питало даже всегда изрядное презрѣніе къ русскому искусству. Исключенія—изрядная рѣдкость. Къ нимъ принадлежатъ только тѣ люди съ истиннымъ талантомъ, которые, случайно попавъ въ консерваторію, никогда не симпатизировали ея тенденціямъ, и, окончивъ свой курсъ, все болѣе и болѣе, по мѣрѣ разростанія своего таланта, рѣшительно удалялись отъ консерваторскаго направленія. Могли ли и быть другія симпатіи и другое настроеніе у консерваторіи, когда самое „Русское музыкальное общество“, ихъ голова и сердце, имѣло въ своемъ корню направленіе вполнѣ анти-національное, нѣмецкое-консерваторское. Это Общество или вполнѣ игнорировало новую русскую музыкальную школу, или же относилось къ ней только со снисхожденіемъ,—точь въ точь наша Академія художествъ къ новой русской школѣ живописи. Всѣ 60-е годы по преимуществу были наполнены битвами между сторонниками стараго и новаго направленія, между представителями консерваторіи и классицизма съ одной стороны, и представителями національнаго русскаго движенія впередъ съ другой стороны.

Но раньше изложенія событій этого періода, надо остановиться на одной значительной личности, игравшей въ 60-хъ годахъ, въ нашихъ музыкальныхъ дѣлахъ, очень выдающуюся роль, одновременно съ консервативною партіей, воплощенною въ Русскомъ музыкальномъ обществѣ и въ консерваторіяхъ.

IV.

Личность эта была—Сѣровъ. На первый взглядъ покажется страннымъ сопоставлять Сѣрова съ консерваторіей и „Русскимъ музыкальнымъ обществомъ“. Почти всю жизнь свою Сѣровъ былъ съ ними во во враждѣ, постоянно проповѣдывалъ походъ противъ нихъ. И, однако же, въ концѣ-концовъ приходится сказать, что въ стремленіяхъ той и другой стороны нѣтъ разницы. Какъ тутъ, такъ и тамъ, главною нотою стремленій была оппозиція новой самостоятельной, самородной русской музыкальной школѣ во имя Европы, желаніе затормозить и уничтожить то движеніе, которое у насъ уже началось, навязать намъ чужой примѣръ и вдвинуть насъ въ чужую колею.

Дѣятельность Сѣрова была двоякая: онъ былъ композиторъ, но также и музыкальный критикъ. Въ обѣихъ сферахъ онъ проявилъ значительную даровитость, многостороннюю образованность, развитость, силу, блескъ. Но, въ обоихъ случаяхъ, ему недоставало самыхъ важныхъ, высшихъ качествъ. Композиторское его дарованіе было второстепенно и не заключало индивидуальнаго характера, критическое дарованіе было лишено всякой глубины и солидности: главною его чертою являлись—постоянная шаткость и измѣнчивость убѣжденій. Поэтому ни музыкальныя, ни критическія его творенія не оставили послѣ себя прочнаго слѣда, и не могутъ имѣть вліянія на будущія судьбы русской музыки. Но за то они имѣли тѣмъ болѣе сильное вліяніе въ современную минуту.

Какъ композиторъ, Сѣровъ выступилъ очень поздно, будучи болѣе чѣмъ 40 лѣтъ отъ роду. Музыкальнымъ техническимъ образованіемъ онъ обязанъ исключительно самому себѣ: онъ не учился ни въ какой музыкальной школѣ, и ни у какого профессора, онъ достигъ солидныхъ техническихъ знаній личною собственною иниціативою и настойчивостью. Неблагопріятныя жизненныя обстоятельства и крайняя нерѣшительность, неувѣренность въ себѣ, доходящая до слабости, а, еще болѣе, недостатокъ истиннаго вдохновенія, долго заставляли его медлить, и помѣшали ему выступить въ качествѣ композитора еще въ юношескихъ годахъ. Но это была для него не потеря. Выступи онъ со своими произведеніями еще въ свою 20-ти или 30-ти лѣтнюю пору, онъ прошелъ бы совершенно незамѣченнымъ, и, можетъ быть, надолго остался бы въ рядахъ запоздалыхъ подражателей моцартовскихъ оперъ: въ первый періодъ своей жизни, Сѣровъ, не взирая на всю свою музыкальную образованность и начитанность, считалъ Моцарта высшимъ идеаломъ оперной музыки. Но около 40-хъ годовъ своей жизни, онъ узналъ „Тангейзера“ и „Лоэнгрина“, и это знакомство дало ему, въ отношеніи къ

оперѣ, рѣшительный толчокъ, дало ему то опредѣленное направленіе, въ которомъ онъ всего болѣе нуждался. Ему показалось, что музыка Вагнера осуществляетъ всѣ современныя оперныя требованія, и что иныхъ оперъ, кромѣ такихъ, не должно быть на свѣтѣ. Съ этою мыслью онъ и принялся сочинять. Система Вагнера была особенно пригодна Сѣрову не только потому, что дѣйствительно соотвѣтствовала, во многихъ случаяхъ, требованіямъ разсудка и интеллигентному понятію о настоящей оперѣ, но также и потому, что онъ рѣшительно былъ лишенъ способности къ тематическому развитію, къ трактованію музыкальныхъ формъ такъ, чтобъ на одной мелодіи или мотивѣ строить цѣлыя музыкальныя сооруженія. У него, по самой сущности его натуры, было настолько мало творческаго дара и изобрѣтательности, что, сочинивъ и выставивъ мотивъ, онъ уже далѣе не зналъ, что съ нимъ дѣлать, и только повторялъ его много разъ, или поскорѣе приклеивалъ къ нему другой мотивъ. Это самое есть и у Вагнера, но только по совсѣмъ другой причинѣ. Вагнеръ былъ по натурѣ своей истинный, настоящій симфонистъ, свободно владѣвшій формами и развитіями, и если не писалъ оперъ въ „формальномъ" складѣ, то только потому, что находилъ это нераціональнымъ, и не хотѣлъ этого, а не потому, что не могъ. Сѣровъ же именно не могъ и, точно такъ же, какъ никогда не въ состояніи былъ бы написать увертюру или симфонію, онъ не въ состояніи былъ бы, еслибы то понадобилось ему, сочинить такую часть оперы, гдѣ были бы музыкальная послѣдовательность и развитіе. Даже такая несложная и незамысловатая пьеса, какъ „Пляска скомороховъ" (въ „Рогнѣдѣ") явно составляла для него крайнее затрудненіе. Поэтому, ему совершенно на руку были вагнеровскія формы, которыя давали ему возможность сплачивать вмѣстѣ, безпрерывно, все разныя и разныя музыкальныя частицы—мотивы и мелодіи. Конечно, подобная система, но въ широкихъ размѣрахъ, есть особенность всей вообще новѣйшей музыки, въ послѣднемъ и самомъ прогрессивномъ ея проявленіи (у Вагнера въ оперѣ, у Листа въ симфоническихъ поэмахъ; у насъ—у всей новой нашей школы—во многихъ инструментальныхъ сочиненіяхъ, въ романсахъ и операхъ). Но худо, когда это является слѣдствіемъ не системы, а безсилія и неумѣлости. Въ оперномъ дѣлѣ, здѣсь нужна прежде всего такая необычайная способность къ речитативу, какая была у Даргомыжскаго и Мусоргскаго, а такой у Сѣрова—какъ разъ вовсе не было. Отъ этого такъ и неудовлетворительна вышла у Сѣрова вся собственно музыкальная часть его оперъ. По всей справедливости можно, кажется, сказать, что Сѣровъ отъ воронъ отсталъ, а къ павамъ не присталъ. Его положеніе какое-то среднее, неопредѣленное, онъ постоянно виситъ между небомъ и землей. Онъ желалъ реформы въ русской оперѣ, но только—желалъ. Чтобы произвести ее, у него не хватало достаточно художественныхъ силъ. Реформа была произведена у насъ, помимо его, другими, болѣе сильными талантами. Онъ никогда не владѣлъ ни формою, ни истиннымъ музыкальнымъ вдохновеніемъ. Притомъ, вся психологическая сторона въ драмѣ была ему чужда и недоступна. Во всѣхъ трехъ операхъ его вы не найдете ни единаго мѣста съ глубокимъ, душевнымъ выраженіемъ, съ искреннею сердечностью или увлеченіемъ. Его оперы были то же, что онъ говаривалъ знакомымъ про свою собственную натуру,—огонь, который свѣтитъ, но не грѣетъ. А между тѣмъ, сюжеты всѣхъ трехъ оперъ требовали отъ композитора выраженія чувства. Что же было дѣлать, когда именно его то и было всего менѣе въ натурѣ Сѣрова! Ему хорошо удаются лишь второстепенныя, такъ сказать „декораціонныя" подробности оперы, внѣшній фонъ ея: русская масляница, древній идоложертвенный хоръ, клики и фанфары охоты, дикая военная пѣснь Олоферна, восточные хоры и пляски. Все это дано было Сѣрову его художесвтенною натурою, его пониманіемъ „картинности" и изящества, но то были все только второстепенныя подробности оперы, мало существенныя вставки, которыя легко можно было бы и выпустить изъ либретто. Напротивъ, все самое важное и существенное въ оперѣ: характеры, личности, душевныя движенія, разнообразныя выраженія чувства—были всегда у него не только неудачны, но ничтожны, сухи и не талантливы, особливо, когда бывали выражены посредствомъ деревянныхъ антимузыкальныхъ речитативовъ, состоящихъ изъ случайнаго набора нотъ, или же посредствомъ арій и аріозовъ, съ формами плохими и жидкими, а подчасъ и пошлыми. Это въ особенности относится къ его оперѣ „Рогнѣда", которая по тривіальности многихъ мѣстъ, достойныхъ Верстовскаго, именно всего болѣе и понравилась публикѣ. За нее-то онъ получилъ всего болѣе славы и разныхъ земныхъ благъ, не взирая на то, что этою оперою онъ рѣшительно ступилъ шагъ назадъ, даже въ сравненіи съ „Юдиѳью", первою и лучшею, хотя все-таки не достаточно значительною его оперою. Тамъ все-таки было какое-то серьезное, почти ораторное настроеніе, тамъ онъ еще стремился выразить нѣчто важное, глубокое, и иногда до извѣстной степени достигалъ этого (арія Ахіора, арія Авры). Вторую свою оперу, „Рогнѣду", Сѣровъ писалъ уже безъ всякой церемоніи, можно сказать, валялъ во весь духъ, и сдѣлалъ ее достойною — балагана, или „Аскольдовой могилы". Въ третьей оперѣ, „Вражья сила", требовалось выраженіе души и страсти, выраженіе разнообразныхъ характеровъ: сильныхъ, слабыхъ, угрюмыхъ, аскетическихъ, разгульныхъ, поэтическихъ, нѣжныхъ, но на это надобенъ былъ бы музыкальный Островскій — такимъ Сѣровъ не былъ. Вмѣсто того, онъ удачно нарисовалъ, очень картинно, даже реально, одну „Масляницу". Нарисовать пеструю толпу въ одномъ изъ самыхъ внѣшнихъ ея проявленій будетъ немного полегче и доступнѣе, чѣмъ изобразить душу человѣческую.

Наврядъ ли оперы Сѣрова найдутъ послѣдователей: онѣ недостаточно характерны и рельефны. Если брать Сѣрова, какъ реформатора, чѣмъ онъ желалъ быть, то онъ слишкомъ недостаточно имѣлъ самостоятельности для такой роли и только былъ сторонникомъ Вагнера, не внося ничего новаго, своего, въ обще-европейскую музыку и формы. Если же брать его со стороны національной, русской — онъ

былъ столичный уроженецъ и житель, и мало имѣлъ общаго съ истинною народностью. Его музыкальная національность — кабинетная и разсудочная. Чѣмъ онъ всего лучше владѣлъ—это оркестромъ, который часто достигаетъ у него истинной колоритности, иногда поэтичности.

Какъ музыкальный критикъ, Сѣровъ представляетъ изумительный образецъ непослѣдовательности, безхарактерности и постояннаго шатанія вправо и влѣво. Въ теченіе 20 лѣтъ его дѣятельности, музыкальныя его сужденія и понятія безпрерывно передвигались то впередъ, то назадъ. То онъ горячо любилъ Мейербера, то считалъ его композиторомъ „зловреднымъ для искусства", а сочиненія его — „вовсе не музыкой"; то онъ съ негодованіемъ нападалъ на италіянцевъ, ихъ формалистику, рутинность и концертность, то признавалъ „Сомнамбулу"— chef d'oeuvre'омъ и „вдохновеннѣйшимъ выраженіемъ кроткаго таланта Беллини", восхищался не только пѣніемъ, но и недосягаемой игрой Рубини, а подъ конецъ жизни сталъ писать хвалебныя статьи о Патти и музыкальныя пьесы для ея исполненія. Въ первую половину своей жизни онъ былъ музыкальнымъ прогрессистомъ, и это былъ лучшій и значительнѣйшій его періодъ, какъ музыкальнаго критика. Тутъ онъ принесъ нашей публикѣ не мало пользы, отстаивая доброе начало, истинную хорошую музыку. Но этотъ періодъ продолжался у Сѣрова не долго, съ 1851 и по 1858 годъ. Во второмъ періодѣ критической своей дѣятельности (1858—1871), Сѣровъ сдѣлался рѣшительнымъ консерваторомъ и ретроградомъ. Въ обоихъ же случаяхъ онъ болѣе проявлялъ остроумія, чѣмъ ума. Онъ былъ скорѣе ловкій, блестящій полемистъ, чѣмъ основательный критикъ. Онъ часто любилъ ссылаться на „органичность" и на неумолимую „логику", но ихъ-то всего менѣе и было у него. Все у него выходило случайно и безсвязно, какъ въ композиціи, такъ и въ критикѣ.

Въ одномъ письмѣ 1860 года, къ М. П. Мавромихали, Сѣровъ писалъ: „Я какъ-то свыкся съ мыслью смотрѣть на себя какъ на сосудъ, черезъ который должны влиться въ человѣчество многія добрыя артистическія идеи". Этого никогда не вышло, потому что никогда и не могло выйти. Сѣровъ слишкомъ мало глубокъ былъ для подобной задачи, онъ этого не понималъ даже, имѣя 40 лѣтъ. Его стремленія были малосложны. Нѣсколько лучшихъ лѣтъ жизни онъ употребилъ на полемику съ такими музыкальными писателями, какъ Улыбышевъ, Ростиславъ (Θеофилъ Толстой) и Ленцъ, съ которыми собственно вовсе не стоило вступать въ продолжительную полемику, такъ мало они имѣли у насъ авторитета и такъ ничтожно было ихъ вліяніе на нашу публику. Но въ первую свою пору, въ 50-хъ годахъ, Сѣровъ подвизался хотя и безплодно, но все-таки за правое дѣло—за Моцарта и Бетховена, противъ ихъ неразумныхъ порицателей и хвалителей, Улыбышева и Ленца, и за истинную музыку—противъ дилеттантскихъ вкусовъ Ростислава. Въ 1855 году Глинка писалъ Кукольнику: „Этимъ чваннымъ Улыбышевымъ и Ростиславамъ слѣдовало бы еще посидѣть съ указкой въ рукахъ, да хоть нѣсколько познакомиться съ таинствами искусства и постигшими ихъ геніальными маэстро". Но Сѣровъ этого не сознавалъ и охотно тратилъ на нихъ свои заряды. Ему было любо торжествовать легкія побѣды надъ ничтожными и младенчески-слабыми противниками. Онъ долго парадировалъ въ этой пустой роли. Нѣчто подобное онъ попробовалъ однажды и въ практической жизни: въ концертѣ, въ залѣ дворянскаго собранія, онъ влѣзъ на стулъ, и съ жаромъ держалъ рѣчь къ публикѣ о необходимости забросать гнилымъ картофелемъ маэстро Лазарева, за то, что тотъ коверкаетъ въ своихъ концертахъ сочиненія Бетховена, до которыхъ не достоинъ прикасаться. Начиная съ 60-хъ годовъ, послѣ того, какъ онъ познакомился съ Вагнеромъ и его операми, Сѣровъ сдѣлалъ своею задачею: проповѣдывать и распространять Вагнера и вступать въ борьбу со всѣми, кто вовсе его не признаетъ, или кто недостаточно его признаетъ. Вагнеръ казался ему музыкантомъ, который „міры продумалъ", котораго оперы воплощаютъ собою современный идеалъ оперы, далѣе котораго музыкально-драматическое искусство не можетъ идти. Онъ неподвижно остановился на Вагнерѣ въ отношеніи оперы, какъ прежде на Бетховенѣ относительно симфоніи: онъ говорилъ, что симфоній послѣ Бетховена быть уже болѣе не можетъ; что Бетховенъ исчерпалъ здѣсь все, и что все, что появилось въ симфоническомъ родѣ послѣ Бетховена,—не симфонія, и недостойно носить это имя. На этомъ основаніи онъ „ненавидѣлъ" (подлинное его выраженіе) геніальныя симфоніи Франца Шуберта и Шумана; Шумана считалъ, вообще, только на половину музыкантомъ, вовсе не признавалъ „программности" въ инструментальной музыкѣ (въ этомъ онъ, повидимому, поддался мысли своего бога—Вагнера), и потому оченьм ало цѣнилъ созданія Берліоза и Листа: онъ увѣрялъ, что у обоихъ „слишкомъ мало истиннаго вдохновенія, слишкомъ часто музыка есть только работа головы". Понятно, чѣмъ должны были, при такихъ условіяхъ, казатьзя Сѣрову талантливые русскіе молодые музыканты, выступившіе на сцену въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ. Онъ—ужѐ остановился на одномъ пунктѣ и не желалъ далѣе трогаться съ мѣста; они, напротивъ, вѣровали въ новую жизнь, въ новое развитіе искусства, и смѣло двигались впередъ. Они глубоко любили созданія именно тѣхъ мастеровъ, которыхъ не понималъ и не любилъ Сѣровъ, —это было для него поводомъ еще болѣе не любить этихъ мастеровъ, и онъ постоянно, почти въ каждой статьѣ, писалъ противъ Шумана, Листа, Берліоза. Они мало симпатизировали Рихарду Вагнеру и страстно либили „Руслана" Глинки. Это подало Сѣрову поводъ написать множество статей, гдѣ онъ, правда, ставилъ высоко талантъ Глинки, какъ музыканта вообще, но отрицалъ его способность къ драматической, сценической музыкѣ, особенно въ „Русланѣ". Въ цѣломъ рядѣ статей, подъ названіемъ „Русланъ и Русланисты", онъ доказывалъ, что гораздо лучше слушать эту оперу внѣ сцены, такъ какъ на сценѣ она холодна, скучна и нелѣпа; что эта опера—„капризъ великаго ху-

дожника—капризъ, который могъ быть и могъ не быть—русская опера была уже создана въ лицѣ „Жизни за царя“. При этомъ все было дурно въ „Русланѣ“: и сказочный сюжетъ (хотя нескладные, мистическіе и резонерскіе сюжеты Вагнера ничуть не казались Сѣрову негодными), и отдаленіе Глинки отъ шуточнаго и игриваго тона поэмы Пушкина (какъ будто музыкальный авторъ обязанъ буквально и рабски повторять первоначальный свой оргиналъ), и безсвязность либретто (которая, впрочемъ, не зависѣла отъ Глинки, а отъ его товарищей и совѣтниковъ: тому доказательство „первоначальный“ планъ „Руслана“, превосходно составленный самимъ Глинкой,—фактъ, который подозрѣвали, почти отгадывали другіе, но котораго не хотѣлъ никогда понять Сѣровъ). Все въ „Русланѣ“ было для Сѣрова не такъ, и послѣ каждой похвалы собственно музыкѣ, высказанной въ статьяхъ своихъ, Сѣровъ находилъ надобнымъ высказать множество „но“, уничтожавшихъ все значеніе похвалъ. Въ заключеніе, онъ печатано пророчествовалъ, что „лѣтъ черезъ 5“ эту оперу перестанутъ давать на сценѣ.

Но болѣе чѣмъ все это, Сѣровъ ненавидѣлъ и преслѣдовалъ новую русскую музыкальную школу. Прежде, въ 1856 году, онъ написалъ цѣлый рядъ статей про „Русалку“, до такой степени хвалебныхъ, что гдѣ даже находилъ подраженіе или повтореніе прежняго чьего-нибудь хорошаго, то оправдывалъ и это: „безъ такого рода благородной подражательности и усвоенія себѣ формъ, счастливо найденныхъ другими художниками, музыка не можетъ обойтись“, писалъ онъ въ „Музык. и Театр. Вѣстникѣ“. Спустя 10 лѣтъ, въ 60-хъ годахъ, увидавъ, что Даргомыжскій сталъ въ близкія отношенія къ новой школѣ, Сѣровъ вдругъ разжаловалъ его, и, скоро послѣ его смерти, писалъ уже, что Даргомыжскій только „блѣдный подражатель“. Сочиненія новой школы онъ всегда выставлялъ въ своихъ статьяхъ чѣмъ-то совершенно ничтожнымъ и не имѣющимъ никакого значенія. Но, становясь къ концу жизни все болѣе и болѣе представителемъ застоя и неподвижности мысли, Сѣровъ, при всей своей нелюбви къ консерваторіи и ея сторонникамъ, вдругъ сталъ сходиться съ ними въ одномъ—въ нападкахъ на новую школу за „новаторство“ и въ преслѣдованіи ея за непочтеніе къ „старымъ“, къ прежнимъ. Тутъ уже Сѣровъ выходилъ точь-въ-точь такимъ же консерваторомъ, какъ его враги-союзники.

V.

Съ 1855 года начинается новый фазисъ русской музыки. Въ Петербургъ пріѣзжаетъ изъ Нижняго Новгорода 18-лѣтній юноша, которому суждено было играть необычайно крупную роль въ судьбахъ нашего искусства. Это былъ Балакиревъ. Глинка, узнавъ его, незадолго до послѣдняго, окончательнаго отъѣзда своего за границу, въ послѣдніе мѣсяцы своего пребыванія въ Россіи, сразу понялъ и оцѣнилъ его необыкновенныя музыкальныя дарованія. Онъ придвидѣлъ для него будущность самую значительную. Глинка уже не сочинялъ тогда болѣе, и весь погруженъ былъ въ однихъ только классиковъ—Баха, Генделя и Глюка. „Я уже не чувствую призванія и влеченія писать,—говоритъ Глинка въ письмѣ къ Кукольнику 19 января 1855 г.—Еслибы неожиданно моя муза и пробуждалась, я писалъ бы безъ текста, на оркестръ; отъ русской же музыки, какъ отъ русскихъ морозовъ, отказываюсь“. Несмотря на это, онъ съ большой симпатіей встрѣчалъ въ Балакиревѣ композитора вообще, и композитора русской музыки спеціально. Онъ не ошибся, предвидя въ немъ своего наслѣдника и продолжателя.

Въ своемъ провинціальномъ уголку, Балакиревъ узналъ и полюбилъ уже многое изъ того, что̀ было самаго совершеннѣйшаго въ европейской музыкѣ: „Реквіемъ“ Моцарта, симфоніи, сонаты и квартеты Бетховена, „Фрейшюца“ Вебера, увертюры Мендельсона, многое изъ Шопена, но въ то-же время со страстью и энтузіазмомъ любилъ оперы Глинки, и отводилъ имъ, въ своемъ понятіи, такое высокое мѣсто, какого почти никто въ нашемъ отечествѣ тогда еще не смѣлъ отводить имъ. Его столько же восторгала геніальность Глинки, сколько и то, что высокія его созданія были въ русскомъ національномъ характерѣ, а онъ Балакиреву, какъ человѣку, родившемуся вдали отъ столицъ, и проведшему дѣтскіе и юношескіе годы въ коренномъ русскомъ центрѣ, въ деревнѣ, былъ особенно дорогъ, близокъ, понятенъ и необходимъ. Музыкально-національное чувство выросло въ немъ единственно въ силу его собственной непосредственной потребности. Его первый образователь, Улыбышевъ, въ домѣ у котораго онъ прожилъ молодые свои годы, былъ по вкусамъ своимъ европейскій классикъ, и ставилъ Моцарта на такую неизмѣримую высоту, выше всѣхъ остальныхъ музыкальныхъ дѣятелей цѣлаго міра, что даже, въ честь его, чурался самого Бетховена. Но Балакиревъ не сдѣлался классикомъ, не взирая на все вліяніе Улыбышева. Его сильно тянуло въ національную музыку, такъ что почти первыми его сочиненіями были: „Фантазія для фортепіано съ оркестромъ на русскія темы“ и „Фантазія для фортепіано на тріо изъ Жизни за царя—„Не томи родимый“.

Знакомство съ Глинкой еще крѣпче закалило его коренныя, задушевныя симпатіи, и его художественная физіономія утвердилась навсегда. Петербургъ былъ ему очень полезенъ. Тутъ онъ получилъ возможность услышать много новаго и въ оперѣ, и въ концертѣ, онъ получилъ возможность придти въ соприкосновеніе съ музыкантами и музыкальнымъ міромъ. Но болѣе всего этого, онъ былъ обязанъ самому себѣ. Онъ образовалъ себя, въ музыкальномъ дѣлѣ, самъ, и скоро сталъ главою и центромъ цѣлой новой музыкальной школы.

Для этого у него были всѣ данныя: изумительная сила почина, любовь и знаніе и, на помощь всему, несокрушимая энергія. Уже съ конца 50-хъ годовъ, около него сгруппировались талантливые юноши-музыканты: Кюи, Мусоргскій; въ теченіе 60-хъ годовъ къ нимъ прибавились Римскій-Корсаковъ и

Бородинъ. Ихъ всѣхъ Балакиревъ воспиталъ и развилъ совѣтомъ и критикой. Учась въ то же время и самъ, онъ училъ товарищей всѣмъ подробностямъ музыкальнаго дѣла, техникѣ, формамъ, оркестровкѣ, намѣчалъ имъ темы для ихъ сочиненій, а, потомъ, разсматривалъ и строго разбиралъ сдѣланное. Товарищи охотно повиновались ему, потому что чувствовали въ немъ силу и правду. Онъ съ ними тщательно просмотрѣлъ, въ 4-хъ ручныхъ аранжировкахъ, или прямо по партитурамъ,—все, что создано самаго важнаго и значительнаго въ музыкѣ со временъ Баха и Генделя и до послѣдняго времени, въ Европѣ, а позже и у насъ. Эти его бесѣды были для товарищей его словно настоящія лекціи, настоящій гимназическій и университетскій курсъ музыки. Почти на первомъ планѣ всегда стояла его критика. Кажется, никто изъ музыкантовъ не равнялся съ Балакиревымъ въ силѣ критическаго анализа и музыкальной анатоміи. Еслибы Балакиревъ не былъ даже тѣмъ крупнымъ композиторомъ, какимъ мы его знаемъ, онъ былъ бы все-таки замѣчателенъ, какъ человѣкъ, одаренный необычайною критическою способностью. Быть можетъ, одинъ Шуманъ можетъ считаться ему товарищемъ въ этомъ. У Балакирева была всегда такая необыкновенная жадность узнавать все, что появляется въ музыкѣ новаго, какую наврядъ ли можно указать у какого-нибудь другого музыканта. Въ теченіе четверти столѣтія (1855—83) ни одно замѣчательное произведеніе музыкальнаго міра, въ Европѣ и у насъ, не ушло отъ его вниманія, онъ каждое изъ нихъ узналъ, изучилъ, критически опредѣлилъ, сначала для себя, а потомъ для товарищей. Отъ этого-то выработалась у насъ такая музыкальная школа, такое сообщество новыхъ молодыхъ талантовъ, гдѣ каждый былъ необычайно полно и всесторонне знакомъ со всѣми созданіями того искусства, которому посвятилъ себя. Какой рѣдкій примѣръ! Въ большинствѣ случаевъ, художники знаютъ лишь слишкомъ немногое, и цѣлыя полосы произведеній остаются имъ неизвѣстны. Нашу молодую школу положительно развилъ и высоко поднялъ, въ этомъ отношеніи, Балакиревъ.

Не воспитывавшись никогда ни въ какой консерваторіи, вся эта молодежь была свободна отъ предразсудковъ, идущихъ по преданію, и не боялась признавать устарѣвшимъ или мало-талантливымъ то, что иногда высоко чтится по школьнымъ правиламъ. Мало того: даже у тѣхъ геніальныхъ композиторовъ, передъ которыми она всего болѣе преклонялась, она не считала себя обязанною находить превосходнымъ все сплошь, и строго отличала лучшее и высшее—отъ неудачнаго или слабаго, даже среди капитальнѣйшихъ изъ созданій. Двинувшись по такому самостоятельному пути, наша школа и въ сочиненіяхъ своихъ явилась самостоятельною. Она не хотѣла держаться традиціонныхъ формъ и пробовала вырабатывать свои собственныя. Высшими образцами она считала: Бетховена и Франца Шуберта въ прежніе періоды, Берліоза, Листа, Шумана въ новѣйшее время; сверхъ того, чувствовала свою кровную неразрывную связь съ великимъ національнымъ почином Глинки и Даргомыжскаго, но все-таки не ограничивалась одною этою сферою и стремилась сказать свое собственное слово въ музыкѣ. Это-то и послужило причиной антипатій и глубокихъ раздоровъ среди нашего музыкальнаго міра.

Вначалѣ, почитатели „стараго“ были только недовольны, и ихъ недовольство было довольно умѣренно, потому что они всѣ были, можно сказать, въ разсыпную, не имѣли никакого центра. Точно также и Балакиревская школа ничѣмъ публично не выражала своихъ тенденцій, кромѣ сочиненій, которыя, конечно, противуположной сторонѣ приходились сильно не по вкусу, наприм.: „Лиръ“ Балакирева, но такъ и оставались безъ публичныхъ порицаній и возраженій. Съ начала 60-хъ годовъ все это измѣнилось. Съ 1860 года начинаются концерты „Русскаго музыкальнаго общества“, а въ 1861 году основана „Безплатная музыкальная школа“ Ламакина и Балакирева, также дающая концерты. Съ этихъ поръ центры найдены и опредѣлились. Съ этихъ поръ устанавливается у насъ два музыкальныхъ лагеря, консервативный и прогрессивный. Само собою разумѣется, они скоро стали во враждебныя отношенія другъ къ другу. Нѣмецкой партіи „Русскаго музыкальнаго общества“ было ужасно подумать (какъ, смѣясь, говорилъ мнѣ тогда одинъ изъ талантливѣйшихъ нашихъ музыкантовъ, въ письмѣ ко мнѣ), что „музыкальное дѣло можетъ перейти въ руки новыхъ русскихъ музыкантовъ, и что тогда русское варварство затопитъ своимъ необузданнымъ дикимъ потокомъ тѣ добрыя сѣмена музыкальной германской цивилизаціи, которыя уже успѣли привить у насъ нѣкіе добродѣтельные мужи“. Враждебныя отношенія должны были усилиться, особливо подъ конецъ 60-хъ годовъ. По мѣрѣ того, какъ росли и крѣпли индивидуальные таланты каждаго изъ членовъ новой русской музыкальной школы, они создавали произведенія, все болѣе и болѣе самостоятельныя и оригинальныя, но именно потому-то все болѣе и болѣе неприходившіяся по вкусамъ и понятіямъ противоположной партіи, да и всей вообще публики, тѣсно съ нею связанной. Тѣ даже люди, которые признавали въ началѣ талантливость Балакирева, Кюи, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго, Бородина, и съ удовольствіемъ привѣтствовали первыя появленія ихъ сочиненій (особенно романсовъ), теперь все болѣе и болѣе отъ нихъ отшатывались, и смотрѣли на ихъ сочиненія, какъ на музыкальныя безобразія. Концерты Безплатной школы посѣщались все менѣе и менѣе, не взирая на великое достоинство исполняемаго, на глубокое постиженіе Балакиревымъ духа исполняемыхъ пьесъ, и на талантливость и огненную горячность Балакиревскаго дирижированія. Публика мало любила тѣ великія созданія Шумана, Берліоза и Листа, въ пристрастіи къ которымъ винила Балакирева, и вмѣстѣ съ тѣмъ была довольно равнодушна къ лучшимъ, мало извѣстнымъ произведеніямъ Глинки и Даргомыжскаго, которыхъ Балакиревъ былъ самымъ ревностнымъ пропагандистомъ. Въ то же время, писатели консерваторскаго направленія горько жаловались на Балакирева за то, что онъ никогда въ концертахъ не исполняетъ сочиненій Рубинштейна. Между

тѣмъ, число сторонниковъ новаго направленія и Безплатной школы, съ Балакиревымъ во главѣ, было не велико, особливо съ тѣхъ поръ, какъ изъ школы удалился Г. Я. Ламакинъ, а съ нимъ вмѣстѣ послѣдніе остатки „общедоступной", расхожей музыки, способной нравиться толпѣ.

И въ это-то время, къ Ростиславамъ, Маннамъ и другимъ подобнымъ же писателямъ, банально выражавшимъ въ печати негодованіе и протестъ противъ Балакирева, его концертовъ, направленія и школы, въ серединѣ 60-хъ годовъ присоединился Сѣровъ. Было время, и еще недавно, когда онъ находилъ Балакирева крупнымъ талантомъ. Теперь, когда Балакиревъ и его партія не признавали великаго значенія Вагнера, да и его собственныхъ твореній („Юдиѳь", „Рогнѣда"), Сѣровъ сталъ провозглашать Балакирева человѣкомъ, лишеннымъ художественнаго пониманья и творческаго дара, дирижеромъ еще болѣе дурнымъ, чѣмъ Рубинштейнъ (его постоянная антипатія), чѣмъ „послѣдній скрипачъ въ водевильномъ оркестрѣ"; его кружокъ онъ сталъ называть „гнѣздомъ невѣждъ-самохваловъ", неимѣющихъ никакого дѣйствительнаго значенія, и т. п. Однажды, при появленіи „Садко", онъ осыпалъ похвалами и эту пьесу, и ея автора, Римскаго-Корсакова, но только явно въ пику Балакиреву, котораго надѣялся лишь унизить такимъ маневромъ. Сѣровъ такъ и умеръ, не уразумѣвъ значенія новой русской музыкальной школы. Когда, благодаря его усиліямъ и усиліямъ его достойныхъ товарищей, Балакиревъ долженъ былъ, въ 1869 году, оставить мѣсто дирижера концертовъ Русскаго музыкальнаго общества, данное ему въ 1867 г. послѣ его блестящей дирижерской дѣятельности въ Прагѣ, получившей европейскую извѣстность, Сѣровъ ликовалъ и радовался, и въ восхищеніи говорилъ въ своихъ статьяхъ, что „такъ и должно быть". Когда, позже, Римскій-Корсаковъ энергично и талантливо замѣнилъ Балакирева въ управленіи Безплатной школой и дирижированіи ея концертами, онъ испыталъ точно также всю невѣжественность и всю ненависть консерваторовъ.

Среди такой-то тревожной и боевой жизни привелось Балакиреву и его товарищамъ вести музыкальное дѣло въ Россіи. Не многимъ музыкантамъ выпадала такая тяжелая доля. Глинка и Даргомыжскій были свободны и ничѣмъ не связаны; они могли бы, еслибъ хотѣли, спрятаться у себя дома, никого не видать, ничего не слышать изъ того, что̀ говорится и что̀ дѣлается въ музыкальномъ мірѣ, и спокойно создавать то, что̀ требовала ихъ творческая фантазія. Положеніе Балакирева и его товарищей было иное. Они являлись не единичными художниками, которыхъ произведенія нравятся однимъ, или не нравятся другимъ, однимъ понятны, другимъ темны, но—партіей, исповѣдующей какія-то вредныя для общаго благополучія доктрины, партіей, отдаляющейся отъ принятыхъ понятій, и желающей измѣнить ихъ въ головѣ и у другихъ, посредствомъ публичныхъ концертовъ и печатной пропаганды. Положеніе новой нашей школы имѣло нѣкоторую аналогію съ положеніемъ Вагнера и вагнеристовъ въ Германіи. Эту послѣднюю музыкальную школу тоже не любили, тоже преслѣдовали въ ея отечествѣ, только гораздо менѣе, чѣмъ нашу: она далеко не была такъ смѣла и рѣшительна, какъ наша, она далеко не затрогивала, подобно нашей, всѣхъ прежнихъ музыкальныхъ вѣрованій, и не оскорбляла общихъ предразсудковъ. Вагнеръ уважалъ почти всѣ прежніе авторитеты, и, кромѣ Россини и Мейербера, ни на кого не нападалъ. Онъ признавалъ великими и значительными всѣхъ музыкантовъ, кого такими издавна считала толпа, консерваторія и критика. Притомъ же сама вагнеровская музыка, среди всѣхъ ея нововведеній и речитативовъ-симфоній, была однако-же наполнена такою массою банальностей всякаго рода, маршей, арій, процессій, „великолѣпныхъ спектаклей", пошлыхъ мелодій въ родѣ „Lied an den Morgenstern", на столько иногда соприкасалась съ Верди и италіянствомъ, что все-таки находила доступъ къ сердцамъ самыхъ суровыхъ противниковъ, защитниковъ стараго порядка. Новая русская школа не заботилась о публикѣ и неутомимо преслѣдовала свои строгіе идеалы. А это рѣдко прощается.

Не взирая на всю сплоченность свою, на все свое единство мысли и направленія, „Балакиревская партія" (какъ ее называлъ Даргомыжскій) никогда не представляла единства и тожества въ своихъ музыкальныхъ созданіяхъ. Здѣсь являлось полнѣйшее разнообразіе, потому что и самыя натуры авторовъ были вполнѣ разнообразны. Каждый изъ нихъ сохранилъ всю свою индивидуальность. Все, созданное каждымъ авторомъ, представляетъ здѣсь свой отдѣльный міръ, не стоящій ни въ какой связи съ созданіемъ прочихъ товарищей по школѣ. Ни одинъ не измѣнилъ своему характеру, своей коренной натурѣ, каждый постоянно шелъ къ новому совершенству и развитію по собственной дорогѣ.

Раньше всѣхъ выступилъ, какъ композиторъ, Балакиревъ. Главныя черты его творчества—поэтичность, страстность и ширина мысли. Романсы его (1858—60 г.)—первыя значительныя произведенія его 20-лѣтняго возраста—полны поэзіи и страсти. Между ними особенно выдаются: „Приди ко мнѣ", „Введи меня, о ночь", „Изступленіе" и, быть можетъ, всего болѣе „Пѣснь золотой рыбки". Прелестный восточный колоритъ отличаетъ романсы: „Пѣснь Селима" и „Грузинскую пѣснь". Всѣ эти романсы имѣютъ задачею любовь и страсть. Но Балакиревъ не довольствовался одною такою задачею и переходилъ иногда къ другимъ, еще болѣе глубокимъ. Его „Еврейская мелодія" („Душа моя мрачна") полна силы и величія. Здѣсь чудесно поэтично выражены гордая душа, упитанная страданіями, и сердце, готовое разорваться отъ муки и ищущее успокоенія,—въ звукахъ музыки.

Почти всѣ инструментальныя сочиненія Балакирева, а вслѣдъ за нимъ и всѣ почти инструментальныя сочиненія новой нашей школы—*программны*. Въ этомъ школа слѣдовала примѣру Глинки, но еще болѣе покорялась духу времени. Наша эпоха все далѣе и далѣе отходитъ въ сторону отъ „чистой" музыки прежнихъ періодовъ, и все сильнѣе и силь-

нѣе требуетъ для музыкальныхъ созданій—дѣйствительнаго, опредѣленнаго содержанія.

У Балакирева есть, правда, нѣсколько превосходныхъ оркестровыхъ сочиненій, не заключающихъ ничего программнаго, каковы, наприм. „Увертюра на русскія темы“ (1858), „Чешская увертюра“ (1867): обѣ онѣ полны красоты и великихъ художественныхъ достоинствъ, особливо первая, вся цѣликомъ, тогда какъ „Чешская увертюра“ поражаетъ поэтичностью и чудными красками преимущественно лишь въ своемъ вступленіи и въ заключеніи. Но, не взирая на такія крупныя достоинства, главное мѣсто у Балакирева занимаютъ сочиненія программныя.

Увертюра и антракты къ „Лиру“ (1858—1861) равняются, можно сказать, цѣлой оперѣ—такъ много содержанія въ нихъ вложено. Это созданіе выше подобнаго же созданія у Глинки, увертюры и антрактовъ къ „Князю Холмскому“, гдѣ во многихъ мѣстахъ чувствуется сильное вліяніе бетховенскаго „Эгмонта“: почти одна только еврейская пѣснь Рахили „Съ горныхъ странъ палъ туманъ“ является геніальнымъ и оригинальнымъ исключеніемъ. Увертюра къ „Лиру“—великолѣпная поэма. Здѣсь нарисована дикая эпоха и полу-варварскій дворъ Лира, и на этомъ фонѣ является величавая фигура бѣднаго старика Лира, съ великою любящею душою, непонятаго и оттолкнутаго двумя дочерьми. Въ самой серединѣ увертюры предстаетъ Лиръ съ щемящимъ своимъ страданіемъ, среди свирѣпой бури въ полѣ, подъ громомъ и молніями. Подлѣ него—кроткій, любящій и преданный образъ Корделіи. Въ концѣ увертюры томительная смерть страдальца. Антракты прибавляютъ нѣсколько чертъ къ этой могучей картинѣ: ссоры и вражда двухъ сестеръ, придворный шутъ, шествіе всего двора съ пластическими изображеніями всѣхъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, битва и наконецъ апоѳеозъ Лира—вотъ ихъ содержаніе.

Увертюра „1000 лѣтъ“—также музыкальная картина. Нѣкоторые изъ главныхъ моментовъ нашей исторіи, въ то время съ особенною силою наполнявшіе воображеніе автора, изображены Балакиревымъ въ этой прекрасной увертюрѣ, то въ свѣтлыхъ, то въ мрачныхъ краскахъ, то съ суровымъ, то съ дико-разгульнымъ характеромъ. Но начинающаяся новая жизнь является въ формѣ упоительной, истинно-вдохновенной мелодіи, съ чудной красотою. Эта увертюра сочинена по поводу приближавшагося празднованія 1000-лѣтія Россіи.

Оркестръ во всѣхъ этихъ созданіяхъ достигаетъ изуминительнаго колорита и мастерства.

Въ 1869 году сочинена Балакиревымъ фортепіанная фантазія „Исламей“ (на грузинскія темы). Она опять-таки программная, она полна восточныхъ картинъ, восхищавшихъ когда-то Балакирева на Кавказѣ. Эта пьеса—лучшее и совершеннѣйшее сочиненіе для фортепіано нашей русской школы, и вмѣстѣ одно изъ крупнѣйшихъ созданій всей фортепіанной музыки. Величайшій изъ піанистовъ, Листъ, всегда высоко цѣнилъ это произведеніе. Оно у него не сходило съ фортепіано, всѣ ученики Листа должны были играть его. Но въ Россіи, кромѣ немногихъ, еще никто почти, къ стыду общему, не знаетъ „Исламея“, никогда его никто изъ нашихъ піанистовъ не исполняетъ въ концертахъ.

Но самое высшее, самое капитальное созданіе Балакирева—это его „Тамара“, фантазія для оркестра, начатая еще въ 1867 году, потомъ надолго оставленная и конченная лишь въ 1882 г. Сочиненіе это — одно изъ совершеннѣйшихъ музыкальныхъ созданій нашего вѣка. Здѣсь уже исчезли тѣ немногіе недостатки, которые изрѣдка чувствовались въ иныхъ сочиненіяхъ молодыхъ его годовъ: излишняя мелкость деталей, придуманность и „работа“. Все въ „Тамарѣ“ совершенно и изумительно. Сила поэзіи, любовь и нѣжность, дикіе звуки страстной оргіи, суровый голосъ „тризны большихъ похоронъ“, поэтическое неутѣшное „прости“ въ концѣ, и, какъ рамка вокругъ всей картины, изумительно-картинный кавказскій пейзажъ съ горами и Терекомъ, роющимся во мглѣ, — все это образуетъ созданіе, равное великому стихотворенію Лермонтова, послужившему темою этой фантазіи.

Въ заключеніе обзора дѣятельности Балакирева, надо указать на его сборникъ русскихъ пѣсенъ, появившійся въ свѣтъ въ 1866 году. Этотъ сборникъ—образцовый, по выбору матеріала и гармонизаціи его. Онъ первый у насъ является съ дѣйствительно научнымъ и національнымъ значеніемъ. Имъ богато пользовалась потомъ вся школа.

Въ 1882 году, Балакиревъ воротился къ русской публикѣ, на свой постъ передового музыкальнаго нашего дѣятеля, послѣ 12 лѣтъ, проведенныхъ вдали отъ музыки, отъ созданной имъ школы и русскаго музыкальнаго движенія. Въ адресѣ, поднесенномъ ему, по этому поводу, въ концертѣ 15 февраля 1882 г., было сказано: „Создатели русской музыки, Глинка и Даргомыжскій, еще въ дни первой вашей молодости, признали въ васъ своего преемника и продолжателя. Многолѣтнею своею дѣятельностью вы осуществили ихъ ожиданія. Собственными высокими созданіями и благотворнымъ вліяніемъ на современное музыкальное наше поколѣніе, вы, во главѣ даровитыхъ товарищей, упрочили за русскою музыкальною школой такое самобытное и народное значеніе, которое громко признано и у насъ на родинѣ, и среди высшихъ представителей музыки на Западѣ. Не мало враждебности, и даже невзгодъ, привелось вамъ испытать, вмѣстѣ со всею новою нашею школой, со стороны упорнаго музыкальнаго консерватизма. Друзья и почитатели съ горестью видѣли временное добровольное удаленіе ваше съ поприща истиннаго служенія вашего родинѣ, и, радостно привѣтствуя сегодня ваше возвращеніе къ прежней дѣятельности, горячо надѣются, что отнынѣ вы не покинете болѣе того пути, на которомъ вы несомнѣнно поможете отечественной музыкѣ шагнуть еще далѣе впередъ“.

Этотъ адресъ вполнѣ вѣрно рисуетъ положеніе Балакирева, и значеніе его среди нашей школы.

Первымъ послѣ Балакирева выступилъ Кюи. Онъ обязанъ былъ своимъ музыкальнымъ воспитаніемъ самому себѣ. Первоначальные уроки музыкальной грам-

матики, полученные имъ, въ 15-лѣтнемъ возрастѣ, еще въ Вильнѣ, отъ Монюшки, конечно, мало могутъ идти въ разсчетъ. Самое рѣшительное вліяніе имѣло на него, въ юношескомъ возрастѣ, знакомство съ Балакиревымъ. Съ нимъ первымъ Балакиревъ сталъ проходить, критически, галлерею музыкальныхъ композиторовъ, и, учась при этомъ самъ, училъ своего пріятеля вникать въ характеръ разнообразныхъ музыкальныхъ дѣятелей, разбирать до самой глубины и совершенно независимо значеніе музыкальныхъ твореній, не взирая на ихъ знаменитость и репутацію, наконецъ,—вникать во всѣ подробности музыкальныхъ формъ, а также и инструментовки. Къ послѣдней, впрочемъ, Кюи мало имѣлъ расположенія, и никогда не сдѣлался замѣчательнымъ инструментаторомъ.

Кромѣ инструментовки, два другіе музыкальные элемента оставались всегда чужды Кюи—національность и комизмъ. Относительно и того, и другого, его попытки были всегда неудачны. Леслей въ „Ратклиффѣ", Галеофа и сбиры въ „Анджело" точно настолько же неудачны въ отношеніи комизма, какъ все шотландское и италіянское, въ національномъ отношеніи, въ этихъ же операхъ. Ничто національно-русское, ничто „восточное" также не нашло себѣ выраженія въ произведеніяхъ Кюи. Вслѣдствіе собственнаго малаго расположенія ко всему національному, Кюи всегда мало понималъ и цѣнилъ „національное" также и у другихъ. Его талантъ былъ слишкомъ исключительно лирическій, исключительно психологическій. Характеръ таланта Кюи опредѣлился съ 20-хъ годовъ его жизни, и сталъ замѣтенъ съ раннихъ его произведеній—почти все романсовъ. Подобно Даргомыжскому, съ которымъ онъ рано сдружился, Кюи имѣлъ въ началѣ большую наклонность къ формамъ и складу французской легкой оперы. Оберъ не рѣдко проглядывалъ въ его первыхъ сочиненіяхъ. Въ этомъ родѣ написано имъ даже, почти цѣликомъ, одно юношеское его произведеніе, комическая опера „Сынъ мандарина". Но скоро, подъ вліяніемъ Шумана, страстно имъ обожаемаго, а также лучшихъ созданій Даргомыжскаго, изъ послѣдняго времени, его стиль и направленіе совершенно преобразились. Настоящая, вполнѣ самостоятельная натура его скоро высказалась во всей силѣ и красотѣ.

Главныя черты творчества Кюи—поэтичность и страстность, соединенныя съ необычайною сердечностью и душевностью, идущими до глубочайшихъ тайниковъ сердца. Правда, талантъ Кюи былъ всегда почти направленъ къ одному только изображенію чувства любви, со всѣми разнообразными его проявленіями (ревность, отчаяніе, самопожертвованіе и т. д.), и потому, казалось бы, долженъ былъ представляться одностороннимъ, но изображенія этого чувства достигаютъ у Кюи такой глубины и такой рѣзкой силы, какой не достигали не только ни у одного изъ его товарищей въ русской школѣ, но, можетъ быть, ни у кого во всей области музыки. Симфоническія формы мало соотвѣтствуютъ потребностямъ его творчества, хотя и здѣсь онъ выказывалъ иногда много таланта. Такъ, наприм., его оригинальное скерцо (F-Dur), 1857 г., гдѣ главныя темы состоятъ изъ буквъ женскаго и мужскаго имени, увертюра къ „Кавказскому плѣннику", антракты къ „Ратклиффу", увертюра къ „Анджело", полны красоты и таланта. Но, все-таки, главная сила Кюи лежитъ въ сочиненіяхъ для голоса. Уже многіе романсы его глубоко поражаютъ красотой, чувствомъ и страстностью; таковы: „Въ душѣ горитъ огонь любви", „Прости", „Эоловы арфы", „О чемъ въ тиши ночей". Но во всей силѣ талантъ Кюи могъ высказаться только въ оперѣ.

Въ первой своей оперѣ, „Ратклиффъ" (1867), Кюи держался еще общепринятыхъ формъ, у него тутъ есть аріи, дуэты, хоры. Когда онъ сочинялъ эту оперу, Даргомыжскій еще не приступалъ къ тому музыкальному перевороту, который совершенъ имъ посредствомъ „Каменнаго гостя", а самъ Кюи не былъ рожденъ реформаторомъ. Но тѣмъ не менѣе „Ратклиффъ" принадлежитъ къ числу капитальнѣйшихъ созданій нашего вѣка, не взирая даже на всю несценичность оперы, на всѣ накопленія разсказовъ, расхоложающихъ оперу, на весь недостатокъ истинныхъ характеровъ. Сила страстности, чувство любви въ поразительно поэтическомъ и благоуханномъ его проявленіи, мрачная и грозная трагичность, выраженныя въ увлекательныхъ формахъ новаго, послѣшумановскаго искуства, дѣлаютъ оперу эту—явленіемъ истинно-необыкновеннымъ. Но всѣ изумительнѣйшія качества поэтичности и творчества не пригодны были еще для нашей публики. Развращенная пошлостями, неправдой и формалистикой италіянской оперы, принесшей свои плоды въ теченіе 25-лѣтняго гощенія ея у насъ, публика не понимала значительности того созданія, что̀ было у нея передъ глазами, скучала и насмѣхалась. Музыкальные критики помогали публикѣ въ безумномъ ея отрицаніи и грубыхъ насмѣшкахъ. Такъ, напримѣръ, Сѣровъ писалъ въ своихъ статьяхъ, что „самыя ничтожныя бравурныя аріи Доницетти и Верди больше сто̀ятъ, чѣмъ „Ратклиффъ", наполненный одними музыкальными безобразіями и невообразимыми вычурностями". Другіе критики отличались въ томъ же родѣ. Какъ Сѣрова, такъ и другихъ критиковъ, и остальную публику, особенно раздражала „сцена у Чернаго камня", которая, однако же, по силѣ и страстности, по могучести выраженія и мастерскому живописанію мрачнаго пейзажа, есть, несомнѣнно, одно изъ чудесъ искусства. Никто изъ публики и критиковъ также не понималъ, что дуэтъ послѣдняго акта, по необычайно-глубокому чувству и страстности, по красотѣ, есть первый изъ всѣхъ любовныхъ дуэтовъ, какіе только существуютъ въ мірѣ. „Ратклиффъ" данъ былъ на сценѣ всего 9 разъ и потомъ его не возобновляли болѣе, въ продолженіе цѣлыхъ 14 лѣтъ. Значитъ, тутъ опять повторился тотъ самый безобразный фактъ, который мы видѣли уже въ отношеніи къ операмъ Глинки и Даргомыжскаго. Никогда ничтожнѣйшія оперы италіянскаго, французскаго, нѣ-

мецкаго и русскаго сочиненія не терпѣли у насъ такой участи.

Но, подобно всѣмъ крупнымъ своимъ предшественникамъ, Кюи не потерялъ мужества. Пока наша публика не хотѣла знать его чудеснаго созданія, Кюи продолжалъ творить. Сначала онъ сочинилъ нѣсколько превосходныхъ романсовъ („Люблю, если тихо“, „Истомленная горемъ“, „Менискъ“), а потомъ—вторую свою оперу „Анджело“ (1875). Эта опера—самое зрѣлое, самое высокое его созданіе. Сюжетъ, нервный и мучительно страстный, еще болѣе прежняго приходился по свойствамъ его таланта. По формамъ, вторая опера далеко превосходитъ первую: она послѣдовала примѣру, данному Даргомыжскимъ въ „Каменномъ гостѣ“, и во всѣхъ значительнѣйшихъ сценахъ представляетъ великолѣпный образецъ мелодическаго речитатива, полнаго драматизма, правдивости, чувства и страстности. Въ этой оперѣ Кюи довелъ нервность и выраженіе пламеннаго чувства до послѣднихъ, кажется, предѣловъ вдохновенія. Какъ и въ прежней оперѣ, всѣ мужскія роли въ ней несравненно слабѣе и обыкновеннѣе женскихъ, но за-то оба женскіе характера представляютъ съ изумительнымъ совершенствомъ типы: женщины кроткой, нѣжной, покорной и любящей и—женщины пламенной, сильной, огненной, сожигаемой необузданною страстью. Въ сравненіи съ этими двумя типами, выраженными во всемъ ихъ контрастѣ съ поразительною рельефностью и силою, большинство всѣхъ другихъ оперныхъ типовъ женщинъ покажутся блѣдными. Слабыми мѣстами оперы являются лишь сцены народныя и элементъ комическій.

Послѣ „Анджело“, Кюи сочинилъ одну только еще вещь, въ которой отразились все совершенство и зрѣлость „Анджеловскаго“ его періода,—это романсъ, на слова Мицкевича: „Хотя-бъ съ тобою намъ пришлось разстаться“, писанный, можно сказать, кистями и красками съ той самой палитры, которая послужила для „Анджело“. Новѣйшія произведенія Кюи, голосовыя и инструментальныя, не достигали уже такого высокаго уровня. Впрочемъ, въ его „дѣтскихъ романсахъ“ встрѣчается не мало граціознаго. Безъ сомнѣнія, будущая, третья его опера покажетъ его снова во всей силѣ зрѣлаго таланта; безъ сомнѣнія, онъ скоро опять выступитъ съ новой силой въ будущей, третьей своей оперѣ.

Начиная съ 1864 года, Кюи дѣйствовалъ въ качествѣ музыкальнаго критика и здѣсь выказалъ не мало талантливости. Его статьи въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“, блестящія и остроумныя, принесли не мало пользы дѣлу нашей новой музыкальной школы. Онѣ преслѣдовали ретроградность и консерватизмъ, нерѣдко съ большою ѣдкостью разили отсталые вкусы нашей публики и ограниченныя понятія нашихъ тогдашнихъ критиковъ (въ томъ числѣ и Сѣрова), и указывали на значеніе новой русской музыкальной школы. Эти статьи являлись выраженіемъ мыслей и понятій самой школы, и всего болѣе главы ея, Балакирева. Смѣлость и самостоятельность, съ которою оцѣнялись тутъ многіе изъ прежнихъ музыкальныхъ дѣятелей, классическихъ, издавна признанныхъ великими и, такъ сказать, неприкосновенными, сильно раздражала многихъ, и въ особенности всѣхъ ретроградовъ и консерваторовъ среди публики и консерваторіи. Эти противники стали звать представителей новой школы—музыкальными „нигилистами“, „радикалами“, „музыкальными славянофилами“, приписывали имъ полное презрѣніе ко всей остальной музыкальной Европѣ (чего въ дѣйствительности вовсе не было), печатно увѣряли публику, что новая наша школа—врагъ всякаго знанія и ученія, чуждается всего выработаннаго Европой и желаетъ водрузить на развалинахъ прежней музыки одни только собственныя свои произведенія, плодъ невѣжества самоучекъ. Эти враги съ досадой осуждали всѣ сочиненія, исходящія изъ нашей новой школы, ея программность, ея реализмъ, и даже блестящую, талантливую ея инструментовку, стремившуюся достигнуть ширины и полноты оркестра Берліоза и Листа. Одни (напр., г. Фаминцынъ) писали: „Въ параллель съ патріотическимъ увлеченіемъ, проповѣдующимъ мысль, что музыкальная Европа отжила свой вѣкъ и что только въ Россіи музыка можетъ надѣяться на успѣхъ, между нѣкоторыми нашими композиторами и критиками развилась въ послѣднее время какая-то ненависть къ Западу и необыкновенная симпатія ко всему восточному. Со времени „Руслана“ почти каждый русскій композиторъ силится написать что-нибудь „восточное“, понимая подъ этимъ все капризное, курьезное, однимъ словомъ—не европейское... Многіе полагаютъ, что мы имѣемъ уже русскую инструментальную музыку, и даже называютъ ее „народною“. Неужели народность въ искусствѣ заключается въ томъ, что мотивами для сочиненія служатъ тривіальныя плясовыя пѣсни, невольно напоминающія отвратительныя сцены у дверей питейнаго дома? Если въ этомъ состоитъ „народность“, то мы можемъ похвалиться русскою народною музыкою, такъ какъ мы имѣемъ въ этой формѣ довольно много различныхъ трепаковъ (подъ этимъ общимъ именемъ подразумѣвая всѣ банальныя простонародныя плясовыя пѣсни): мы имѣемъ нѣсколько трепаковъ русскихъ, трепакъ казацкій, трепакъ чухонскій, чешскій, сербскій, современемъ вѣроятно прибавятся татарскій, киргизскій, можетъ быть остзейскій и т. д.“ [1]). Подъ этими презрительными выраженіями разумѣлись многія изъ лучшихъ инструментальныхъ сочиненій нашей школы: „Камаринская“ Глинки, „Казачекъ“ и „Чухонская фантазія“ Даргомыжскаго, „Чешская увертюра“ Балакирева, его же „1000 лѣтъ“, „Сербская фантазія“ Римскаго-Корсакова,—таковы были понятія и вкусы ретроградовъ. Другіе между ними (какъ, напримѣръ, Ларошъ) постоянно проповѣдывали, болѣе всего, ревностное изученіе фугъ и всяческихъ старинныхъ схоластическихъ формъ средневѣковыхъ композиторовъ, требовали раболѣпнаго почтенія, во имя старины, не только къ Жоскенамъ-де-Прэ и Гудимелямъ, XV и XVI вѣка, но и къ какимъ-нибудь Далейракамъ XVIII сто-

[1]) „Голосъ“, 12 декабря 1867 года, № 343.

лѣтія, и ревностно желали водворенія у насъ ограниченныхъ понятій ординарнѣйшихъ нѣмецкихъ музыкальныхъ писателей, въ родѣ Ганслика и ему подобныхъ[1]). Еще другіе (какъ, наприм., Ростиславъ) становились во главѣ особаго „специально-музыкальнаго комитета“ при Русскомъ музыкальномъ обществѣ, и печатно объявляли, что цѣль его—„блюсти чистоту музыки“, „водворять эклектизмъ“ и „давать отпоръ зловредному наплыву людей, отрицающихъ пользу науки“[2]). Необходимо было выводить на чистую воду всѣ эти клеветы, отсталости, неправды и нелѣпости, надо было показать ихъ во всемъ ихъ безобразіи—и Кюй выполнялъ это съ истинною талантливостью, живо, весело, задорно и смѣло. Многіе не любили статей его, но всѣ читали ихъ съ удовольствіемъ, большинство же враговъ—боялись ихъ и это было, конечно, лучшей имъ похвалой. Это доказывало только, что онѣ достигаютъ своей цѣли. Но, около 1874 года, въ писательской дѣятельности Кюй произошла значительная перемѣна: онъ сталъ боязливѣе въ мнѣніяхъ, во многихъ сдалъ, отъ иного отказался, другое ослабилъ и стушевалъ, сталъ находить талантливыми многихъ такихъ музыкальныхъ дѣятелей и многія такія сочиненія, которые того не заслуживали. Вообще, изъ представителей прогресса онъ сдѣлался представителемъ умѣреннаго, даже слишкомъ умѣреннаго, либерализма. Его требованія отъ музыкальной фактуры, формъ, мелодіи, гармоніи и ритма стали сближаться съ обычными требованіями консерваторскими; вообще, всѣ его идеалы понизились и во многомъ стали ординарнѣе. Враги съ восхищеніемъ тотчасъ замѣтили это превращеніе и указали его публикѣ. Съ тѣхъ поръ Кюй, къ великому сожалѣнію, не пользуется ни прежнимъ вліяніемъ, ни прежнимъ уваженіемъ за свои музыкальныя статьи. Впрочемъ, собственно дѣло новой музыкальной школы отъ этого не терпитъ: школа уже достаточно выдвинулась и прочно стала на свои ноги. Она уже не нуждается въ пропагандированіи ея идей: онѣ не только извѣстны, но и твердо залегли въ основу новаго періода русской музыки. Достоинства созданій школы все болѣе и болѣе становятся общимъ достояніемъ не только нашихъ музыкантовъ, но и всего общества.

Третьимъ выступилъ въ новый русской школѣ—Мусоргскій. Вмѣстѣ съ Даргомыжскимъ, онъ является у насъ представителемъ музыкальнаго реализма. Здѣсь характеръ его ярко опредѣленъ и достигаетъ крупной значительности. Подобно Даргомыжскому, Мусоргскій былъ урожденный драматикъ, и главною задачею его всегда были — сочиненія для голоса. Для оркестра онъ писалъ мало и рѣдко, хотя и здѣсь выказывалъ иногда талантливость и оригинальность. Учителемъ и музыкальнымъ воспитателемъ его, въ первую пору, былъ—Балакиревъ. Подъ его руководствомъ, онъ познакомился и съ музыкальными формами, и съ лучшими музыкальными созданіями. Въ этотъ періодъ, онъ сочинилъ нѣсколько инструментальныхъ вещей. Значительнѣйшія между ними: скерцо H-Moll, большая пьеса „Вѣдьмы или ночь на Лысой горѣ“, написанная вслѣдствіе глубокаго впечатлѣнія, произведеннаго на Мусоргскаго фантастическими сочиненіями Берліоза и Листа („La reine Mab“, „Danse macabre“ и т. д.). Впослѣдствіи имъ сочинены еще: „Шествіе славянскихъ князей“ для оперы-балета „Млада“, пляски персидокъ въ „Хованщинѣ“. Но, все-таки, главную роль, въ ряду сочиненій Мусоргскаго, занимаютъ сочиненія для голоса. Здѣсь у него врожденное дарованіе было необычайное. Но онъ не заботился о сочиненіяхъ для обычнаго опернаго и романснаго „пѣнія“—они казались ему, какъ и Даргомыжскому, чѣмъ-то фальшивымъ и условнымъ, когда дѣло шло о выраженіи жизни и дѣйствительности. Ему нужна была та правда, то приближеніе музыки къ человѣческой рѣчи, которыхъ искалъ Даргомыжскій и которыхъ можно достигать только посредствомъ речитатива и декламаціи. „Художественное изображеніе одной красоты, въ матеріальномъ ея значеніи,—грубое ребячество, дѣтскій возрастъ искусства,—писалъ онъ мнѣ въ 1872 году“. „Жизнь,—писалъ онъ въ 1875,—гдѣ-бы ни сказалась, правда, какъ бы ни была солона, смѣлость, искренняя рѣчь—вотъ моя закваска“... „Я стараюсь,—писалъ онъ къ Кюи въ 1868 году, по поводу своей оперы „Женидьба“ на текстъ Гоголя,—я стараюсь по возможности ярче очерчивать тѣ перемѣны интонаціи, которыя являются въ дѣйствующихъ лицахъ во время діалога, повидимому, отъ самыхъ пустыхъ причинъ, отъ самыхъ незначительныхъ словъ, въ чемъ и таится, мнѣ кажется, сила Гоголевскаго юмора“. Все это, въ корню, было то же самое, чего желалъ, чего искалъ Даргомыжскій. Въ направленіи своемъ, относительно сочиненій для голоса, Мусоргскій многимъ былъ обязанъ Даргомыжскому, съ которымъ близко сошелся еще юношей. Свою „Колыбельную Еремушкѣ“ (одинъ изъ лучшихъ его романсовъ 60-хъ годовъ) онъ посвятилъ Даргомыжскому, и надписалъ сверху: „Великому учителю музыкальной правды“.

Но, исполняя свои замыслы, Мусоргскій пошелъ, въ иномъ, еще далѣе своего предшественника и учителя. Это именно—въ изображеніи разнообразныхъ типовъ, характеровъ и сценъ русскаго народа, и въ расширеніи области маленькихъ вокальныхъ пьесокъ, по прежней привычкѣ все еще называемыхъ „романсами“. Даргомыжскій былъ, безъ сомнѣнія, композиторъ національный, самъ родился въ деревнѣ, впослѣдствіи сильно изучалъ, понималъ и любилъ нашу національность, многое національно-русское изобразилъ съ великимъ талантомъ и правдой (сватъ въ „Русалкѣ“; хоръ „Заплетися плетень“; романсы: „Титулярный совѣтникъ“, „Червякъ“, „Какъ пришелъ мужъ изъ-подъ горокъ“), но все-таки величайшій его chef d'œuvre, „Каменный гость“, а также многое изъ превосходнѣйшихъ его созданій, каковы: хоры изъ „Рогданы“, романсы „Паладинъ“, „О дѣва-роза я въ оковахъ“ и т. д.,—вовсе не относятся къ нашей національности, и совершенно внѣ ея проявляютъ чудеса драматизма, чувства, поэзіи и красоты. Мусоргскій, напротивъ, націоналенъ именно во всѣхъ самыхъ круп-

---

[1]) „Русскій Вѣстникъ“, 1869, іюль и проч.

[2]) „Голосъ“, 28 декабря 1869, № 357.

ныхъ своихъ созданiяхъ, и именно въ русской нацiональности черпаетъ главную свою силу и вдохновенiе. Онъ родился въ помѣстьѣ, и вдали отъ столицъ провелъ все дѣтство и отрочество. Впечатлѣнiя этого перiода оставили на немъ неизгладимые слѣды и образовали его художественный характеръ. Ему всего ближе и дороже типы изъ русскаго простонародья, онъ рисуетъ ихъ съ неподражаемой правдой, неподкрашенностью и естественностью. Онъ изображаетъ не отвлеченныя русскiя личности, онъ „историченъ" не только въ сто разъ болѣе, чѣмъ Даргомыжскiй, но больше, чѣмъ всѣ рѣшительно наши композиторы. Безъ сомнѣнiя, онъ не достигаетъ ширины и эпической генiальности Глинки, но превосходитъ, относительно „историчности" постиженiя и передачи, все, что Глинкою сдѣлано совершеннѣйшаго въ этомъ родѣ. Сцены и личности въ „Борисѣ Годуновѣ" безъ сравненiя „историчнѣе" и реальнѣе всѣхъ личностей въ „Жизни за Царя": эти еще переполнены идеальностями и состоятъ иногда изъ общихъ контуровъ. Опера „Борисъ Годуновъ" есть, вообще, необычайно крупный шагъ опернаго дѣла впередъ. Каждая личность въ „Борисѣ" полна такой жизненной, нацiональной и бытовой правды, какая прежде не бывала никогда воплощаема въ операхъ. Даргомыжскiй глубоко понималъ это и не разъ говаривалъ, что Мусоргскiй въ выраженiи нацiональной правды пойдетъ далѣе его. Точно также, въ своихъ „романсахъ", Мусоргскiй далеко раздвинулъ рамки этого рода сочиненiй. Это болѣе не романсы, это просто сцены изъ оперъ или музыкальныхъ драмъ, которыя можно было бы сейчасъ же исполнять въ костюмахъ, съ декорацiями и со всей театральной обстановкой, на сценѣ. Мусоргскiй даже и не пробовалъ тѣхъ одностороннихъ (хотя иногда прекрасныхъ и поэтическихъ) задачъ, какими въ романсахъ по большей части пробавлялись русскiе композиторы, и ранѣе его, и послѣ него. Любовныя темы уже его не удовлетворяли, и онъ съ самаго начала своего композиторства вышелъ изъ этого заколдованнаго круга. Онъ оставилъ въ сторонѣ идеальную любовь, все одну только любовь да любовь, и началъ новыя задачи, въ необразимомъ множествѣ разсыпанныя вокругъ насъ жизнью. „Можно смѣло поручиться,— говорилъ я въ моей бiографiи Мусоргскаго,—что его „романсы" никогда не устарѣютъ и навсегда останутся дорогимъ достоянiемъ русскаго народа: все это картинки изъ его жизни, изъ его страданiй и радостей, изъ его вседневной, сѣрой, будничной жизни". Тяжелая, грозная трагедiя въ великолѣпныхъ палатахъ, у умирающаго царя Бориса, и въ занесенномъ снѣжными вихрями глухомъ лѣсу, у пьяненькаго, замерзающаго несчастнаго мужика, комизмъ, юморъ въ десяткахъ разнообразнѣйшихъ сценъ, на всѣхъ ступеняхъ жизни, грацiя, кипучая веселость, разгулъ, даже иногда широкiй эпическiй народный размахъ—все дѣлаетъ эти „романсы" равными многимъ изъ крупнѣйшихъ созданiй Гоголя.

Богатство содержанiя, разнообразiе типовъ въ двухъ операхъ Мусоргскаго: „Борисъ Годуновъ" и „Хованщина", и въ его „романсахъ" такъ велико, что перебирать ихъ по одиночкѣ здѣсь было бы невозможно: это цѣлый мiръ, воплощенный въ музыкѣ съ необыкновенною талантливостью, силою и своеобразiемъ. Какъ отдѣльныя личности, такъ и цѣлыя массы народныя предстаютъ у него во множествѣ сценъ среди разнообразнѣйшихъ событiй, положенiй и чувствъ. Цари и юродивые, крестьяне, бояре и монахи, бабы и княжны, дьячки и полицейскiе пристава, барышни, чиновники и няньки, стрѣльцы и раскольники, хозяйки постоялыхъ дворовъ, семинаристы, множество другихъ еще—образуютъ богатую нацiональную галлерею, которой подобныхъ мы нигдѣ больше не найдемъ въ операхъ. Дѣти, изображенныя со всею правдою и тонкими изгибами ихъ безконечно богатой натуры, являются во множествѣ грацiозныхъ сценокъ и составляютъ у Мусоргскаго цѣлый особый отдѣлъ, подъ заглавiемъ „Дѣтская". Этого поэтическаго и своеобразнаго мiрка никто еще не затрогивалъ въ музыкѣ раньше Мусоргскаго съ тою реальностью и правдивостью, которыя здѣсь всего дороже.

Первая опера Мусоргскаго, „Борисъ Годуновъ", появилась на сценѣ въ 1874 году, при сравнительно благопрiятныхъ обстоятельствахъ. Публика уже научилась, понемножку, понимать и цѣнить оперы Глинки и „Русалку" Даргомыжскаго. „Ратклиффъ", „Псковитянка", „Каменный гость" являлись на сценѣ также раньше Мусоргскаго, многiе его „романсы" исполнялись въ концертахъ и мало-по-малу прiучали публику къ новой музыкѣ. Такимъ образомъ, когда „Борисъ Годуновъ" выступилъ на сцену, публика была гораздо болѣе прежняго образована, или, по крайней мѣрѣ, приготовлена. Притомъ, правда и реальность выраженiя (столь рѣдкiя въ операхъ) оказывали свое влiянiе на многихъ изъ среды публики, невдосталь перепорченныхъ италiянцами и италiянской музыкой. Довольно значительная доля людей, изъ числа болѣе интеллектуальныхъ, относилась къ Мусоргскому не только съ симпатiею, любовью, но даже съ энтузiазмомъ—явленiе рѣдкое, совершенно необычайное у насъ. Всего болѣе впечатлѣнiя производили, какъ и слѣдовало ожидать, глубоко-оригинальныя и правдивыя сцены нацiональныя, каковы: сцена народа, изъ-подъ палки упрашивающаго Бориса идти на царство; сцена монаха Варлаама съ приставами въ корчмѣ; сцена глумленiя народа надъ плѣннымъ бояриномъ. Но критика и оперные распорядители стали поперегъ этому истинно нацiональному успѣху и употребляли всѣ усилiя, чтобы уничтожить его. Критики говорили о музыкальномъ невѣжествѣ и музыкальныхъ ошибкахъ Мусоргскаго, о дерзкихъ нарушенiяхъ имъ всяческихъ школьныхъ привычекъ и правилъ, объ его излишнемъ реализмѣ, „безобразiяхъ" его фактуры, однимъ словомъ, выказали всю свою неспособность понять талантливый починъ Мусоргскаго, новизну его задачъ и глубину его музыкальнаго выраженiя. Они останавливались на одной только грамматикѣ. Оперные распорядители также оказались мачихой для Мусоргскаго. Одинъ изъ нихъ, именно капельмейстеръ [1]), превращалъ рѣчи отдѣльныхъ личностей въ хоры [2]),

[1]) Г. Направникъ.

[2]) Наприм., въ народной сценѣ на площади въ 1-й

урѣзывалъ характернѣйшія и лучшія мѣста оперы; другіе выкидывали совершенно вонъ (какъ было однажды и съ „Русланомъ") капитальнѣйшія сцены и части созданія, какъ, наприм., сцену въ кельѣ у Пимена, сцену глумленія разъяреннаго народа надъ бояриномъ Хрущовымъ. Наконецъ, „Бориса" и вовсе перестали давать, не смотря даже на то, что, послѣ смерти геніальнаго О. А. Петрова, у него былъ достойный преемникъ, въ лицѣ Стравинскаго, съ великимъ талантомъ исполнявшаго чудную и глубоко оригинальную роль монаха Варлаама. Со второй оперой Мусоргскаго, „Хованщина", случилось нѣчто еще худшее. Театральный комитетъ, состоящій изъ малообразованныхъ оперныхъ пѣвцовъ и мало художественнаго капельмейстера, забраковалъ оперу и вовсе не допустилъ ее до сцены. Публика принуждена была подчиниться мнѣнію нѣсколькихъ ремесленниковъ, лишена была права слушать и рѣшать сама. Какой дикій примѣръ самоуправства надъ твореніемъ умершаго талантливаго композитора! Какой невозможный въ остальной Европѣ примѣръ безнаказаннаго вмѣшательства индифферентныхъ практиковъ въ чуждую имъ область, въ область искусства! Произнося въ засѣданіи комитета приговоръ, что, молъ, и такъ довольно оперъ съ „радикальной" музыкой, эти люди не вѣдали, что творятъ. Они не понимали, что реальной оперѣ принадлежитъ будущее, и что Даргомыжскій съ Мусоргскимъ—безсмертные починатели того великаго способа выраженія, который нѣкогда, конечно, сдѣлается достояніемъ всего музыкальнаго міра.

Къ числу оригинальнѣйшихъ созданій Мусоргскаго принадлежатъ двѣ его сатиры: „Классикъ" и „Раёкъ", гдѣ онъ попробовалъ нарисовать, посредствомъ музыки, портреты нашихъ ретроградовъ и враговъ новой школы. Это попытка новаго рода музыки вышла столько же удачна, сколько и талантлива. Веселость, юморъ, ѣдкость и новизна картинокъ поразили весь нашъ музыкальный міръ, даже публику и самихъ ретроградовъ, представленныхъ въ каррикатурѣ. Два изданія „Райка" разошлись въ короткое время.

Подобно всѣмъ композиторамъ новой русской школы, Мусоргскій создалъ не мало превосходныхъ произведеній въ восточномъ родѣ. „Еврейская пѣснь", два еврейскихъ хора („Пораженіе Сеннахериба" и „Іисусъ Навинъ"), типы евреевъ въ ф.-п. пьесѣ: „Картинки съ выставки Гартмана", „Пляски персидокъ" въ „Хованщинѣ"—все это крупныя и оригинальныя созданія.

Въ 1881 году Мусоргскій умеръ въ полномъ расцвѣтѣ силъ и таланта, но далеко не давъ музыкальному міру всего, къ чему былъ способенъ по ширинѣ и объему своего дарованія. Болѣзнь и нервное разстройство, неудачи и нужда сразили его раньше времени, и даже ослабили его творчество въ послѣдніе 2—3 года его жизни.

Четвертымъ примкнулъ къ новой музыкальной школѣ Римскій-Корсаковъ. Характеръ его дѣятельности имѣлъ во многомъ сходство съ характеромъ дѣятельности Балакирева. Онъ образовалъ себя относительно музыкальной техники самъ, и точно также развилъ самъ, до необыкновеннаго совершенства, свой богатый талантъ къ оркестровкѣ. Въ первое, юношеское время, Балакиревъ, имѣлъ на него очень благотворное вліяніе своими совѣтами, указаніями и критикой. Впослѣдствіи, оба они составили превосходные, истинно примѣрные сборники народныхъ русскихъ пѣсенъ, которые уже и до сихъ поръ имѣли громадное вліяніе на новую русскую школу, и которымъ суждено, конечно, играть еще бо́льшую роль у будущихъ нашихъ музыкальныхъ поколѣній. Наконецъ, оба они, и Балакиревъ и Римскій-Корсаковъ, въ продолженіе многихъ лѣтъ одинъ за другимъ стояли во главѣ Безплатной музыкальной школы и дирижировали ея концертами, то-есть стояли во главѣ всего новаго музыкальнаго нашего движенія. Но, независимо отъ такихъ общихъ точекъ соприкосновенія съ Балакиревымъ, талантъ Римскаго-Корсакова имѣетъ совершенно своеобразную физіономію. По темпераменту и наклонностямъ натуры, Римскій-Корсаковъ, главнымъ образомъ, симфонистъ и сочинитель для оркестра, но и то, что́ создано имъ для голосовъ и для оперной сцены, принадлежитъ къ капитальнѣйшимъ произведеніямъ новаго искусства

Первыя произведенія его юношескихъ лѣтъ: симфонія (первая симфонія, написанная русскимъ), увертюра и нѣкоторые романсы, какимъ то чудомъ сразу пришлись по вкусамъ публики, даромъ, что были сильно талантливы. Прелестная, полная поэзіи и увлекательности музыкальная картина для оркестра, „Садко" (1867), также еще нравилась публикѣ, и даже нѣкоторымъ критикамъ. Такъ, напримѣръ, Сѣровъ много распространялся, даже въ 1869 году, въ „Journal de S. Pétersbourg", насчетъ поэтичности и мастерской инструментовки этой пьесы. Но другіе наши критики, начиная съ „Садко", стали относиться враждебно къ Римскому-Корсакову. Такъ г. Фаминцынъ, только что въ то время возвратившійся въ Россію съ ученья въ лейпцигской консерваторіи и у разныхъ нѣмецкихъ профессоровъ, и полный тамошнихъ рутинныхъ понятій, наполнялъ множество газетныхъ столбцовъ разсужденіями о „тривіальности" и „банальности" этой музыки, о непозволительности вносить въ музыку такія неблагородныя вещи, какія встрѣчаются въ „Садко", или же, прибавлялъ критикъ, „авторъ долженъ отказаться отъ притязанія на званіе композитора" [1]). Но когда Римскій-Корсаковъ написалъ такую высоко-художественную вещь, какъ вторая его симфонія „Антаръ" (1878), когда вслѣдъ за тѣмъ онъ сочинилъ и поставилъ на сцену свою оперу „Псковитянка" (1871), публика и критики единодушно покинули своего прежняго любимца, и повернулись къ нему спиной. Всѣ чудеса поэтичности, картинности, талантливости и красоты, разсыпанныя въ симфоніи, вся могучесть и сила, выраженныя, напр., въ изумительномъ скерцо ея (изображающемъ дикія орды, встрѣтившіяся въ страшной

картинѣ пролога, въ сценѣ „Думы боярской" въ 4-мъ дѣйствіи, и т. д.

[1]) „Голосъ", 12 декабря 1867, № 343.

схваткѣ на полѣ битвы),—все это оказалось недоступно и темно для публики. Точно также, все очарованіе разнообразныхъ сценъ „Псковитянки“ не подѣйствовало ни на публику, ни на критиковъ. Они остались глухи и слѣпы, ничего не поняли ни въ красотѣ и величавомъ характерѣ хоровъ (это всего болѣе относится къ великолѣпному хору народа, встрѣчающаго въѣздъ Ивана Грознаго, и къ заключительному хору оперы), ни въ великолѣпной сценѣ вѣча, ни въ „сказкѣ“ няни, этомъ необычайномъ chef d'oeuver'ѣ въ эпическомъ народномъ складѣ, ничего не поняли ни въ глубоко-поэтической картинѣ лѣса (антрактъ 5-го акта), ни въ фигурѣ Матуты, нарисованной такъ правдиво, съ такимъ комизмомъ и юморомъ. Все это было пропущено, или не замѣчено, даже прелести инструментовки остались совершенно втунѣ, и публика вмѣстѣ съ критикой съумѣла замѣтить и понять только одно—что въ оперѣ нѣтъ достаточно драматизма. Превосходные романсы изъ этого же періода дѣятельности Римскаго-Корсакова: „Ночь“, „Тайна“, „Еврейская пѣснь“ (1868), и „Я вѣрю, я любимъ“, „Къ моей пѣсни“ (1870)—даже и до сихъ поръ почти вовсе неизвѣстны нашей публикѣ, не взирая на все свое совершенство. Замѣтимъ, что послѣдній изъ нихъ, „Къ моей пѣсни“, кромѣ всегдашней красоты и поэтичности романсовъ Римскаго-Корсакова, полонъ страстности и порыва.

Вторая опера Римскаго-Корсакова, „Майская ночь“ (1880), заключала много прекраснаго. Всего замѣчательнѣе тутъ былъ элементъ волшебный, съ чудеснымъ поэтическимъ колоритомъ (въ послѣднемъ актѣ, игра въ „коршуна“ и хороводъ русалокъ). Прелестны также были вообще всѣ хоры, и комическій элементъ сквозь всю оперу. Но, все-таки, эта опера во многомъ уступала „Псковитянкѣ“ и, именно вслѣдствіе этого, гораздо болѣе той нравилась публикѣ.

Два превосходныхъ оркестровыхъ сочиненія Римскаго-Корсакова: увертюра на русскія темы и „Сказка“ (на сюжетъ Пушкина, изъ вступленія къ „Руслану и Людмилѣ“) прошли почти вполнѣ незамѣченными. Но третья опера Римскаго-Корсакова, истинный его и самый зрѣлый chef d'oeuvre, „Снѣгурочка“ (1881), уже вовсе не испытала того пріема, котораго была достойна. Она была въ такихъ крупныхъ размѣрахъ совершенна, представляла такія капитальныя качества, что ее постигла та самая участь, которая постигала прежде всѣ лучшія музыкальныя наши созданія: публика осталась къ ней равнодушна, и отчасти даже враждебна. Между тѣмъ, „Снѣгурочка“ заключаетъ нѣсколько такихъ частей, изъ которыхъ однѣ достойны Глинки и „Руслана“, другія вообще стоятъ на одной степени съ наивысшими музыкальными созданіями. Къ числу ихъ принадлежатъ: „Проводы масляницы“—изумительная по силѣ и таланту древне-языческая картина, сцена волшебныхъ превращеній въ лѣсу (4-й актъ), глубоко поэтическія появленія Весны, умираніе Снѣгурочки, страстныя заклинанія Купавы, обращенныя къ пчеламъ и хмѣлю, комическія сцены Бобыля и Бобылихи и множество другихъ сценъ и мѣстъ оперы, Вообще вся опера—одно изъ капитальнѣйшихъ явленій музыки нашего столѣтія. Инструментовка часто достигаетъ въ ней даже еще бо̀льшей красоты и тонкаго разнообразія красокъ, чѣмъ въ прежнихъ созданіяхъ этого автора.

Къ числу крупныхъ заслугъ Римскаго-Корсакова принадлежитъ также превосходное инструментованіе „Каменнаго гостя“ и „Хованщины“, послѣ смерти ихъ авторовъ [1]).

Пятымъ и послѣднимъ вступилъ въ кружокъ новой музыкальной нашей школы—Бородинъ. Ему уже было тогда 28 лѣтъ, онъ былъ всѣхъ старше въ кружкѣ, но далеко не новичокъ въ музыкальномъ дѣлѣ. Только, по собственнымъ словамъ Бородина, онъ былъ до тѣхъ поръ „ярымъ мендельсонистомъ“ и всего болѣе занимался, на собраніяхъ у знакомыхъ, камерной музыкой, причемъ самъ исполнялъ партію віолончеля. Знакомство съ кружкомъ Балакирева, въ 1862 году, произвело въ немъ рѣшительный переворотъ. Балакиревъ много повліялъ на его музыкальное образованіе и помогъ ему въ короткое время вырости во всю истинную ширину его таланта. Въ продолженіе 20 лѣтъ, прошедшихъ съ той поры, Бородинъ сочинилъ, въ количественномъ отношеніи, не много, гораздо менѣе прочихъ своихъ товарищей, но произведенія его, почти всѣ безъ исключенія, носятъ печать полнаго развитія и глубокаго совершенства. Слабыхъ между ними нѣтъ: слабѣе другихъ оказываются развѣ только его сочиненія для камерной музыки, струнные квартеты, но и здѣсь нѣкоторыя части являются произведеніями крупнаго таланта.

Талантъ Бородина равно могучъ и поразителенъ, какъ въ симфоніи, такъ и въ оперѣ, и въ романсѣ. Главныя качества его—великанская сила и ширина, колоссальный размахъ, стремительность и порывистость, соединенные съ изумительною страстностью, нѣжностью и красотой. Комическій и декламаціонный элементъ, юморъ, столько же свойственны таланту Бородина, какъ Даргомыжскаго и Мусоргскаго. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ своей (оставшейся неконченною) оперы „Князь Игорь“ онъ проявилъ такую же неподражаемую способность къ комизму, какъ и тѣ двое, его прототипы и учителя въ этомъ родѣ. Но онъ не пожелалъ держаться прогрессивныхъ формъ новаго времени, которыя присутствуютъ въ „Каменномъ гостѣ“, „Борисѣ Годуновѣ“ и „Хованщинѣ“, и въ большинствѣ случаетъ сохранялъ прежнюю общепринятую форму арій, дуэтовъ и проч., съ ихъ условною симметричностью и квадратностью, Точно также, хотя могучій и необычайно оригинальный талантъ его давалъ бы ему всю возможность и въ симфоніяхъ примкнуть къ той новой, свободной, вполнѣ не симетричной формѣ созданія, которую впервые началъ въ своихъ „Symphonische Dichtungen“ Листъ, и которая есть характернѣйшая принадлежность новаго періода оркестровыхъ сочиненій, однако и здѣсь Боро-

[1]) Впослѣдствіи, Римскій-Корсаковъ наинструментовалъ также „Ночь на Лысой Горѣ“ Мусоргскаго и нѣкоторые нумера его „Бориса Годунова“. *В. С.*

динъ не пожелалъ стать на сторону коренныхъ новаторовъ, и предпочелъ удержать прежнія условныя, утвержденныя преданіемъ формы. Эта преданность старымъ, условнымъ формамъ и нѣкоторая, иной разъ доходящая до излишества, массивность сочиненія, составляютъ главные, почти единственные недостатки Бородина. Несмотря на это, какъ въ оперѣ, такъ и въ своихъ симфоніяхъ, такъ и въ романсахъ, Бородинъ проявлялъ, въ предѣлахъ прежнихъ рамокъ сочиненія, такую силу творчества и вдохновенія, съ которыми можетъ равняться не многое во всей музыкѣ.

Подобно Глинкѣ, Бородинъ есть эпикъ въ самомъ широкомъ значеніи слова, и вмѣстѣ „націоналенъ“ въ такой мѣрѣ и могучести, какъ самые высокіе композиторы русской школы. Восточный элементъ играетъ у него столько же великую, оригинальную и значительную роль, какъ у Глинки, Даргомыжскаго, Балакирева, Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова. По всему настроенію, онъ принадлежитъ къ числу композиторовъ, нуждающихся творить только лишь программную музыку, и, подобно Глинкѣ, онъ могъ бы сказать: „для моей необузданной фантазіи надобенъ текстъ или положительныя данныя“. Изъ двухъ великолѣпныхъ, необыкновенно своеобразныхъ его симфоній, могучихъ, мужественныхъ, страстныхъ и увлекательныхъ, вторая (1872) еще выше, и силою своею она обязана не только бóльшему росту таланта, но, безъ сомнѣнія, еще и тому, что она имѣетъ характеръ національный и программный. Здѣсь слышится древній русскій богатырскій складъ, однородный со складомъ и характеромъ его оперы „Князь Игорь“, и, кажется, не ошибется тотъ, кто увидитъ въ Adagio этой симфоніи фигуру „баяна“, а въ финалѣ—сцену великолѣпнаго богатырскаго пира и ликованія[1]). Богатство характеровъ, личностей, элементовъ народно-русскаго и восточнаго (половецкаго), смѣняющіяся трагедія и комедія, страсть, любовь и юморъ, глубокая характеристика, картины природы—дѣлаютъ оперу Бородина (воспроизводящую на театрѣ характернѣйшія сцены „Слово о полку Игоревомъ“) монументальнымъ явленіемъ русской музыки, родственнымъ, по силѣ и оригинальности, съ „Русланомъ“ Глинки въ однихъ отношеніяхъ, съ „Борисомъ Годуновымъ“ Мусоргскаго — въ другихъ, оригинальнымъ, новымъ и поразительнымъ — повсюду. Музыкальная его картина „Средняя Азія“ (1880)—есть одно изъ поэтическихъ созданій всей музыки.

Талантливая, колоритная инструментовка стоитъ вездѣ у Бородина на одной степени мастерства съ его талантливымъ творчествомъ.

Наконецъ, романсы Бородина, къ сожалѣнію, немногочисленные, носятъ всѣ также печать необыкновеннаго таланта. „Отравой полны мои пѣсни“ (1868) — это чудный порывъ страстности, словно молнія огненная, павшая съ вышины и пламенно зажегшая сердце. „Спящая княжна“ (1867) и „Морская царевна“ (1868) — эпическія картинки, съ

[1]) Эти два указанія даны мнѣ самимъ Бородинымъ.

В. С.

такимъ же обаятельнымъ поэтическимъ колоритомъ, какъ, напр.: „Она мнѣ жизнь“ Глинки, или „Сказка“ въ „Псковитянкѣ“ Римскаго-Корсакова. „Пѣснь о темномъ лѣсѣ“ (1868)—по своему размаху есть сущій богатырскій хоръ изъ какой-то оперы. „Море“ (1870) — опять картина, писанная страстною великанскою кистью. Есть люди, признающіе, что „Море“ — самый глубокій и великолѣпный романсъ между всѣми, существующими въ европейской музыкѣ. Наконецъ, даже „Фальшивая нота“ (1868), эта на первый взглядъ бездѣлка, — есть, однако же, острая, ѣдкая и граціозная сатира, совершенно во вкусѣ Гейне.

Какъ и слѣдовало ожидать, всѣ эти чудесныя созданія Бородина, симфоніи и романсы, остаются до сихъ поръ почти вовсе неизвѣстными нашей публикѣ, подобно остальнымъ совершеннѣйшимъ русскимъ музыкальнымъ созданіямъ Публика наша предпочитаетъ имъ ординарнѣйшія издѣлія иностранной или доморощенной музы. Критика относилась къ сочиненіямъ Бородина сомнительно или антипатично; Сѣровъ—съ презрѣніемъ и ненавистью.

Совмѣстное развитіе, ростъ и творчество, взаимныя вліянія, помощь и музыкальное „товарищество“ такихъ высокихъ личностей, какъ Балакиревъ, Кюи, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ и Бородинъ, не могли не принести крупныхъ плодовъ. Эти пять русскихъ музыкантовъ, сплоченные одною мыслью и пониманіемъ, одинакими симпатіями и антипатіями, одинакимъ изученіемъ и обожаніемъ великихъ композиторовъ Запада, достойно продолжали и расширяли дѣло, начатое Глинкой и Даргомыжскимъ.

Они нѣсколько разъ выступали и совмѣстно. Во-первыхъ, ихъ общій духъ, настроеніе и образъ мыслей присутствовали въ музыкальныхъ и критическихъ статьяхъ, появлявшихся въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ съ 1864 по 1874-й годъ изъ-подъ пера Кюи. Потомъ, въ 1872 году, четверо изъ нихъ: Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ, Кюи и Бородинъ писали вмѣстѣ оперу „Млада“, предложенную имъ бывшимъ директоромъ театровъ С. А. Гедеоновымъ, авторомъ либретто для этой пьесы. Опера не состоялась, но сочиненныя четырьмя „товарищами“ сцены и части ея (каждая отдѣльнымъ авторомъ, но въ одномъ общемъ духѣ) вошли потомъ почти всѣ въ составъ другихъ ихъ сочиненій, и принадлежатъ къ числу крупнѣйшихъ ихъ созданій [1]). Въ 1878 году, Бородинъ, Римскій-Корсаковъ и Кюи, къ которымъ въ то время присоединился еще новый талантливый товарищъ, Лядовъ (о которомъ говорено будетъ ниже), сочинили вмѣстѣ

[1]) Такъ, напр., чудное „Коло“ (хороводъ) Римскаго-Корсакова вошло въ составъ его „Майской ночи“, какъ хороводъ русалокъ; шествіе славянскихъ князей образовало впослѣдствіи у Мусоргскаго отдѣльную оркестровую пьесу: „Marcia alla Turca“; волшебная сцена „Служеніе черному козлу“ составила волшебную „сцену на Лысой горѣ“ для третьей оперы Мусоргскаго „Сорочинская ярмарка“; весь 4-й актъ „Млады“, сочиненный Бородинымъ вошелъ въ составъ капитальнѣйшихъ мѣстъ его оперы „Князь Игорь“.

„Парафразы", рядъ варіяцій и маленькихъ пьесокъ, то серьезныхъ, то комическихъ, то страстныхъ, то граціозныхъ, на неподвижную и неизмѣняемую тему. Это оригинальное сочиненіе-шутка имѣло у насъ большой успѣхъ (два изданія быстро раскупились), особливо послѣ опубликованія письма Листа, высказавшаго искреннее и глубокое уваженіе къ талантливости и техническому мастерству „Парафразъ". Наконецъ, Балакиревъ и Римскій-Корсаковъ, опять въ товариществѣ съ Лядовымъ, издали, по горячей и энергической иниціативѣ сестры Глинки, Л. И. Шестаковой, обѣ громадныя партитуры Глинки: „Жизнь за Царя" и „Русланъ и Людмила". Это была крупная заслуга: обѣ геніальныя оперы, всегда бывшія для новой нашей школы великими скрижалями завѣта русской самостоятельной и національной музыки, навѣрное будутъ такими и для будущихъ нашихъ музыкальныхъ поколѣній.

Но необходимо упомянуть здѣсь еще двухъ талантливыхъ женщинъ, постоянно игравшихъ крупную роль въ судьбахъ новой русской школы. Это были сестры Пургольдъ, обѣ необыкновенно-талантливыя музыкальныя личности, совершенно выходящія изъ ряду вонъ между всѣми нашими многочисленными музыкальными женщинами, какъ во времена Глинки и Даргомыжскаго, такъ и въ теченіе новѣйшаго періода. Старшая, Александра Николаевна (въ замужествѣ Моласъ), была пѣвица, воспитанная Даргомыжскимъ, и впослѣдствіи Мусоргскимъ, далекая отъ общепринятаго опернаго пѣнія, но за то тѣмъ болѣе талантливая въ передачѣ глубокоправдивой, простой, страстной, трагической, комической, граціозной музыки—того речитативно-декламаціоннаго рода сочиненія, который составляетъ основу всѣхъ романсовъ и множества оперныхъ сценъ, созданныхъ новою нашею школой. Исполненіе ея было до того правдиво и вдохновенно, что иные изъ этихъ композиторовъ иногда высказывали, что то или другое ихъ созданіе—имѣютъ авторами и самого автора, и превосходную исполнительницу. Другая сестра, Надежда Николаевна (въ замужествѣ Римская-Корсакова), не только была такъ образована въ музыкальномъ отношеніи, какъ ни одна изъ всѣхъ нашихъ женщинъ, занимавшихся музыкой, не только одарена была глубокимъ даромъ пониманія музыки и ея формъ, но и сама была талантливая музыкальная сочинительница (фантазія для оркестра „Ночь" на тему Гоголевской повѣсти: „Ночь на Ивана Купалу", соната для ф.-п.); она перекладывала многія оркестровыя сочиненія своихъ музыкальныхъ товарищей для ф.-п. въ 4 руки, и оркестровала нѣкоторыя части и сцены „Псковитянки". Сверхъ того, еще со временъ Даргомыжскаго, настоящаго ея учителя въ музыкѣ, она превосходно акомпанировала пѣнію, такъ что Мусоргскій постоянно называлъ ее „нашъ оркестръ". При всегдашнемъ участіи обѣихъ сестеръ пробовались, во все продолженіе сочиненія, и послѣ репетировались, въ полномъ составѣ, съ конца 60-хъ и въ продолженіе 70-хъ годовъ, всѣ романсы и оперы „товарищей" новой русской школы.

Главнымъ центромъ для собраній „товарищей" служилъ всего чаще домъ сестры Глинки, Л. И. Шестаковой, позже—домъ дяди обѣихъ сестеръ Пургольдъ. Это были точно маленькія академіи музыки. „Каменный гость", „Ратклиффъ", „Псковитянка", „Борисъ Годуновъ", „Анджело", часть „Хованщины", всѣ романсы и инструментальныя сочиненія „товарищей", исполнялись въ маленькихъ этихъ собраніяхъ.

VI.

Совершенно отдѣльно отъ пяти товарищей новой школы дѣйствовалъ, съ середины 60-хъ годовъ, еще одинъ чрезвычайно даровитый нашъ музыкантъ—Чайковскій. Талантъ его былъ очень силенъ, но на него оказало неблагопріятное вліяніе—консерваторское воспитаніе. Во вкусахъ его царствовали слишкомъ великій эклектизмъ и неразборчивость, и это вреднымъ образомъ отразилось на его сочиненіяхъ. Въ началѣ, онъ имѣлъ много симпатій къ „товарищамъ" и новому ихъ направленію, въ такой степени, что выступилъ въ 1869 году въ печати со статьей, выражавшей горячее негодованіе по поводу вынужденнаго удаленія Балакирева отъ дѣтельности дирижера въ концертахъ Русскаго музыкальнаго общества. Но впослѣдствіи Чайковскій все болѣе и болѣе отдалялся отъ новой школы и приближался, въ симпатіяхъ своихъ, къ дѣятелямъ Консерваторіи и Русскаго музыкальнаго общества.

По натурѣ своей, Чайковскій—высоко-даровитый симфонистъ. Лучшія созданія его принадлежатъ къ области программной оркестровой музыки. Его увертюры: „Ромео и Джульетта", „Буря" (обѣ на сюжеты драмъ Шекспира) и „Франческа-да-Римини" принадлежатъ къ числу необыкновенно крупныхъ созданій новой музыки. Элементъ любви, во всѣхъ трехъ пьесахъ, стоитъ на первомъ планѣ, и выступаетъ съ чудесною поэтичностью. Это любовь не страстная, не порывистая, но прелестно-нѣжная, задушевная, глубоко проникающая душу, иногда (какъ во „Франческа-да-Римини") полная сожалѣній и мучительныхъ воспоминаній прошлаго. Картина моря, въ „Бурѣ", картина дико клубящихся облаковъ въ „Франческѣ-да-Римини" принадлежатъ къ числу совершеннѣйшихъ живописныхъ и пластическихъ изображеній новой музыки.

Національный элементъ не всегда удается Чайковскому, но у него есть свой chef d'oeuvre въ этомъ родѣ: финалъ симфоніи C-Moll, на народную малороссійскую тему „Журавель". Этотъ финалъ (C-Dur), и по колориту, и по мастерству фактуры, и по юмору,—одно изъ важнѣйшихъ произведеній всей русской школы. Къ числу программныхъ сочиненій Чайковскаго, заключающихъ элементъ русской народности, принадлежитъ также его превосходный 3-й квартетъ, сочиненный по поводу смерти одного пріятеля и товарища Чайковсйаге по музыкѣ, скрипача Лауба. Особенно замѣчательно здѣсь оригинальное adagio, содержащее инструментальный речитативъ въ русскомъ церковномъ стилѣ и съ мрач-

нымъ панихиднымъ оттѣнкомъ. Скерцо также превосходно по юмору и оригинальности своей.

Инструментальныя безпрограммныя сочиненія Чайковскаго очень многочисленны; многія изъ нихъ отличаются высокими качествами, особенно 2-й квартетъ, весь превосходный, со скерцомъ необыкновенно талантливымъ.

Но къ чему всего менѣе имѣетъ способности Чайковскій—это къ сочиненіямъ для голоса. Оперы его многочисленны, но не представляютъ почти ничего замѣчательнаго. Это рядъ недочетовъ, ошибокъ и заблужденій. Оперу „Вакула кузнецъ“ (на сюжетъ Гоголевской повѣсти „Ночь передъ рождествомъ“) Чайковскій пробовалъ даже написать въ стилѣ новой русской школы, въ декламативно-речитативномъ стилѣ Даргомыжскаго и Мусоргскаго. Но это ему вовсе не удалось, чему первой и главной причиной являлось уже то, что у Чайковскаго нѣтъ никакого дарованія создавать речитативы. Малая разборчивость въ матеріалѣ, ординарность, иногда банальность темъ, спѣшная и небрежная работа сдѣлали эту оперу столько же малозначительною, какъ и прочія оперы того же автора. Но это не помѣшало, однакоже, Русскому музыкальному обществу дать ей премію на конкурсѣ. Остальныя оперы Чайковскаго, писанныя безразлично въ разныхъ стиляхъ, старыхъ и новыхъ, равно какъ и романсы его, свидѣтельствуютъ объ умѣлости формы, о понаторѣлости фактуры, но лишены искренности творчества и вдохновенія, вслѣдствіе безразборчиваго, непрерывнаго, безпредѣльнаго многописанія и малой критики автора къ самому себѣ. Эго все произведенія опытныя, но индифферентныя и, къ несчастію, часто тривіальныя по мелодіямъ и всѣмъ оборотамъ.

Въ этомъ Чайковскій является товарищемъ и послѣдователемъ своего бывшаго воспитателя и учителя музыкальнаго, по консерваторіи, Рубинштейна. А. Г. Рубинштейнъ былъ всегда, какъ въ юношествѣ, такъ и во все продолженіе зрѣлаго возраста, не только первоклассным, но совершенно феноменальнымъ піанистомъ. Недовольный однимъ этимъ, онъ въ продолженіе болѣе четверти столѣтія надѣялся достигнуть такихъ же лавровъ за свои сочиненія, какія столь справедливо принадлежали ему всегда за его несравненное фортепіанное исполненіе. Но творческая способность и вдохновеніе стоятъ у него на совершенно другой ступени, чѣмъ фортепіанное исполненіе, и многочисленныя его произведенія во всѣхъ родахъ (оперы, романсы, симфоніи, тріо, дуэты, квартеты, квинтеты, секстеты, и т. д.) не возвышаются надъ второстепенностью. Исключенія составляютъ, вопервыхъ, нѣкоторыя сочиненія въ восточномъ стилѣ; таковы оригинальныя пляски въ „Демонѣ“ и въ „Фераморсѣ“ для оркестра, „Персидскія пѣсни“ для голоса: здѣсь онъ достигаетъ иногда даже значительности, интересности и оригинальности. Во-вторыхъ, иныя сочиненія въ юмористическомъ родѣ (напримѣръ, „Донъ-Кихотъ“), а также нѣкоторыя, впрочемъ, очень рѣдкія, истинно-прекрасныя скерцо, наприм.: скерцо въ $^5/_4$ въ струнномъ квартетѣ F-Dur. Къ сочиненіямъ въ стилѣ русской національности Рубинштейнъ не имѣлъ вовсе способности, и это доказываетъ даже, сравнительно говоря, болѣе удачное его сочиненіе, которое называется „Иванъ Грозный“: здѣсь „русскаго“ столько же, сколько его можетъ быть въ случайномъ сочиненіи на русскую задачу любого иностранца. Чайковскій безъ всякаго сравненія талантливѣе Рубинштейна, какъ композиторъ, но и на него, какъ и на его учителя, консерваторія, школьное ученіе, эклектизмъ, и необузданное, неразборчивое многописаніе, наложили свою страшную пагубную лапу. Собраніе сочиненій Чайковскаго представляетъ нѣсколько произведеній первоклассныхъ и глубоко-талантливыхъ, затѣмъ все остальное—посредственно или слабо.

VII.

Высокая дѣятельность „товарищей“ продолжается и до сихъ поръ. Лишь двухъ не стало между ними—Мусоргскаго и Бородина, унесенныхъ раннею смертью. Всѣ остальные, уже и въ зрѣлыхъ годахъ, продолжаютъ, все совершенствуясь, идти по дорогѣ, намѣченной еще въ юношескіе годы. Но они не остались одиноки. Въ послѣдніе годы явились около нихъ новые товарищи, достойные сподвижники и продолжатели ихъ.

Новѣйшіе композиторы наши, одинаковаго съ „товарищами“ направленія, явились съ талантливыми созданіями, какъ инструментальными, такъ и вокальными. Можно замѣтить, однако, почти у всѣхъ ихъ—бо́льшую до сихъ поръ наклонность къ сочиненіямъ инструментальнымъ, чѣмъ къ вокальнымъ. Только одно исключеніе между ними представляетъ Ладыженскій: этотъ талантливый композиторъ, выдвинувшійся впервые со своими созданіями еще въ концѣ 60-хъ и въ началѣ 70-хъ годовъ, остановился на однихъ сочиненіяхъ для голоса. Его романсы полны поэзіи, таланта и глубокой страстности. Таковы: „Да, я вновь съ тобою“, „Призывъ“, „Я умеръ отъ счастья“, „Денница“, „Текутъ мои слезы“. Но, несмотря на всѣ ихъ достоинства, публика наша глубоко игнорируетъ ихъ, какъ недостойные никакого вниманія. Конечно, она будетъ столько же упорно игнорировать четыре прелестные новѣйшіе его романса, носящіе общее заглавіе: „Реквіемъ любви“, конечно, будетъ долго игнорировать и чудесно-поэтическую картину его „Русалка“, написанную для голоса съ хоромъ, какъ игнорируетъ вообще всѣ лучшіе и совершеннѣйшіе романсы и пѣсни новой нашей школы. Явятся ли когда-нибудь у Ладыженскаго также сочиненія инструментальныя—мудрено сказать. Между тѣмъ, товарищи его, несмотря на многія замѣчательныя сочиненія для голосовъ, выказали настоящій талантъ всего болѣе на сочиненіяхъ инструментальныхъ.

Такъ у Щербачева есть, въ ряду многихъ его романсовъ, нѣсколько истинно замѣчательныхъ. Таковы его: „Asra“, „Der Schneidergeselle“ и, всего болѣе, „Vergiftet sind meine Lieder“; но несравненно выше, значительнѣе и своеобразнѣе его сочиненія для фортепіано: „Valse-caprice“, „Zigzags“, „Pantomimes et féeries“. Это ряды картинокъ полныхъ поэзіи, чувства, живописности и душевной глубины.

Такъ точно у Лядова. Нѣкоторые изъ его романсовъ прекрасны, и между ними всего болѣе заключаетъ душевности, чувства и красоты романсъ: „Вотъ бѣдная чья-то могила"; но несравненно выше и своеобразнѣе инструментальныя его сочиненія. Въ началѣ, въ своихъ „Бирюлькахъ" и „Арабескахъ", Лядовъ являлся страстнымъ послѣдователемъ Шумана, и даже напоминалъ иногда, до извѣстной степени, фортепіанныя его созданія. Но уже въ „Бирюлькахъ" многое являлось въ высшей степени оригинально и ново, напримѣръ: № 6, въ $^5/_4$, имѣющій національный русскій складъ и чудесное выраженіе могучей силы. Немного позже, совершенно окрѣпшимъ и самостоятельнымъ явился Лядовъ въ „Парафразахъ": здѣсь, несмотря на опасное сосѣдство старшихъ товарищей, онъ высказалъ необыкновенную оригинальность въ прелестномъ граціозномъ вальсѣ, и еще больше въ могучемъ „Шествіи", съ чудною силою заключающемъ все оригинальное созданіе четырехъ авторовъ вмѣстѣ. Но гораздо еще болѣе самостоятельнымъ и выросшимъ явился Лядовъ въ своихъ „Intermezzi" (капитальнѣйшія между ними въ тонахъ *B*, *D* и *C*). Здѣсь всякія чуждыя вліянія уже вполнѣ исчезли и выступаетъ во всей силѣ и красотѣ собственная музыкальная физіономія композитора. Складъ этихъ, на первый взглядъ, будто-бы маленькихъ пьесъ — чисто симфоническій и оркестровый. Отъ такого силача мысли и формы нельзя не ожидать крупныхъ симфоническихъ созданій. Впрочемъ, еще раньше лучшихъ частей его „Интермеццовъ", кромѣ чудеснаго его оркестроваго „Скерцо", заставляла предвидѣть въ Лядовѣ несомнѣнно крупнаго композитора—его музыка къ „Мессинской невѣстѣ" Шиллера, написанная еще для выпускного экзамена изъ консерваторіи, въ 1879 году. Уже и речитативы и дуэтъ были здѣсь превосходны и обличали своеобразную силу творчества. Но заключительный хоръ, „Реквіемъ", проявляетъ такую глубину чувства, такую ширину и глубину выраженія, которыя сближаютъ этотъ „Реквіемъ" съ изумительнымъ „Реквіемомъ" Шумана въ его „Манфредѣ".

Послѣднимъ, между новѣйшими нашими композиторами, выступилъ—Глазуновъ, и сразу представилъ собою явленіе истинно-изумительное, какъ композиторъ, проявившій громадный талантъ въ самые ранніе годы юношества, почти на границахъ дѣтства. Ему было всего тринадцать лѣтъ, когда начались его теоретическія занятія музыкой съ Римскимъ-Корсаковымъ, и уже черезъ немного мѣсяцевъ стало ясно, что этотъ юноша, для котораго только-что кончился дѣтскій возрастъ, идетъ впередъ такими громадными шагами, какими не шелъ, въ такіе годы, никто, даже изъ всѣхъ его могучихъ предшественниковъ. Музыкальной наукой и техникой онъ овладѣлъ въ короткое время, и къ 18-ти лѣтнему возрасту былъ уже истиннымъ мастеромъ, не только глубоко знакомымъ со всѣми подробностями музыкальной науки, не только глубоко знакомымъ рѣшительно со всѣмъ, что создано великаго и значительнаго композиторами всего міра, но еще такимъ, котораго сочиненія составляли, можно сказать, уже цѣлую маленькую библіотеку. Но, въ противоположность всѣмъ своимъ предшественникамъ и сверстникамъ, онъ до сихъ поръ мало выказывалъ наклонности къ сочиненіямъ для голоса. Все лучшее и совершеннѣйшее, сочиненное имъ, состоитъ изъ сочиненій инстументальныхъ. Первымъ появился въ печати (1883) его струнный квартетъ, глубоко мастерской по формѣ и еще болѣе глубоко-прекрасный по вдохновенію и творчеству — лучшій изъ струнныхъ квартетовъ всей русской школы (за исключеніемъ чудесно-поэтическаго квартета Лядова, къ несчастью даже и до настоящей минуты еще не вполнѣ конченнаго, хотя уже лѣтъ пять передъ тѣмъ начатаго). Въ 1883 же году явилась его прелестная сюита, рядъ фортепіанныхъ пьесъ на тему: S-A-S-C-H-A (=„Саша"—имя автора Александръ). Но это далеко не первыя, въ дѣйствительности, сочиненія его. Много другихъ инструментальныхъ и фортепіанныхъ сочиненій предшествовали имъ. Въ настоящее время уже исполнены передъ публикой, въ концертахъ, двѣ увертюры на ново-греческія темы (изъ сборника Бурго-Дюкудрэ), и большая симфонія. Сверхъ того, у него сочинены: большая музыкальная картина „Лѣсъ", полная волшебныхъ красокъ и поразительныхъ явленій древне-славянской миѳологіи (лѣшій, русалки, свѣтящіеся огоньки), вполнѣ кончены двѣ инструментальныя сюиты съ программнымъ содержаніемъ, испанская серенада, испанское болеро; почти окончены двѣ большія симфоніи, увертюра „Стенька Разинъ", увертюра „Буря" (на тему Шекспира), испанская увертюра, нѣсколько фортепіанныхъ пьесъ. При необыкновенной свободѣ творчества, при необычайномъ владѣніи формою, огненности и легкости сочиненія у Глазунова, нельзя сомнѣваться, что всѣ начатыя имъ вещи не долго заставятъ ждать своего окончанія. Главный характеръ всѣхъ сочиненій Глазунова до сихъ поръ—неимовѣрно широкій размахъ, сила, вдохновеніе, свѣтлость могучаго настроенія, чудесная красота, роскошная фантазія, иногда юморъ, элегичность, страстность, и всегда—изумительная ясность и свобода формы. Единственнымъ и то лишь изрѣдка проявлющимся недостаткомъ представляется у Глазунова нѣкоторая многорѣчивость и излишество подробностей—явное слѣдствіе юношескаго пламеннаго избытка фантазіи. Элементы національно-русскій и восточный очень часто присутствуютъ въ созданіяхъ Глазунова, выраженные мастерскою и истинно-творческою рукою. Кажется, нельзя сомнѣваться въ томъ, что Глазунову предстоитъ нѣкогда быть главою русской школы.

Новѣйшіе наши композиторы не избѣгли той самой участи, которая пришлась на долю основателей школы. Ихъ или игнорируютъ вовсе, или же цѣнятъ очень низко. Новѣйшіе наши музыкальные критики, достойные наслѣдники прежнихъ Ростиславовъ и Ленцовъ, Сѣровыхъ и Ларошей, Фаминцыныхъ и Маиновъ, по части ненависти къ новой русской школѣ и полнаго непониманія еястремленій, почина и силъ,—это все болѣе ограниченные очень люди, изъ числа несостоявшихся или осѣкшихся сочинителей музыкальныхъ. Они почтили новѣйшихъ композиторовъ нашихъ тѣмъ же самымъ презрѣніемъ или преслѣдованіемъ, какимъ

ихъ предшественники почтили прежде сочиненія Балакирева, Кюи, Мусоргскаго, Римскаго-Корсакова и Бородина. За то совсѣмъ иначе относятся ко всѣмъ имъ значительнѣйшіе музыканты и музыкальные писатели Запада. Берліозъ и Листъ, Сен-Сансъ, Бюловъ, Бурго-Дюкудрэ, Фукъ, Даніэль Бернаръ, Пуженъ, Риманъ и многіе другіе, постоянно встрѣчали дѣятельность нашихъ новыхъ музыкантовъ съ искреннимъ почтеніемъ. Между ними всего болѣе—Листъ, постоянно проповѣдовавшій о высокомъ значеніи русской музыкальной школы, какъ для настоящаго, такъ и для будущаго музыки. Листъ не уставалъ повторять повсюду, что только усиліями новой французской, но еще болѣе новой русской школы, музыка двигается впередъ. Подобныя же мысли много разъ повторены были въ нѣмецкой музыкальной печати по поводу исполненія, въ послѣдніе годы, „Антара“ Римскаго-Корсакова въ Магдебургѣ (1881) 1-й симфоніи Бородина въ Баденъ-Баденѣ (1880) и въ Лейпцигѣ (1883). Нѣмецкіе писатели признавали въ нихъ не только „талантливость“, но даже „геніальность“ (статья о симфоніи Бородина въ лейпцигскомъ „Musikalisches Wochenblatt“ 9-го іюля 1880), и еще недавно, одинъ изъ лучшихъ нѣмецкихъ музыкальныхъ критиковъ, Лангхансъ, писалъ въ газетѣ „Der Klavier-Lehrer“ (1-го іюня 1883), что онъ вотъ уже „давно повторяетъ въ нѣмецкой печати, что безъ сомнѣнія *молодая музыкальная Россія* скоро сдѣлается для Германіи опаснымъ соперникомъ въ борьбѣ за музыкальное *первенство*, и новыя русскія музыкальныя созданія все болѣе и болѣе убѣждаютъ его въ этомъ“. Таковъ взглядъ Запада. Но его не знаютъ и не хотятъ знать наши убогіе музыкальные критики, и еще недавно одинъ изъ нихъ [1]), прослушавъ къ концертѣ симфонію Глазунова, безъ сомнѣнія полнаго и зрѣлаго мастера, не взирая на его тогда еще 17—18 лѣтъ, печатно совѣтовалъ ему ѣхать въ Германію и учиться въ которой-нибудь консерваторіи, совершенно повторяя совѣтъ „соловью“ въ баснѣ Крылова: „А жаль, что не знакомъ ты съ нашимъ пѣтухомъ, а то-бъ еще ты больше навострился, когда бы у него немного поучился“.

Черезъ 4 года послѣ смерти Глинки, нѣсколько ревностныхъ почитателей его представляли петербургскому генералъ-губернатору, князю Суворову, записку объ исходатайствованіи дозволенія на то, чтобы въ день представленія оперы „Жизнь за Царя“ 27 ноября 1861 года (годовщина оперы) выставить на сценѣ бюстъ Глинки. Записка была препровождена къ министру двора, и онъ оффиціально отвѣчалъ, что „къ сожалѣнію, не можетъ найти возможнымъ согласиться на удовлетвореніе этой просьбы, какъ потому, что изъ дѣлъ театральной дирекціи не видно, чтобы когда-либо выставляли чей бюстъ на русской сценѣ, такъ и потому, что допущеніе подобнаго перваго примѣра, вслѣдствіе желанія, частными лицами изъявленнаго, и вопреки постановленіямъ, принятымъ дирекціею театровъ, было бы весьма неудобнымъ“.

Прошло 20 лѣтъ, и многое перемѣнилось. Просьбы и желанія частныхъ лицъ стали иногда что-нибудь значить, бюстъ Глинки былъ много разъ выставленъ въ театрѣ и въ концертѣ, онъ уже присутствуетъ, навсегда, въ фойе русской оперы и, даже, скоро статуя Глинки стояла уже на одной русской площади, въ Смоленскѣ. Кто знаетъ, можетъ быть, черезъ немного лѣтъ измѣнятся тоже отъ головы до пятокъ понятія, вкусы и симпатіи самой публики, а также ея представителей, музыкальныхъ критиковъ, въ отношеніи и къ новой нашей школѣ, наслѣдницѣ Глинки.

(*„Вѣстн. Европы“ 1882 г., нояб. и дек., с. 214—260 и 628—698; 1883 г., февр., іюль и окт., с. 674—706, 433—464 и 561—623*).

Тормазы новаго русскаго искусства.

I.

У насъ въ Россіи есть теперь уже не мало людей, въ самомъ дѣлѣ любящихъ искусство. И на выставкахъ, и въ оперѣ, и въ концертахъ, они дѣйствительно проводятъ одни изъ счастливѣйшихъ часовъ своей жизни, искренно радуются на то, что̀ въ живописи, скульптурѣ или музыкѣ хорошо и талантливо, не пропускаютъ никакого случая узнать что-то новое, прекрасное по этой части, на придачу ко всему прекрасному и талантливому, что̀ дано прежними вѣками, и при этомъ глубоко радуются, когда видятъ, что талантливое новое выпало на долю нашего отечества и создано руками нашихъ собственныхъ художниковъ. Эти люди страстными глазами слѣдятъ за успѣхомъ русскаго художества, и считаютъ всякій новый шагъ его впередъ—истиннымъ торжествомъ и праздникомъ для себя. Они ведутъ у себя въ головѣ счетъ нашимъ художникамъ, помнятъ все, что̀ ими создано самаго хорошаго и замѣчательнаго, и радостно привѣтствуютъ появленіе всякаго новаго русскаго таланта, всякаго новаго русскаго истинно-даровитаго художественнаго созданія. Да, по счастью, такихъ людей у насъ теперь уже не мало, и ихъ мнѣнія много разъ высказывались даже въ печати, не только въ Петербургѣ и Москвѣ, но и въ разныхъ далекихъ концахъ Россіи, въ русской провинціи. Замѣчательно, что именно въ провинціальной печати у насъ до сихъ поръ всего болѣе выражено было сочувствія че-

[1]) К. Галлеръ.

вому нашему искусству. Къ этому факту я еще ворочусь ниже.

Но симпатизируютъ новому искусству далеко не всѣ. Напротивъ, большинство публики состоитъ у насъ изъ людей, которымъ очень мало дѣла до того, что хорошо и талантливо, и которые любятъ въ искусствѣ спеціально лишь то, что и не хорошо, и не талантливо. Имъ болѣе всего нужно то, что въ искусствѣ плохо и плоско, что въ немъ фальшиво, гнило и негодно. Талантливость не доходитъ до ихъ зрѣнія и слуха, истинность и глубина содержанія не имѣютъ для нихъ никакого значенія, и весь свой вѣкъ они пробавляются жалкими побрякушками, на которыя глядѣть досадно. Между художниками, для ихъ сердц милы только тѣ, что посредственны или бездарны; между художественными созданіями наполняютъ ихъ сердца и волнуютъ душу лишь тѣ, въ которыхъ вмѣсто красоты присутствуетъ смазливость, вмѣсто правды—условность или даже полная нелѣпость, вмѣсто чувства—риторика, вмѣсто вкуса—пошлость. Это люди того самаго сорта, про которыхъ Гоголь восклицалъ: „Поди ты, ладь съ человѣкомъ! Пропуститъ мимо созданіе поэта, ясное какъ день, а бросится именно на то, гдѣ какой-нибудь удалецъ напутаетъ, наплететъ, изломаетъ, выворотитъ природу, и ему оно понравится, и онъ станетъ кричать: Вотъ оно, вотъ настоящее знаніе тайнъ сердца!“ О, какой знатокъ былъ Гоголь натуры человѣческой вообще, и натуры русской въ особенности! Полстолѣтія тому назадъ были сказаны эти чудесныя слова, и съ тѣхъ поръ дѣло ни на единую черточку не перемѣнилось. Все осталось по прежнему, и можетъ быть фальшь вкусовъ разрослась даже сильнѣе и шире прежняго.

Вотъ въ такихъ-то людяхъ и сидитъ помѣха всякому правдивому и талантливому искусству, въ томъ числѣ и новому русскому. Они глубоко ненавидятъ все то, что въ художникахъ и въ искусствѣ не приходится по ихъ низменнымъ вкусамъ и злосчастнымъ понятіямъ: они злые гонители всего самаго высокаго, правдиваго и талантливаго; они бы съ восторгомъ стерли все это съ лица земли. А когда нельзя вовсе стереть, то хоть бы задержать и затормозить такъ долго, какъ только удастся. И изъ этихъ людей состоитъ у насъ громадное большинство; каковы же поэтому тѣ помѣхи, которыя вѣчно лежатъ поперекъ дороги—искусству, рвущемуся къ свѣту и правдѣ! Новое русское искусство, здоровое, свѣжее, дышащее свѣтлымъ юношескимъ порывомъ впередъ, осуждено на каждомъ шагу чувствовать толчки въ бокъ, ухабы и подножки со всѣхъ сторонъ. Его слабость, его паденіе, были бы, кажется, торжествомъ многихъ тысячей людей. Цѣлыя толпы изъ среды публики били бы тогда въ ладоши и ликовали бы безпредѣльно. То-то былъ бы праздникъ! И это не миѳъ, не выдумка, не фантастическое предположеніе. Этому было даже нѣсколько примѣровъ; я ихъ приведу ниже. Только ненавистники новаго русскаго искусства немного ошибались, всякій разъ, въ своихъ надеждахъ: не взирая на всѣ невзгоды, новые русскіе художники никогда не падали духомъ и бодро продолжали свое дѣло.

Ничто новое, выступающее на замѣну стараго—негоднаго, или на продолженіе стараго—хорошаго, никогда не водворялось безъ упорнаго сопротивленія и безъ отчаянной борьбы. Охрана прежняго, все равно и худого, и хорошаго,—это одна изъ самымъ коренныхъ потребностей людскихъ, особливо у тѣхъ между ними, которые близоруки и ограниченны, а такихъ—всегда и вездѣ большинство. Нигдѣ ничто новое, если оно правдиво и глубоко, не бываетъ сразу принято мирно и дружелюбно. Его никогда не допускаютъ безропотно. Оно съ боя должно добыть себѣ мѣсто и завоевать себѣ право. Поэтому и въ искусствѣ новые художники и новыя стремленія всегда должны были терпѣть суровую непріязнь и жестокое сопротивленіе, прежде чѣмъ добиться настоящаго своего торжества. Но нигдѣ непріязнь и сопротивленіе новому искусству не получали такого лютаго мучительнаго, преслѣдовательнаго и инквизиціоннаго характера, какъ у насъ.

Въ 1874 году Перовъ писалъ мнѣ: „Мое мнѣніе таково, что искусство—совершенно лишнее украшеніе для матушки-Россіи, а, можетъ, еще и не пришло то время, когда мода искусства выразится сильнѣе, а потому и любовь къ нему будетъ замѣтнѣе“.

И раньше Перова, лѣтъ за 10—15, и послѣ Перова, спустя лѣтъ 10, всѣ лучшіе художники, что только у насъ бывали, вынуждены были много разъ, вслухъ или про себя, повторять этотъ тяжкій стонъ боли и безнадежности.

Въ послѣдніе два года своего пребыванія въ Россіи (1854—1856) Глинка часто повторялъ немногимъ близкимъ людямъ, еще интересовавшимся его созданіями: „Поймутъ меня тогда уже, когда меня не будетъ въ живыхъ, а „Руслана“—лѣтъ черезъ 100!“ Вѣдь въ то время никто еще не хотѣлъ знать „Руслана“, всѣ презрительно, свысока глядѣли на него, или же и вовсе забывали его. Другую оперу Глинки „Жизнь за Царя“, италіанцы вытѣснили съ Большого театра на Александринскій (какъ нѣчто совершенно маловажное). Притомъ же, замѣчено въ однихъ современныхъ замѣткахъ, „опера эта давалась съ полнымъ пренебреженіемъ во всѣхъ отношеніяхъ, и когда давалась? или въ табельные дни—не по музыкѣ, а по имени оперы, или когда почему-нибудь нельзя было давать другихъ оперъ“. „Послѣ всего, что мой братъ переиспыталъ, перестрадалъ и перечувствовалъ въ послѣдніе два года пребыванія своего въ Россіи (говоритъ, въ этихъ своихъ воспоминаніяхъ о Глинкѣ, сестра его, Л. И. Шестакова), я бы и не рѣшилась просить его снова пріѣхать на зиму въ Россію... Уѣзжая, въ 1856 году, въ послѣдній разъ за границу, Глинка, на заставѣ, у Петербурга, вышелъ изъ кареты, простился съ провожавшими его, потомъ плюнулъ и сказалъ: „Когда бы мнѣ никогда болѣе этой гадкой страны не видать!“ И это восклицалъ Глинка, который былъ человѣкъ такой мягкій и кроткій, который всю жизнь такъ страстно, такъ безпредѣльно любилъ Россію!

Да, но родина—это одно, а живые ея представители—это нѣчто совсѣмъ другое. Родина была нѣма и безгласна, но живые ея представители—о, какъ

они были и не нѣмы, и не безгласны! Они съ презрѣніемъ объявляли, что „Жизнь за Царя"—это мужицкая музыка (musique des cochers), „Русланъ" же — опера скучная, а, главное, совершенно неудачная (opéra manqué). Конечно, „Лучіи", „Сомнамбулы", „Пуритане" и „Нормы" никому не казались въ это же время ни мужицкими, ни скучными, ни неудачными, а наполняли всѣ русскія сердца страстнымъ восхищеніемъ. Понятно, что, послѣ того, „Руслана" можно было не давать на нашей сценѣ цѣлыхъ 14 лѣтъ, и никто этого даже и не замѣтилъ. Конечно, такъ продолжалось бы и до сихъ поръ, еслибы не упрямыя усилія горячихъ (очень немногочисленныхъ) поклонниковъ Глинки, которые, послѣ долгихъ напрасныхъ хлопотъ, добились-таки, наконецъ, своего: заставили на русской сценѣ исполнять „Руслана", а русскую публику пріучили къ мысли, что „Русланъ"—не ничтожество, а Глинка—геніальный человѣкъ.

Точно также, Даргомыжскій мало могъ порадоваться на сочувствіе своихъ современниковъ и на успѣхъ среди нихъ. Въ самый годъ смерти Глинки, онъ писалъ: „Я не заблуждаюсь. Артистическое мое положеніе въ Петербургѣ незавидно. Большинство нашихъ любителей музыки и газетныхъ писакъ не признаютъ во мнѣ вдохновенія... Притомъ, неуваженіе ко мнѣ дирекціи даетъ имъ сильныя противъ меня оружія. Сколько выслушиваю я нелестныхъ намековъ, но привыкъ и холоденъ къ нимъ"... Въ 1859 году онъ писалъ: „Всѣ отъ меня поотстали, театральная дирекція, хотя не поддерживаетъ, но не гонитъ меня, какъ прежде; шумный свѣтскій кругъ, учено-музыкальный міръ и журнальный вертепъ какъ будто забыли о моемъ существованіи"... Въ 1865 году: „Все какъ-то идетъ у меня къ разстройству... Искусство, въ благородномъ его значеніи, кажется, пало безвозвратно. Сохраняется оно еще въ небольшихъ артистическихъ кружкахъ. Все остальное — или спекуляція, или пошлыя забавы"... Наконецъ, въ 1868 году, за немного мѣсяцевъ до смерти, онъ говорилъ по поводу великаго, геніальнаго своего созданія: „Каменный гость" мой подводится къ концу. Есть много любопытствующихъ слушать его. А когда услышатъ, то многіе недоумѣваютъ—музыка это или куриная слѣпота?"... И это „недоумѣніе" съ тѣхъ поръ не прекращалось. Въ началѣ, „Каменнаго гостя" вовсе не хотѣли принимать на нашу сцену, подъ тѣмъ предлогомъ, что дирекція не можетъ, по своимъ правиламъ, заплатить за него болѣе тысячи рублей (тогда какъ за одну изъ бездарнѣйшихъ оперъ Верди, „Forza del destino", безъ малѣйшаго затрудненія она же заплатила 10,000 руб.). Пришлось самой публикѣ устраивать публичный сборъ на „Каменнаго гостя" и покупать его на пожертвованныя, чисто отъ общественнаго негодованія, деньги. Но когда, наконецъ, этотъ „Каменный гость" былъ купленъ, „принятъ" смиловавшеюся театральною дирекціею и поставленъ на сцену, его исполнили всего лишь нѣсколько разъ, а потомъ забросили въ темный уголъ, какъ вещь негодную и ни для кого не интересную. Съ геніальной оперой Даргомыжскаго повторилось то самое, что было прежде съ геніальной оперой Глинки. Ея никто знать не хочетъ. „Каменнаго гостя" не даютъ на русской сценѣ вотъ уже болѣе 10 лѣтъ, и, дастъ Богъ, авось еще лѣтъ 20 не дадутъ. Вольно же ей быть созданіемъ истинно-великимъ. И пѣвцы, и капельмейстеръ, и публика—всѣ только „недоумѣваютъ", и ни шага дальше.

Все это такъ необычайно, все это такъ безотрадно и нелѣпо, что свѣжій посторонній человѣкъ, который въ первый разъ услышитъ такой разсказъ объ участи лучшихъ нашихъ художниковъ, навѣрное въ первую миниту не повѣритъ. Какъ, въ самомъ дѣлѣ, вообразить себѣ, что тѣ великіе наши люди, которые теперь такъ знамениты, которыхъ созданія должны составлять нашу гордость и славу, принуждены были, пока были живы, вотъ какъ набѣдствоваться и настрадаться, должны были пройти вотъ сквозь какіе шпицрутены! Каждый, слушая ту удивительную повѣсть, навѣрное станетъ изумляться и негодовать. И, однако-же, дѣло не остановилось на художникахъ прежнихъ періодовъ. Та же исторія продолжалась и всегда послѣ. Люди жалѣютъ о томъ, что было вчера, а сегодня повторяютъ точь въ точь то самое, на что негодуютъ и о чемъ ахаютъ.

Новые наши музыканты — пускай они даже не Глинки и не Даргомыжскіе, но все-таки, даже по общему признанію толпы, люди сильно талантливые и выходящіе изъ ряду вонъ,—эти люди постоянно испытывали и испытываютъ ту самую участь, что ихъ великіе предшественники. Ихъ оперъ не хотятъ брать на театръ, а когда и берутъ, то, послѣ тысячи мытарствъ и требованій передѣлокъ, невѣжественные капельмейстеры самовольно, ни у кого не спрашиваясь, урѣзываютъ и передѣлываютъ въ этихъ операхъ, когда онѣ поступили на театръ, что хотятъ и какъ хотятъ, и на нихъ нѣтъ никакой управы. Въ заключеніе же всего, публика скучаетъ и жалуется, а театральное управленіе спѣшитъ воспользоваться удобнымъ предлогомъ, чтобы поскорѣе снять вонъ со сцены недоступное и враждебное ей произведеніе. И вотъ, проходитъ 10—15 лѣтъ, капитальнѣйшихъ нашихъ новыхъ оперъ нѣтъ на театрѣ, никто ихъ не слышитъ и не видитъ. Новыя поколѣнія лишены возможности получить о нихъ хоть какое-нибудь понятіе. Симфоніи, увертюры, романсы, фортепіанныя сочиненія этихъ же авторовъ точно также избѣгаются или преслѣдуются и публикой, и исполнителями, и капельмейстерами, такъ что, не будь „Безплатной музыкальной школы", которая все-таки продолжаетъ быть въ нашемъ музыкальномъ дѣлѣ и опорой, и Дамокловымъ мечомъ для всѣхъ, они навѣрное никогда не были бы услышаны никѣмъ въ Россіи.

Вспомнимъ еще одинъ необыкновенный случай. Въ 1869 году, Балакиревъ, за два года передъ тѣмъ приглашенный въ капельмейстеры для концертовъ Русскаго музыкальнаго общества, вдругъ принужденъ былъ удалиться оттуда. По словамъ одного изъ значительнѣйшихъ русскихъ музыкантовъ, Чайковскаго („Соврем. Лѣтоп.", № 16), „дирекція нашла дѣятельность Балакирева, составлявшаго украшеніе Музыкальнаго общества, совершенно безполез-

ною и даже вредною, и въ капельмейстеры пригласила нѣкоего музыканта, еще не запятнаннаго склонностью къ русской національной музыкѣ". Но многіе, очень многіе изъ публики, и съ ними вмѣстѣ музыкальные критики Ростиславъ и Сѣровъ, радовались и ликовали. Сѣровъ провозглашалъ въ „Голосѣ": „Паденіе Балакирева, а съ нимъ и его лагеря—дѣло вполнѣ логичное и справедливое".

Наконецъ, у насъ бывали цѣлые музыкальные комитеты, которые оффиціально рѣшали, что такое-то талантливое созданіе (оперу Мусоргскаго „Хованщина")—ни за что не надо пускать на театръ, ни за что не надо давать кому бы то ни было средства узнать ее.

Гдѣ найдешь что-нибудь подобное въ цѣлой Европѣ? Гдѣ слыхано, чтобы ихъ композиторы, отъ высшихъ и до низшихъ, ихъ Мейерберы, Вагнеры, ихъ Гуно, Массене и Бизе, ихъ Листы, Брамсы, Раффы, Гаде, и всѣ остальные, не только были оцѣниваемы вкривь и вкось—это еще куда не шло, это часто бываетъ общая участь, — но чтобы они были вовсе лишены возможности быть услышаны и узнаны! Вездѣ композиторовъ ищутъ, жаждутъ, идутъ имъ навстрѣчу, создаютъ для нихъ всѣ оказіи явиться передъ общимъ судомъ —у насъ имъ только зажимаютъ ротъ, отъ нихъ только презрительно отвертываются.

Бывали не разъ въ Европѣ музыкальныя партіи, между которыми шла ожесточенная борьба мнѣній и понятій, бывали глуккисты и пиччинисты въ прошломъ столѣтіи, бывали сторонники и противники Берліоза, сторонники и противники Рихарда Вагнера въ нынѣшнемъ столѣтіи; но никогда и нигдѣ, кромѣ нашего отечества, не слыхано и не видано, чтобы какое-то „музыкальное начальство" останавливало талантливое произведеніе на своемъ шлагбаумѣ и никому не давало его услыхать.

Въ прочихъ искусствахъ происходитъ у насъ нѣчто совершенно тождественное. За мѣсяцъ до смерти, живописецъ Ивановъ, привезшій свою картину изъ Италіи и не могшій добиться, чтобы ее у него купили, писалъ брату: „Составилась партія о преломленіи мнѣ пути — я вѣдь съ моими новыми идеями постоянно долженъ ожидать новыхъ страданій... Появилась обо мнѣ статья въ „Сынѣ Отечествѣ", гдѣ противуположная мнѣ партія — какъ многіе увѣряютъ, Бруни и другіе члены Академіи—прикрылась именемъ весьма мало извѣстнаго и плохого литератора (Толбина). Статью приносятъ къ картинѣ и читаютъ, сличая. Пименовъ мнѣ говоритъ, что картина моя не поразила дворъ, какъ картина Брюлова („Помпея")". — Скоро послѣ смерти Иванова, Даргомыжскій писалъ въ одномъ письмѣ: „Великій нашъ живописецъ Ивановъ 20 лѣтъ жилъ царемъ въ своей мастерской въ Римѣ. Что же? Возвратился къ намъ съ дивными произведеніями... И чѣмъ же кончилось? Нахальство вельможи, у котораго онъ прождалъ три часа въ передней, сразило его. Холера, смерть и самое унылое погребеніе были вѣнцомъ замѣчательнаго художника".

Во времена послѣ Иванова точно также имѣютъ успѣхъ и сильно нравятся всего чаще только созданія посредственныя и фальшивыя. Всѣ лучшія, всѣ самыя могучія созданія остаются въ сторонѣ. Одни изъ нихъ бываютъ очень мало или вовсе не замѣчены, другія сильно не нравятся большинству публики, третьи кажутся совершенно враждебными этому большинству и выразителямъ его, нашимъ художественнымъ критикамъ. Нерѣдко выходитъ, что русскій новый художникъ, написавшій истинно капитальную картину, полную таланта, мысли, глубокаго содержанія, чувства и правды, точно будто совершилъ какое-то преступленіе противъ всѣхъ. На него сыплются упреки и выговоры; ему, точно на публичномъ экзаменѣ, ставятъ ноль; ему трубятъ во всѣ уши, что онъ, конечно, человѣкъ даровитый, но нынче „промахнулся", что онъ самъ не понимаетъ, чтò онъ такое дѣлаетъ и куда идетъ; его уговариваютъ воротиться, пока еще время есть, его усовѣщиваютъ снова ступить на „хорошій" рельсъ, пока еще не все пропало. И это бываетъ именно все только съ лучшими созданіями (никогда съ плохими и посредственными)—лучшій примѣръ тому превосходнѣйшія картины Перова, Рѣпина и Верещагина. Чего только изъ-за нихъ не наслушались ихъ авторы? Какія толстыя книги можно бы составить изъ всѣхъ тѣхъ упрековъ и выговоровъ, чтò противъ нихъ были напечатаны!

Но чтò особенно интересно, это, что и сами наши классики говорятъ то же самое, чтò и наши художники и сочувствующія имъ лица изъ среды публики, о печальномъ состояніи вкусовъ и симпатій наибольшей массы русской публики. За 10 лѣтъ до письма Перова, я говорилъ однажды, въ 1865 году, по поводу художественной выставки, на которую всѣ тогда нападали за ея „малочисленность", за ея „плачевность", за ея „плохость": „Въ нынѣшнемъ году всѣ жаловались, — и Академія прежде всѣхъ, — что выставка слишкомъ маленькая. Но позвольте спросить, отчего ей быть большой? У нашихъ художниковъ слишкомъ мало резоновъ для того, чтобъ производить много картинъ, статуй и всего остального. Напротивъ, у нихъ есть всѣ резоны для того, чтобъ работать какъ можно меньше. Кому у насъ нужно то, чтò они дѣлаютъ? Кто спрашиваетъ, кто ищетъ себѣ художественныхъ произведеній? Потребность въ созданіяхъ искусства — просто ничтожная у насъ. Неужели можно винить художниковъ нашихъ въ лѣни, маломъ трудолюбіи? Да зачѣмъ имъ работать? Неужели только для того, чтобы наполнять свою квартиру собственными произведеніями и, глядя на нихъ, голодать? Нѣтъ, надо удивляться, какъ у нашихъ молодыхъ живописцевъ хватаетъ мужества и твердости на то, чтобъ продолжать свое неблагодарное занятіе; надо удивляться, откуда они берутъ силу дѣлать даже столько, сколько мы видимъ каждый годъ. Одни, безъ помощи, безъ поддержки, противъ потока всеобщаго холода и апатіи! Пусть талантливый писатель напишетъ замѣчательный романъ, прекрасную драму, комедію, они у него не залежатся: найдутся издатели, журналисты, которые тотчасъ купятъ, напечатаютъ его произведенія, и онъ спокойно будетъ

задумывать новое созданіе. Съ живописцемъ, скульпторомъ не такъ: окрыленный талантомъ, юношескимъ жаромъ къ дорогому искусству, онъ забываетъ обо всемъ, онъ готовъ на всѣ лишенія; потомъ придутъ, посмотрятъ его картину, барельефъ, похвалятъ ихъ, но—кончилась выставка, и въ его тѣсную комнатку возвращается его милое, красивое дитя, которое всѣ ласкали разсѣяной рукой, и никто не пріютилъ у себя" („Спб. Вѣдомости", 1865, № 290). Вотъ что̀ я писалъ 20 лѣтъ тому назадъ. И что же? Одинъ изъ самыхъ твердыхъ столбовъ тогдашняго нашего классицизма въ искусствѣ, ректоръ Академіи художествъ, професоръ Бруни, печатая въ „Биржев. Вѣдомостяхъ" полу-оффиціальную статью подъ названіемъ: „Антагонистамъ Академіи художествъ", соглашался со мною именно въ этомъ главномъ пунктѣ и восклицалъ: „Повторимъ за В. С., что потребность въ созданіяхъ искусства просто ничтожна у насъ"; и тутъ же прибавлялъ отъ самого себя: „Любви къ искусству, инстинкта художественнаго у насъ нѣтъ". Не совершенно ли одно и то же все это со словами Перова? Прошло съ тѣхъ поръ цѣлыхъ 20 лѣтъ, а со времени горькихъ словъ Перова—цѣлыхъ 10 лѣтъ, но дѣло все-таки ни съ мѣста, ничто не измѣнилось, и, глядя на послѣднія художественныя наши событія, пришлось бы опять то же самое повторять, что̀ говорили и ректоръ Академіи — въ 1865 году, и одинъ изъ рѣшительнѣйшихъ ея противниковъ — въ 1874 году: „Любви къ искусству у насъ нѣтъ". „Искусство совершенно лишнее украшеніе для матушки Россіи!"

Посмотрите въ самомъ дѣлѣ (уже не говоря о мнѣніяхъ публики и критики, о которыхъ рѣчь впереди), посмотрите, какая судьба ждетъ самыя значительныя, самыя капитальныя созданія новаго русскаго искусства? Они большинству вовсе не нужны. Ихъ нѣтъ ни въ одномъ нашемъ публичномъ музеѣ, ни въ одномъ общественномъ собраніи, и объ этомъ никто никогда не тужилъ. Еслибъ не было этихъ трехъ-четырехъ чудаковъ, съ П. М. Третьяковымъ во главѣ, которые вздумали интересоваться новымъ русскимъ искусствомъ и любить его въ такой степени, что тратятъ десятки тысячъ рублей на покупку новыхъ русскихъ картинъ и наполняютъ ими свои дома, даже образуютъ изъ нихъ музеи, — навѣрное большинство этихъ картинъ, и всего скорѣе самыя совершенныя между ними, все то, что̀ лучшаго создано Перовымъ, Рѣпинымъ, Верещагинымъ и талантливѣйшими ихъ товарищами, такъ бы и осталось на рукахъ у своихъ авторовъ, въ глуши ихъ мастерскихъ, невидимымъ и неизвѣстнымъ для всего нашего народа. Между тѣмъ, всякія плохія и посредственныя вещи всегда находили себѣ усердныхъ цѣнителей и покупателей, и „Нимфы" Неффа, или „Русалки" К. Маковскаго, разныя „Бури" Айвазовскаго безъ труда пробили себѣ дорогу и красуются на почетнѣйшихъ мѣстахъ въ Эрмитажѣ.

Вдобавокъ къ остальнымъ фактамъ вотъ еще одинъ, до необыкновенности характерный. Въ 1874 году, П. М. Третьяковъ, купивъ за дорогую цѣну всю коллекцію великолѣпныхъ туркестанскихъ картинъ Верещагина, великодушно вздумалъ подарить ее московсковскому Училищу живописи и ваянія. „Что же вы думаете (писалъ мнѣ тогда съ негодованіемъ Перовъ), что̀ сдѣлали члены совѣта? Конечно, обрадовались, пришли въ восхищеніе, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они какъ будто огорчились". Подъ разными предлогами, совѣтъ отказался отъ подарка. Тогда Третьяковъ объявилъ, что беретъ свою коллекцію назадъ. „Вы думаете,—продолжалъ въ своемъ письмѣ Перовъ,—произошелъ шумъ, высказано было сожалѣніе, желаніе возвратить потерянное? Ничуть не бывало, всѣ какъ-будто обрадовались: ну, дескать, и пусть такъ будетъ!"—Послѣ того, П. М. Третьяковъ хотѣлъ подарить верещагинскую коллекцію московскому Обществу любителей художествъ,—оно точно также отказалось!

Пусть мнѣ покажутъ гдѣ-нибудь въ Европѣ что-либо подобное этимъ необычайнымъ событіямъ.

Вотъ нѣсколько примѣровъ того, какъ идетъ у насъ дѣло искусства, какъ его любятъ и уважаютъ, какъ въ немъ нуждаются, какъ его уразумѣваютъ.

Но что̀ всѣ эти примѣры доказываютъ? Они доказываютъ одно: уровень художественный, еще необыкновенно низкій, величайшую необтесанность пониманія и вмѣстѣ — изуродованность вкуса. Все это печально, все это, при каждой новой встрѣчѣ, наполняетъ душу горестью, досадой, негодованіемъ. Но это только на первую минуту. Вглядываясь въ дѣло, скоро видишь, что масса не виновата въ своей близорукости, въ своей слѣпотѣ, въ своемъ низкомъ уровнѣ. Она, въ дѣлѣ искусства, съ самыхъ молодыхъ своихъ лѣтъ обречена жить среди такихъ обстоятельствъ, которыя мало способны помогать ея росту, ея развитію, расширенію ея мысли и понятія, и, которыя, напротивъ, имѣютъ всю власть обезображивать эту мысль и понятіе, дѣлать ихъ тусклыми, блѣдными, слабыми или фальшивыми. Эти обстоятельства—точь-въ-точь нечистый воздухъ и зловредная пища, которые портятъ дыханіе человѣка и отравляютъ его организмъ, разслабляютъ и уродуютъ его. Возьмите самыя сильныя, самыя здоровыя, самыя свѣтлыя и самостоятельныя натуры, и тѣ хрустнутъ и надломятся подъ вліяніемъ всего того, что̀ приходится большинству людей выносить на спинѣ своей, въ теченіе дѣтскихъ и юношескихъ годовъ. Что̀ же будетъ съ натурами слабыми, несамостоятельными, безхарактерными, изъ какихъ состоитъ большинство? Конечно, онѣ скоро, но прочно обезличатся и обезобразятся. Лишь немногія уцѣлѣютъ.

Изучить этотъ печальный ходъ дѣла было бы, мнѣ кажется, и нужно, и интересно. Уже столько писано объ искусствѣ и художникахъ, что пора, наконецъ, заняться и публикой.

II.

Злокачественныя вліянія, въ области художества, точь-въ-точь тѣ самыя, что̀ и въ другихъ областяхъ нашей жизни. Это, во-первыхъ, всѣ тѣ ходячіе взгляды на искусство и его произведенія, которые каждый получаетъ, еще дома, по наслѣдству отъ па-

паши, мамаши, дяденьки, тетеньки и всяческихъ знакомыхъ. Потомъ, вся та масса условныхъ, общепринятыхъ понятій и мнѣній, которыми надѣляетъ „образованіе“, дрессировка дома, въ пансіонѣ, школѣ, гимназіи, академіи, консерваторіи. Потомъ, твердо прививаемая слѣпая вѣра въ общепризнанные авторитеты. Потомъ, весь тотъ спутанный, хаотическій міръ художественныхъ произведеній, который постоянно встрѣчаетъ вездѣ вокругъ себя каждый въ то время, когда складываются мысли и представленія, весь тотъ океанъ хорошаго и посредственнаго, превосходнаго и никуда негоднаго, идущій намъ на-встрѣчу въ музеѣ, на выставкѣ, въ концертѣ, въ оперѣ: среди него, большинство людей, уже разслабленное, отуманенное всѣми предыдущими вліяніями, оказывается неспособнымъ само разобраться и распутаться, становится въ тупикъ, совершенно растеривается, просто не знаетъ, куда поворотиться, на чемъ остановиться. Эту путаницу понятій, эту нерѣшительность и робость мысли безмѣрно увеличиваетъ и поддерживаетъ, въ заключеніе всего, такъ-называемая наша „художественная критика“, которая, не взирая на свое громкое названіе, въ большинствѣ случаевъ вовсе не приготовлена и неспособна къ тому дѣлу, за которое берется. Она только приноситъ своей публикѣ величайшій вредъ.

Первыя зловредныя вліянія, въ дѣлѣ искусства, начинаются, въ жизни у каждаго, почти всегда очень рано. Они одновременны съ зловредными вліяніями общаго „воспитанія“, и очень похожи на нихъ. Въ большинствѣ случаевъ, въ общемъ „воспитаніи“ насъ съ самой ранней молодости усердно учатъ тому, чему вовсе не надо учить, и усердно не учатъ тому, чему всего болѣе надо-бы учить. Учатъ всего болѣе всяческимъ механическимъ ухваткамъ и пріемамъ знанія, всей его внѣшней формалистикѣ, всѣмъ его голымъ фактамъ, и ничуть не заботятся о томъ, что̀ кроется позади этихъ механическихъ пріемовъ, что̀ выражается этою внѣшнею формалистикою, что̀ заключается въ этихъ голыхъ фактахъ. „Учи, помни и не рузсуждай“, говорятъ грамматика, учебники исторіи и географіи, катихизисъ. „Разсуждать будешь—потомъ, впослѣдствіи когда-нибудь“. Приходитъ ли, въ самомъ дѣлѣ, впослѣдствіи это разсужденіе—это мы увидимъ дальше, а покуда его нѣтъ, оно изгнано, и начинающій учиться остается безъ отвѣта на сто вопросовъ, именно въ немъ просыпающихся на каждомъ шагу и безпокоющихъ его. Въ искусствѣ—точь въ точь то-же самое, но съ тою только разницею, что здѣсь пріемы еще стариннѣе, еще первоначальнѣе. Нынче грамотѣ уже не учатъ по „буки-азъ=ба“, „глаголъ-рцы-иже=гри“; вообразите же себѣ, въ искусствѣ все-таки и до сихъ поръ учатъ именно такъ. Что такое, какъ не эти „буки-азъ=ба“, тѣ „геометрическія тѣла“ изъ проволоки, картона или дерева, тѣ выдуманные идеальные носы, уши, лица изъ гипса, которыхъ нѣтъ въ натурѣ, а только въ классѣ, но которые всѣмъ приходится долго, очень долго, вырисовывать, точно такъ, какъ прежде, бывало, заставляли мальчиковъ и дѣвочекъ, съ потомъ на лбу, складывать небывалые склады „лры, щры: цры, щта“, все для симметріи съ другими подобными, для порядка, для гимнастики. Долгое время держатъ каждаго учащагося на всяческихъ мертвыхъ и условныхъ формахъ, и какъ можно тщательнѣе отдаляютъ его отъ формъ дѣйствительныхъ,—отъ того, что̀ въ самомъ дѣлѣ есть въ натурѣ. И къ этому еще прибавляется безконечное копированіе съ „оригиналовъ“, копированіе формъ банальныхъ, лицъ, головъ и фигуръ безцвѣтныхъ, безхарактерныхъ, безжизненныхъ, но зато признаваемыхъ „классическими“, не взирая на то, что ихъ даже и противъ оригиналовъ-то еще обезцвѣтили и опошлили бездарные рыночные рисовальщики. И все это безуміе идетъ ровнымъ, мѣрнымъ шагомъ, окруженное общимъ довѣріемъ и даже почтеніемъ, никто не жалуется, всѣ довольны, всѣ убѣждены, что только въ такомъ ученьѣ и состоитъ все спасенье, только имъ и можно дойти до истиннаго умѣнья. Но на дѣлѣ этого не выходитъ. Рисуютъ конусы, кубы, носы и уши—всѣ, но рисовать не умѣетъ никто. А почему? Потому, что учатъ не рисованью, а отбыванью рисовальной повинности. Рисованье — это во всѣхъ классахъ, дома и въ школѣ, нѣчто въ родѣ каллиграфіи, гдѣ ученикъ обязанъ вывести коротко или длинно, прямо или косо, толсто или тонко, и непремѣнно съ тщательною тушовкой, указанной заранѣе, извѣстныя условныя фигуры, лица, головы, драпировки—точь въ точь кѣмъ-то и гдѣ-то выдуманныя буквы, корючки и завитки чистописанія. Разумныя системы—величайшая рѣдкость; ихъ только-что, только-что пробуютъ вводить въ употребленіе.

Что въ этомъ мудренаго, когда сами учителя рисованія ничего выше этой каллиграфіи не знаютъ и не желаютъ! Какіе люди учителя рисованія? Почти всегда или люди очень старые, или люди очень молодые. Въ первомъ случаѣ, это все тѣ, которые побились-побились въ Академіи художествъ, увидали, что художество не для нихъ создано, что тутъ имъ ничего не добиться, ни до чего не дойти; и вотъ, кинувши всѣ надежды, сбѣжавши разомъ сто ступенекъ внизъ, они идутъ въ учителя. Но позволительное ли это дѣло? Кто негоденъ для художества, тотъ именно и идетъ учить ему! Вѣдь это-молъ только начало, вѣдь это только одна первая его механика, что жъ—чему-нибудь бо̀льшему, настоящему научатъ, дескать, позже, потомъ когда-нибудь, другіе. И всѣ воображаютъ, что это то же самое, что учить азбукѣ и складамъ: не все ли равно, кто ей будетъ учить—нянька, или мамаша, или маленькій братецъ Ванюша? Но въ томъ то и дѣло, что не все равно. Дѣло искусства, хотя-бы на самой первоначальной, на самой низменной своей ступени, ничуть не похоже на дѣло знанія, тоже на самой его первоначальной, на самой низменной его ступенькѣ. Въ дѣлѣ искусства нѣтъ того мгновенія, когда можно было бы остановиться на одной механикѣ, на одномъ фактѣ и внѣшности. Оцѣнка, сравненіе существующей формы съ представляемою моею рукою формой, не должны ни единой секунды покидать рисующаго. Онъ ничего не долженъ принимать одною механическою памятью, и отъ перваго своего штриха до послѣдняго долженъ дѣйствовать соображеніемъ, воображеніемъ, разсудкомъ и—какъ ни забавно это можетъ на первый взглядъ показаться—творчествомъ. Да,

творчествомъ. Потому что эта сила, въ какой бы то ни было микроскопической дозѣ, но присутствуетъ уже и въ пачкотнѣ маленькаго ребенка, когда онъ рисуетъ домикъ или сани, или даму со шлейфомъ и въ шляпкѣ съ перомъ, и въ неуклюжемъ царапаньѣ дикаря, когда онъ чертитъ на деревѣ, или вырѣзываетъ на камнѣ, или выдавливаетъ на глинѣ круги и звѣзды, и спирали, и человѣчковъ, и животныхъ. Вездѣ тутъ ужъ присутствуетъ творчество. Вездѣ умъ, соображеніе и творческая фантазія водятъ слабою, неумѣлою рукою, когда она пытается воспроизвести то, что̀ глазъ видитъ, что̀ ему нравится, что̀ интересуетъ. Надо этому зачаточному творчеству помочь, надо его направить, надо его укрѣпить и развить. Вмѣсто этого, что происходитъ? На него выливаютъ ушатъ воды, его замораживаютъ, его засушиваютъ. Его запираютъ куда-то далеко на ключъ, говорятъ ему, что оно вздоръ и пустяки, что его надо забыть и бросить, а вмѣсто того надо приняться за сушь, за мертвечину, за непонятную небывальщину, за отвлеченности, въ дѣйствительности нигдѣ не существующія. Ничего другого не можетъ дать тотъ старичокъ, выброшенный вонъ изъ Академіи художникъ, который побывалъ когда-то въ передней искусства, видѣлъ классы, карандаши, фигуры и чертежи, и никуда дальше не пошелъ. Помните „Учителя рисованья“ Перова? Какая это талантливая картина! Какъ она глубоко хватаетъ! Вся натура, весь внутренній міръ этого бѣднаго печальнаго старика выложены передъ вами какъ на ладони. Но неправъ будетъ, и совершенно близорукъ, тотъ, кто остановится на одной только этой сторонѣ картины, и пойметъ только ея грусть и элегію. Да, конечно, жаль этого бѣднаго существа, испытавшаго голодъ и холодъ, промыкавшаго Богъ знаетъ ка̀къ неприглядную жизнь, вѣкъ собиравшаго себѣ хлѣбъ по копѣйкамъ и ничего не собравшаго, а вотъ теперь, на закатѣ, принужденнаго печально и тоскливо ждать, въ богатой комнатѣ, въ уединеніи, пока мальчишки и дѣвчонки отзавтракаютъ за богатымъ столомъ, или воротятся съ веселой прогулки съ расфранченной мамашей. Да, грустная, печальная эпопея. Но не въ ней одной вся картина состоитъ. Есть еще другая сторона, сторона за кулисами, которой не надо забывать. Это—тѣ самые „мальчишки и дѣвчонки“, которыхъ тутъ нѣтъ на лицо, которыхъ мы приносимъ въ жертву въ честь разжалобившаго насъ старичка-учителя, но у которыхъ есть тоже свои права, своя нота. Вонъ онъ сидитъ у стола, понуривъ голову и вертя карандашъ между пальцами, въ тоскѣ и скукѣ ожиданія. Но посмотрите, около него на столѣ, на эти доски, на эти воздвигнутыя на столѣ таблицы съ „носами“ и „глазами“—вѣдь это все инструменты пытки и мученія, орудія засушиванія; все это враги тѣхъ маленькихъ розовыхъ существъ, которыя въ эту минуту еще такъ весело прыгаютъ и смѣются за сценой, а черезъ минуту, потушенныя и натянутыя, будутъ вести нетерпѣливую войну со своимъ учителемъ, если они живы и смѣлы, или слѣпо ему покоряться, если они вялы и безцвѣтны. Чему и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, научитъ ихъ бѣдный печальный старикъ? Тому, что̀ самъ по нечаянности узналъ и въ чемъ окостенѣлъ на вѣки, тому, что̀ онъ разноситъ теперь каждый день по всѣмъ домамъ, какъ одинъ и тотъ же рецептъ, безъ разсудка, безъ разумія, безъ отвѣта на какой-бы то ни было вопросъ, никогда не спросивши, даже никогда не подумавши о всей разницѣ натуръ, характеровъ, вкусовъ, наклонностей.

Другой учитель, молодой, самъ еще начинающій, не попалъ еще подъ кисть Перова, но тоже ка̀къ стоилъ бы того! Можетъ быть, однажды придетъ и для него свой чередъ. Это юноша, прибѣжавшій въ Петербургъ, въ Академію, или въ Москву, въ Рисовальную Школу, изъ дальней провинціи, учиться и сдѣлаться художникомъ. Онъ бѣденъ, ему нечѣмъ жить, онъ долженъ что-нибудь предпринять,—и онъ идетъ въ учителя: это такъ легко и просто. Онъ кое-какъ отбываетъ свою должность, до которой ему никакого дѣла нѣтъ, онъ только о томъ и думаетъ, какъ бы ее поскорѣе сбросить съ плечъ и заняться однимъ своимъ настоящимъ дѣломъ. Онъ учитъ, какъ ему въ голову придетъ,—впрочемъ, все-таки съ тѣхъ же носовъ и ушей, опять-таки не справляясь ни съ натурой, ни съ наклонностями маленькаго паціента, и вгоняя его въ общую мѣрку.

Неужели все это ученье, ничему не научающее, кромѣ—и то въ лучшемъ разѣ—внѣшней поверхностной механики, неужели оно не дѣйствуетъ самымъ вреднымъ, самымъ растлѣвающимъ образомъ на юный умъ, понятіе, чувство? Вѣдь оно учитъ искать въ искусствѣ одной формы, и притомъ не той формы, безконечно разнообразной, которая существуетъ въ измѣнчивой и колеблющейся дѣйствительности, а какой-то экстрактной формы, процѣженной и просѣянной, исключительной и отвлеченной, какой въ натурѣ нѣтъ. Она учитъ вѣрить въ „поправку“ природы, она учитъ вѣрить, что все разсѣянное вокругъ насъ—ничтожество и мизерность, нѣчто второстепенное, словно какой-то напрасный призракъ, ложь и неправда, а настоящее и истинное — это тѣ гипсовые бѣлые люди, которые завѣщаны намъ старинными народами, когда-то жившими, давно и далеко, и къ которымъ мы должны летѣть всѣмъ сердцемъ и всей душой. Но въ то же время папаша и мамаша со слезами радости держатъ въ своихъ рукахъ чисто, гладко и тупо тушованные листы своихъ дѣтокъ, эти рисунки съ казенными, безличными, чуждыми всякой живой дѣйствительности очертаніями, и съ восхищеніемъ вѣруютъ, что дѣтки ихъ дѣлаютъ успѣхи въ искусствѣ. Еслибъ они знали, что эти „успѣхи“—первые шаги на пути искаженія художественнаго чувства и водворенія пошлаго рутиннаго вкуса!

Еслибы они знали, что стулъ, столъ, лампа, чернильница, простѣйшій цвѣточекъ, учебная комната, всѣ самыя обыкновенныя вещи, но нарисованныя въ самомъ дѣлѣ съ натуры и являющіяся какъ плодъ собственнаго наблюденія, усилій и успѣховъ, въ сто тысячъ разъ нужнѣе и важнѣе для художественнаго настоящаго развитія, чѣмъ всевозможныя головы Ахиллеса, ангела, или Ніобеи, отчеканенныя съ мертвыхъ „оригиналовъ“, прописей рисовальныхъ.

Въ школѣ, а потомъ въ Академіи, съ тѣмъ же

успѣхомъ продолжается это самое дѣло разрушенія. Лишь немногіе истинные художники или же немногіе люди, одаренные здоровымъ художественнымъ взглядомъ, видятъ эту порчу, понимаютъ ея вредъ и стараются протестовать. Но ихъ голоса обыкновенно никто не слушаетъ, ихъ смѣшныхъ требованій просто никто знать не хочетъ.

Заглянемъ на минуту въ художественныя школы и академіи.

Одинъ изъ лучшихъ художественныхъ умовъ нашего времени, знаменитый Віолле-ле-Дюкъ писалъ еще въ 1864 году („Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin"): „Рисуетъ не карандашъ, не кисть, а — интеллигенція. Механизмъ руки есть только аксессуаръ. Художникъ, не рисующій умомъ, вѣкъ будетъ только машиной, сколько бы ни искусна была, впрочемъ, его рука. Вотъ этотъ-то источникъ рисованья, какъ и всяческой человѣческой дѣятельности, интеллигенцію, — и надобно развивать. А развѣ академическое преподаваніе устроено такъ, чтобъ развивать интеллигенцію ученика? Неужели механическая работа, состоящая въ томъ, чтобъ воспроизводить на бумагѣ, какимъ бы то ни было орудіемъ, голаго человѣка, торчащаго на эстрадѣ, между четырехъ стѣнъ, можетъ (при какой бы то ни было внимательности преподавателя) развить у учащагося мысль, концепцію, чувство? Есть только одинъ теоретическій способъ научиться рисовать, и именно тотъ, который употребляли всѣ великіе художники, внѣ способовъ академическихъ или иныхъ, и даже вопреки имъ: это— учиться видѣть натуру, учиться выбирать, привыкать задерживать въ памяти, все данное наблюденіемъ, и сдѣлать свою руку настолько послушною, чтобъ потомъ воспроизводить на картинѣ отпечатокъ наблюденія. Переходя къ практикѣ, и здѣсь есть точно также всего одинъ способъ: это—развивать наблюдательную способность ученика, раскрывать его интеллигенцію для всегда новаго зрѣлища природы, анализировать все представляемое ею, изучать подробности врозь, но твердо помня мѣсто каждой изъ нихъ и ихъ относительное значеніе; сдѣлать такъ, чтобы, вслѣдствіе упражненія, рисунокъ сдѣлался средствомъ постоянной передачи мысли или впечатлѣнія, подобно тому, какъ это бываетъ у оратора или писателя съ рѣчью или перомъ... Я упрекаю академическіе методы въ томъ, что онѣ уничтожаютъ интеллектуальную работу между моделью и рукою, что онѣ научаютъ строить періоды, безъ намѣренія что-нибудь сказать... Академическая метода представляетъ двѣ опасности: первая та, что ученики, вовсе не одаренные способностью къ искусствамъ, научаются рисовать, стряпать произведенія, такъ какъ для этого есть способы чисто механическіе; вторая та, что развивается исполненіе чисто-условное, въ ущербъ работѣ мысли... Нѣтъ, надо начинать съ расширенія и увеличенія интеллигенціи учащагося; не слѣдуетъ ограничивать его горизонтъ стѣнами школы или мастерской, а доказывать ему, что все должно быть для него предметомъ наблюденія, что онъ долженъ сперва на живой натурѣ, и раньше чѣмъ на картинахъ и статуяхъ мастеровъ, схватывать выраженіе человѣческихъ чувствъ посредствомъ изученія жеста; что онъ долженъ разбирать внѣшнее проявленіе формъ, эффекты свѣта и красокъ"...

Но таково ли отношеніе между школьнымъ художественнымъ ученіемъ и учащимися также и у насъ, въ Россіи, мы это узнаемъ изъ воспоминаній одного изъ самыхъ крупныхъ и самыхъ мыслящихъ нашихъ художниковъ. Въ статьѣ подъ заглавіемъ: „Судьбы русскаго искусства", надѣлавшей много шума, Крамской, говоритъ: „Нигдѣ въ Европѣ искусство не находится въ такой тѣсной зависимости отъ академіи, какъ у насъ: нигдѣ академіи не имѣютъ возможности направлять его, сообразно своимъ традиціоннымъ наклонностямъ; вездѣ оно повинуется вновь возникающимъ потребностямъ общества, и отжившія свое время академіи въ сущности очень мало стѣсняютъ развитіе національныхъ школъ живописи..." („Новое Время", 1877, № 645).

Но какъ же всегда учила своихъ учениковъ наша художественная школа, имѣющая такое громадное вліяніе и на судьбу, и на понятія, и на знанія, и на дѣятельность нашихъ художниковъ? Мы знаемъ это изъ разсказовъ не только одного Крамского, но еще многихъ другихъ, значительнѣйшихъ нашихъ художниковъ: Перова, Верещагина. Крамской разсказываетъ: „Я вступилъ въ Академію (въ 1857 году) какъ въ нѣкій храмъ, полагая найти тутъ тѣхъ же самыхъ вдохновенныхъ учителей и великихъ живописцевъ, о которыхъ я начитался, поучающихъ огненными рѣчами благоговѣйно внемлющихъ имъ юношей. Словомъ, я полагалъ встрѣтить нѣчто похожее на тѣ мастерскія италіянскихъ художниковъ, какія дѣйствительно когда-то существовали. Разсказы товарищей о томъ, что такой то профессоръ замѣчательный теоретикъ, а вотъ этотъ великій композиторъ, только разжигали мое воображеніе... Но на первыхъ же порахъ я встрѣтилъ, вмѣсто общенія между учителями и учениками (какое существовало за цѣлыя столѣтія до возникновенія академій) и такъ сказать „лекцій" профессоровъ объ искусствѣ, одни голыя и сухія замѣчанія: вотъ это длинно или коротко, а вотъ это надо постараться посмотрѣть на антикахъ, Германикѣ, Лаокоонѣ... Одно за другимъ стали разлетаться созданія моей собственной фантазіи объ Академіи, и прокрадываться охлажденіе къ мертвому и педантическому механизму въ преподаваніи... Въ классѣ живописи замѣчанія профессоровъ отличались опять-таки тѣмъ же лаконизмомъ: „Плоско! колѣнка дурно нарисована! чулокъ вмѣсто слѣдка"! На другой день съ иными варіаціями: „Не худо, не худо! Э... Это не такъ, да и это не такъ! Все не такъ"...

Перовъ въ своихъ воспоминаніяхъ говоритъ нѣчто совершенно подобное. Въ статьѣ „Наши учителя" („Художественный Журналъ", 1881) онъ разсказываетъ множество интереснаго про трехъ главныхъ преподавателей въ московской Школѣ живописи и ваянія. Одинъ, Мокрицкій, наполнялъ всѣ свои классы повѣствованіями о Брюлловѣ и Италіи: Монте-Пинчіо, Фраскати, Альбано не сходили у него съ языка.

О чемъ бы онъ ни заговорилъ, но кончалъ непремѣнно своей незабвенной Италіей и плѣнительной Венеціей. „Ученики очень любили его слушать,—говоритъ Перовъ. Ихъ увлекали его разсказы о великихъ мастерахъ, о живописныхъ мѣстностяхъ и очаровательныхъ картинахъ. И еслибы Мокрицкій не былъ обольщенъ собою, какъ хорошимъ, даже выдающимся художникомъ; еслибы онъ не предлагалъ каждому своей помощи и совѣта, даже тому, кто его объ этомъ не просилъ, а также и тѣмъ, которые отъ нихъ уже по нѣскольку разъ отказывались; еслибы онъ не навязывалъ также копировать своихъ плохихъ произведеній, чуть не насильно всовывая ихъ въ руки оторопѣлыхъ учениковъ, то его навѣрное бы очень любила молодежь, и онъ несомнѣнно могъ бы сдѣлать много хорошаго и принести много пользы своими живыми и воодушевленными разсказами"... Что касается до мнѣній объ искусствѣ, усердно внушаемыхъ ученикамъ устами этого Мокрицкаго, то они были слѣдующія: „Что натура? Натура—дура! Надо изучать великихъ мастеровъ. Изучая ихъ великія творенія, только и возможно придти къ чему-нибудь разумному, сознательному и изящному. Ученикъ, прежде чѣмъ пользоваться натурой, долженъ изучить рисунокъ и живопись по образцамъ великихъ мастеровъ... Пожалуйте вотъ ко мнѣ. Я вамъ покажу и дамъ рисуночки изъ Страшнаго суда Микель-Анджело. Вы ихъ почертите побольше, и я ручаюсь, что это будетъ для васъ самое полезное... Скопируйте также что-нибудь. У меня есть много прекрасныхъ образцовъ и, поработавши съ нихъ, вы сами увидите, подвинетесь!.."

Другой преподаватель, Скотти, проходилъ по классу, какъ Юпитеръ-громовержецъ или по меньшей мѣрѣ римскій императоръ. Поднявъ высоко голову и заложивъ за спину руки, онъ медленно, торжественно подходилъ къ какому-либо ученику, молча смотрѣлъ на его работу и, также молча отвернувшись, безъ слова, безъ звука, проходилъ дальше, останавливаясь у слѣдующаго. Величайшая похвала изъ устъ его была: „Гм, гм! У тебя идетъ!.. Это не дурно!.. Продолжай!" Но иногда онъ удостоивалъ и слѣдующими замѣчаніями: „Убавь носу!... Подними глазъ"!.. Или: „Срѣжь подбородокъ!.." Это все слышали отъ него ученики... Впрочемъ, въ свое дежурство, Скотти, въ противуположность Мокрицкому, съ которымъ былъ въ вѣчной враждѣ, постоянно твердилъ ученикамъ: „Надо изучать натуру! Это лучшій учитель!" Но это были только праздныя слова. Никакой натуры, живой и правдивой, онъ не видѣлъ и не разумѣлъ, но самъ былъ художникъ стараго покроя и академистъ, точь въ точь какъ и врагъ его Мокрицкій, и понималъ онъ въ дѣйствительности только одну „натуру", школьную и натурщикову, и это онъ доказывалъ всю жизнь свою не только всѣми картинами своими, но и бездушнымъ, мертвымъ, механическимъ своимъ преподаваніемъ въ московской художественной школѣ.

Третій преподаватель, Зарянко, клонилъ все свое преподаваніе и безконечныя разглагольствованія свои о разныхъ, имъ самимъ изобрѣтенныхъ механическихъ пріемахъ только къ тому, чтобы ученики рисовали, писали и сочиняли съ „математическою точностью". Но дѣло кончалось только тѣмъ, что выходили въ результатѣ этюды и картины „съ изумительною выпискою, крайнею сухостью и странностью".

Въ свою очередь, и разсказы Верещагина о преподаваніи въ Академіи, въ его время, рисуютъ положеніе дѣла, очень похожее на то, какое нарисовано у Крамского и Перова. „Осенью 1860 г. я поступилъ въ Академію художествъ,—говоритъ онъ въ одномъ письмѣ ко мнѣ,—въ число учениковъ профессора Маркова. Бейдеманъ, тогда еще свѣжій, былъ мнѣ очень полезенъ. Онъ первый, рядомъ наглядныхъ примѣровъ, поколебалъ мою вѣру въ необходимость „штриха" (повсемѣстно царствовавшаго тогда въ Академіи), чистоты и опрятности рисунка. Я сталъ рисовать грязнѣе и сталъ получать болѣе далекіе номера"...

Весь этотъ схоластическій, поверхностный и бездушный способъ веденія художественнаго преподаванія существуетъ въ нашей Академіи уже очень давно. По всей вѣроятности, онъ точно такой былъ съ самаго начала Академіи, 100 лѣтъ тому назадъ. У насъ вѣдь, въ этомъ случаѣ, ничего своего новаго не выдумывали, повторяли только то, что̀ заведено было и дѣлалось вездѣ въ остальной Европѣ. Во времена „великаго" Брюллова, въ тѣ времена, когда вся Россія отъ него съ ума сходила и видѣла въ немъ не только эру новаго искусства, но и олицетвореніе чего-то совершенно еще небывалаго, даже и въ дѣлѣ преподаванія, художественной педагогической проповѣди,—продолжали, однако же, царствовать повсюду, въ томъ числѣ и у самого Брюллова, тѣ же самые взгляды. Хвалители Брюллова, изъ числа его учениковъ, бывшіе въ продолженіе многихъ лѣтъ свидѣтелями всего того, что̀ онъ дѣлалъ, думалъ, говорилъ, а также того, чему онъ училъ другихъ, разсказываютъ многое такое, что̀ даетъ полное представленіе о художественномъ учебномъ и воспитательномъ способѣ той эпохи. Одинъ изъ брюлловскихъ учениковъ, Желѣзновъ, разсказываетъ: „Брюлловъ говорилъ, что „рисовать надо умѣть прежде, нежели быть художникомъ; механизмъ слѣдуетъ развивать отъ раннихъ лѣтъ, чтобы художникъ, начавъ размышлять и чувствовать, передавалъ свои мысли вѣрно и безъ всякаго затрудненія; чтобъ карандашъ бѣгалъ по волѣ мысли... Да и поздно учиться рисунку тогда, когда живая женщина нравится болѣе Венеры Медицейской"... („Отеч. Зап.", 1856, т. 107). Что̀ такое это ученье о пріобрѣтеніи „рисунка, раньше размышленія и чувства", какъ не обычное схоластическое понятіе о рисункѣ, какъ о чемъ-то совершенно механическомъ, внѣшнемъ и условномъ, въ родѣ каллиграфіи! Что̀ все это, какъ не старинное игнорированіе въ искусствѣ всего самаго важнаго, низведеніе его на степень красивой, но фальшивой игрушки! Потому что какой же правды ожидать отъ того художника, который научился рисовать, не думавши и не чувствовавши, вдали отъ живой природы? Брюлловъ требуетъ, чтобъ художникъ владѣлъ какимъ-то отвлеченнымъ, внѣ-естественнымъ рисункомъ. Но какой же это будетъ рисунокъ, какъ не условный? Никакому другому, кромѣ этакого, здѣсь мѣста нѣтъ.

Живая дѣйствительность, наблюденіе и усвоеніе ея далеко отлетѣли прочь. Посмотрите, помимо всяческой реторики и пышныхъ словъ, что̀ выходило на самой дѣйствительности у художниковъ, воспитанныхъ по тлетворной, глубоко-разрушительной и развращающей системѣ академическаго рисованія. Взгляните за кулисы, посмотрите на художниковъ во время ихъ работы, за холстомъ, въ ихъ собственной мастерской. Брюлловъ всегда очень много толковалъ своимъ ученикамъ про „натуру", но какъ онъ ее понималъ, эту „натуру"? Никакъ не иначе, какъ въ одномъ только самомъ условномъ смыслѣ: онъ бралъ изъ нея, что̀ ему хотѣлось, и пропускалъ все остальное мимо. Ученикъ его Мокрицкій разсказываетъ, ка̀къ онъ однажды писалъ въ его присутствіи картину: „Пришелъ натурщикъ,—пишетъ Мокрицкій.—Ну, Тарасъ, начнемъ, благословясь. — Натурщикъ сталъ на свое мѣсто, и художникъ, поправивъ его, взялъ въ руки палитру и началъ писать... Торжественная тишина въ мастерской сопровождала трудъ его и довершала очарованіе. Я посматривалъ на натурщика и дивился, откуда бралъ художникъ изображаемую красоту, форму и выраженіе, ибо, сравнивая съ живописью, я видѣлъ только нѣкоторое сходство пятенъ свѣта и тѣней"... Все это Мокрицкій, въ своемъ безпредѣльномъ энтузіазмѣ, ставитъ въ заслугу Брюллову, но мы бы поставили, конечно, только въ укоръ. Откуда, въ самомъ дѣлѣ, бралъ онъ все то, что̀ наносилъ тутъ на холстѣ? Конечно, не изъ натуры — онъ ее обходилъ, онъ ее пропускалъ мимо глазъ, онъ выдумывалъ какую-то свою собственную натуру, ту, какая у него вертѣлась въ ту минуту въ головѣ, на основаніи всякихъ гипсовъ, антиковъ, картинъ „великихъ мастеровъ". Это была натура эклектическая, мозаичная, склеенная изъ разныхъ кусочковъ, выдуманная. Механически-послушная и понаторѣлая въ условности и лжи рука покорно выполняла затѣи своего барина и безпрекословно рисовала всякую небывальщину. Вспомнимъ еще, какъ Брюлловъ этому же Мокрицкому поправлялъ его рисунки „съ натуры" у себя на квартирѣ, далеко отъ самой натуры... „Онъ просмотрѣлъ внимательно, указалъ недостатки и сдѣлалъ замѣчанія; потомъ взялъ карандашъ, нарисовалъ кисточку, выправилъ слѣдки, просмотрѣлъ внимательно контуръ и, указывая на красоту линій, сказалъ: „Видите ли, какъ нужно смотрѣть на натуру; какъ бы ни былъ волнистъ контуръ, рисуйте его такъ, чтобъ едва замѣтно было уклоненіе отъ общей его линіи..., смотрите почаще на антики: въ нихъ всегда выдержано спокойствіе, гармонія общей линіи, оттого они и прекрасны, оттого они важны и величественны"... Вотъ и весь катихизисъ художества „великаго" Брюллова: всѣ натуры, все разнообразіе природы, всѣ безчисленныя видоизмѣненія людей и существъ—приводить къ одному знаменателю! Стушевывать всѣ разницы, всѣ уклоненія, всѣ случайности и, съ подобострастіемъ глядя на антики, искать только „прекраснаго", „важнаго" и „величественнаго"! Брюллову, со всѣми его учителями, товарищами и учениками, не могло, конечно, тогда и въ голову придти, чтобы нашлись такіе люди и такіе художники, которые бы сказали: „Да не хотимъ мы совсѣмъ ни „прекраснаго", ни важнаго, ни „величественнаго" всѣхъ вашихъ антиковъ. Ихъ совершенства пусть при нихъ и остаются. Но намъ совсѣмъ другое нужно—намъ, художникамъ, писать и намъ, публикѣ, видѣть и чувствовать. Не хотимъ мы вашего „прекраснаго", которое не есть прекрасное въ самомъ дѣлѣ, а только условное; да вовсе и не однимъ „прекраснымъ" живетъ искусство. У него важнѣе есть задачи!" Но ничего такого еще не зналъ Брюлловъ со всѣми его предшественниками и послѣдователями. И вотъ, спустя цѣлыхъ полстолѣтія, ихъ символы вѣры, ихъ законы до сихъ поръ продолжаютъ царствовать въ школѣ, и вы всякій день можете увидѣть, въ классѣ, профессора, который сердито выговариваетъ ученику, зачѣмъ онъ такъ близко, такъ взаправду, воспроизводитъ на своемъ классномъ рисункѣ натурщика, быть можетъ, съ его немножко сухими плечами, можетъ быть, съ его полноватымъ тѣломъ, можетъ быть, съ его, не до послѣдней ниточки „идеальными", какъ статуя, очертаніями! „Что это вы такое дѣдаете?—кричитъ онъ—развѣ такъ можно? Копировать натурщика! Да развѣ вы забыли гипсовыя фигуры въ залахъ музея? Натурщикъ вамъ данъ только на то, чтобы напоминать вамъ гипсовыя статуи древнихъ! Ихъ однихъ вы должны помнить и рисовать, лѣпить, а не эту нынѣшнюю, дѣйствительную, случайную, низменную натуру!" И ученикъ вздыхаетъ, и долженъ фальшить, долженъ съ натуры рисовать „то, да не то".

Кто этого не слушается въ академіяхъ, горе тому! Одинъ изъ лучшихъ современныхъ художественныхъ писателей, Эженъ Веронъ, пишетъ въ статьѣ своей „Нѣсколько словъ о состояніи искусства во Франціи": „Узколобые академическіе педанты выбираютъ изъ античнаго міра то, что̀ признаютъ для себя подходящимъ, соообразно со своимъ собственнымъ разумѣніемъ, налагаютъ на него свой собственный вкусъ и, въ концѣ концовъ, создаютъ изъ него ту окостенѣлую традицію, которая, подъ именемъ схоластики, во времена среднихъ вѣковъ, сдѣлала безплодными всѣ усилія человѣческаго ума, а въ дѣлѣ искусства исключала, во имя академической традиціи, такихъ людей, какъ Буланже, Гюэ, Руссо, Делакруа, съ нашихъ выставокъ, признавая ихъ недостойными считаться въ числѣ французскихъ художниковъ" (L'Art, 1876, t. IV).

Это „окостенѣніе" такъ всегда и шло въ школахъ и академіяхъ повсюду, въ томъ числѣ и у насъ, тяжелымъ и мѣрнымъ шагомъ, передаваясь отъ поколѣнія къ поколѣнію. Сначала рисованіе и лѣпленіе съ „великихъ антиковъ", позже—сочиненіе на нелѣпо заказываемые „великіе античные" или классическіе сюжеты, потомъ еще копированіе въ Эрмитажѣ и всякихъ музеяхъ съ „великихъ новѣйшихъ" произведеній „великаго вѣка", т.-е. съ италіянцевъ XVI вѣка, единственныхъ достойныхъ наслѣдниковъ великаго античнаго времени; наконецъ, умиленное пилигримство въ художественную Мекку—Италію, и фанатическое самоотравленіе ея старыми идолами. Вотъ что̀ составляло тотъ тяжелый капканъ, въ ко-

торый попадалъ художникъ на лучшіе годы своей жизни.

Но всего хуже было то, что люди, задавленные этою ужасною системою, не чувствовали своей погибели и, напротивъ, находили себя вполнѣ благоденствующими, идущими по настоящему пути и ко всѣмъ самымъ превосходнымъ цѣлямъ. Лишь немногіе, въ Европѣ и у насъ, понимали настоящее свое положеніе, и восклицали, какъ Курбэ во Франціи, какъ Крамской въ Россіи: „Академія душитъ!" Лишь немногіе разумѣли глубокую отраву во всемъ веденіи художественнаго дѣла повсюду: въ механичности преподаванія, все равно и первоначальнаго, и высшаго, въ фетишизмѣ передъ древнимъ антикомъ и новою Италіею; лишь немногіе разумѣли ложь и вредъ „классическихъ задачъ" для заказываемыхъ школою композицій, лишь немногіе не вѣровали въ животворящую силу путешествія въ Италію и долгой жизни тамъ. Мало выступало впередъ, гдѣ бы то ни было въ Европѣ, такихъ художниковъ, которые, какъ Шассаньоль, живописецъ 40-хъ годовъ (навѣрное списанный съ натуры, въ романѣ Гонкуровъ „Manette Solomon"), съ досадой провозглашаютъ: „Какъ! все самое противоположное, натуры, темпераменты, способности, призванія, всѣ личныя особенности чувствованія, схватыванія, передачи, всѣ разнообразія, всѣ контрасты, все, что въ художникѣ есть оригинальнаго,—вы запираете все это въ художественный пансіонъ, подъ начальство и указку гувернера отъ Красоты! И какой Красоты! Красоты, патентованной школой! Талантъ — гмъ! Но еслибъ у тебя и было его на грошъ, то его не донесешь оттуда назадъ. Потому что талантъ, что такое талантъ? Это простона-просто большая или маленькая способность къ новизнѣ, слышишь? къ новизнѣ, какую носитъ въ себѣ индивидуумъ..., способность вложить въ то, что ты дѣлаешь, немножко того рисунка, который ты схватишь и уловишь самъ въ нынѣшнихъ линіяхъ жизни,—сила и, прямо скажу, смѣлость попробовать немножко той краски, которую ты видишь своимъ западно-европейскимъ взглядомъ, взглядомъ парижанина XIX вѣка... Такъ вотъ, мой любезнѣйшій, ты и увидишь, много ли у тебя всего этого останется, послѣ проповѣдей, маленькихъ мукъ, преслѣдованій! Да вѣдь на тебя будутъ указывать пальцемъ! Противъ тебя будутъ и директоръ, и товарищи, и чужіе люди, воздухъ виллы Медичи (французской академіи въ Римѣ), воспоминанія, примѣры, старые рисунки твоихъ предшественниковъ, Ватиканъ, камни прошлаго, заговоръ индивидуумовъ, вещей, всего говорящаго, совѣтующаго, укоряющаго, гнетущаго посредствомъ воспоминаній, традицій, высокопочитаній, предразсудковъ—весь Римъ и угарная атмосфера его ше-девровъ... И къ чему эта французская академія въ Римѣ? Скажи мнѣ только, зачѣмъ? Точно будто не слѣдовало бы оставить на волю ростущему живописцу идти, куда ему угодно. Отчего не быть школѣ въ Амстердамѣ для тѣхъ, кто чувствуетъ въ себѣ родственную связь съ Рембрандтомъ? отчего не быть школѣ въ Мадридѣ для тѣхъ, кто слышитъ Веласкеца у себя въ крови? Отчего не быть школѣ въ Венеціи, еще для другихъ? И потомъ, въ сущности, на что школы? Хочешь, я тебѣ скажу, что надо дѣлать, и что, можетъ быть, нѣкогда сдѣлаютъ? Долой конкурсы, школьное соревнованіе, долой старыя обветшавшія машины и традиціонныя зацѣпки: скорѣй къ созданію свободному, убѣжденному, личному, доказывающему мысль и вдохновеніе... Но ты увидишь, я тебѣ это пророчу, что изъ тебя выйдетъ, какъ и изъ другихъ,—почтенная посредственность. Какъ-же! Ты будешь служить „здоровымъ и возвышеннымъ ученіямъ искусства!"... Мало выступало также писателей, которые, какъ Эженъ Веронъ, восклицали: „Глубокопочитаніе прежнихъ поколѣній со стороны новыхъ иногда превращается въ фетишизмъ, совершенно лишенный разсудка. Если греческая и римская древность еще и до сихъ поръ такъ странно господствуетъ надъ нашимъ умомъ, если она сдѣлала совершенно безплодною такую массу интеллигенціи, и это посредствомъ деспотизма подражательности, внѣ которой для художника не было спасенія, то надо искать причинъ этого феномена въ фактахъ психологическихъ". Мало было людей, которые, какъ наши художественные „протестанты" 1863 года, видѣли до корней нелѣпыя привычки и пріемы нашей художественной школы, не хотѣли покориться имъ, и уходили вонъ, съ проповѣдью новыхъ понятій, новыхъ пріемовъ, новыхъ стремленій. Мало было у насъ художниковъ, которые, какъ недавно разсказывалъ одинъ художественный журналъ, со словъ самихъ паціентовъ, „до 30-лѣтняго возраста учились (въ Академіи), а послѣ только о томъ и заботились, чтобы забыть все, чему ихъ учили" („Живописное Обозрѣніе", 1883, № 6). Это были все только „лучшіе" между художниками; всѣ остальные мирно и кротко покорялись тяготѣвшей надъ ними желѣзной лапѣ, и безропотно вдавливались въ изготовленную для нихъ, стараніями долгихъ годовъ, форму. Систематическій погромъ художественной интеллигенціи былъ прочный, онъ вполнѣ достигалъ своей цѣли, онъ до глубины костей проникалъ въ существо своего человѣческаго матеріала. Уцѣлѣли отъ этого погрома лишь немногіе, лишь тѣ, у кого была своя крѣпкая мысль, самодѣятельное понятіе, своя виднѣющаяся впереди цѣль. „Оставалось намъ въ школѣ,—говоритъ Крамской,—товарищество, единственное, что двигало массу впередъ, давало хоть какія-нибудь знанія, вырабатывало хоть какіе-нибудь пріемы и помогало справиться со своими задачами"... Да, такіе люди, по счастью, существовали у насъ (какъ и въ остальной Европѣ), но ихъ было немного, и, въ общемъ хорѣ, ихъ мало слышала и видѣла отуманенная масса. Еще разъ приходитъ на умъ вся глубокая правда словъ, приведенныхъ выше: „Нигдѣ въ Европѣ искусство не находится въ такой тѣсной зависимости отъ академіи, какъ и у насъ, и нигдѣ академіи не имѣютъ возможности направлять ее, сообразно своимъ традиціоннымъ наклонностямъ"... Отравляющее вліяніе совершалось не надъ одними художниками, но надъ всей громадой публики. Она еще больше художниковъ была беззащитна противъ традиціонныхъ наклонностей и привычекъ.

Художественный уровень уже и такъ, самъ по себѣ, всегда не высокъ у массы, она всего охотнѣе наслаждалась бы всякими прилизанными, ничтожнѣйшими картинками и иллюстраціями, безсмысленными, безвкусными, и только жантильными или сантиментальными, тѣми, какія аттакуютъ каждаго человѣка съ самаго ранняго дѣтства, на страницахъ „маленькихъ дѣтскихъ книжекъ“ (этой заразы и чумы), со сладкою улыбкой даримыхъ папашей и мамашей еще въ первые годы жизни сыну и дочери. Впослѣдствіи, вкусъ и понятіе выростающаго человѣка подаются преслѣдованію, сквозь всю жизнь его, тысячи лживыхъ картинъ и картинокъ на выставкѣ и въ музеѣ, манерныхъ, полныхъ условности гравюръ въ окнахъ магазина, приторныхъ и прилизанныхъ иллюстрацій въ безчисленныхъ книгахъ. И что же! Вдобавокъ ко всему этому, тяжелый гнетъ академическихъ преданій, классическія и античныя рамки, навязываемыя каждому, забивающій мысль слѣпой культъ „великихъ авторитетовъ“, не разбираемыхъ, не тронутыхъ собственнымъ умомъ зрителя!

Какому изъ всего этого вмѣстѣ выйти художественному складу и понятію у бѣдной, ни откуда не просвѣтленной массѣ! Тотъ даже прямой умъ, то свѣтлое, здоровое постиженіе, которое первоначально принадлежатъ каждому неотравленному внѣшними вліяніями человѣку, тускнѣютъ и заволакиваются темнымъ облакомъ. Здравый смыслъ не всегда погибаетъ до конца,—и мы не мало еще тому примѣровъ укажемъ ниже,—но первоначальная сила и свѣжесть понятія слабѣютъ въ громадномъ размѣрѣ, мысль становится робка и безцвѣтна, она дѣлается способна неразборчиво воспринимать заразъ хорошее и дурное, ложное и правдивое, она лѣниво мирится и съ талантомъ, и съ посредственностью, и съ бездарностью, она часто пріучается всего болѣе любить именно послѣднюю, лишь бы только она была смазлива. Но, что всего безотраднѣе, она привыкаетъ какъ нельзя дружнѣе и спокойнѣе уживаться съ полнѣйшею безсодержательностью въ искусствѣ и даже искать ее и покровительствовать ей.

Художественная отрава такъ была глубока, что дѣйствовала не только на бѣдную, безотвѣтную массу публики, но даже на самыхъ нашихъ талантливыхъ художниковъ-писателей. Кто могъ быть болѣе реалистъ, какъ Пушкинъ и Гоголь, кто глубже ихъ понималъ фальшь и условность той литературы, которая предшествовала имъ, кто больше ихъ искалъ правды и дѣйствительности въ искусствѣ своемъ? И что же! Оба они нисколько не понимали такой же точно фальши и условности, когда она высказана была не въ литературѣ, а въ живописи или скульптурѣ, они въ этихъ искусствахъ и не воображали искать той самой правды и дѣйствительности, какою наполнены были ихъ собственныя произведенія, для какой они только и создавали эти произведенія.

По разсказамъ ученика Брюллова, Мокрицкаго, Пушкинъ и Жуковскій глубоко „любовались и восхищались дивными акварельными рисунками Брюллова“; но когда онъ показалъ имъ недавно конченный рисунокъ „Съѣздъ на балъ къ австрійскому посланнику въ Смирнѣ“, то Пушкинъ былъ въ такомъ восхищеніи, что не могъ съ нимъ разстаться, сталъ передъ Брюлловымъ на колѣни и началъ умолять его: „Отдай, голубчикъ! Вѣдь другого ты не нарисуешь для меня; отдай мнѣ этотъ!“ (рисунокъ принадлежалъ уже княгинѣ Салтыковой). А между тѣмъ, извѣстно, каковы рисунки Брюллова съ живой натуры, въ томъ числѣ и этотъ: они полны условности и произвола, они не заключаютъ никакой дѣйствительной натуры, и „турки“ въ нихъ такіе же придуманные, прикрашенные и передѣланные по своему, какъ всѣ его италіянцы, греки, русскіе, французы, рыцари, монахи, крестьяне и синьоры. Точно также, Пушкинъ до глубины души восхищался и его „Распятіемъ“, и эскизомъ „Гензерихъ грабитъ Римъ“, и т. д., совершенно не чувствуя, какія тутъ вездѣ присутствовали условность, академичность, ходульность, ложь и гниль, отсутствіе правды и натуры.

Точно также, когда скульпторъ Пименовъ вылѣпилъ своего „Бабочника“, Пушкинъ, при первомъ же взглядѣ, сказалъ: „Слава Богу! Наконецъ и скульптура въ Россіи явилась народная“. Президентъ Академіи, Оленинъ, указалъ ему художника. Пушкинъ пожалъ руку Пименову, назвалъ его „собратомъ“, и тутъ же написалъ свой чудный экспромптъ:

Юноша трижды шагнулъ, наклонился, рукой о колѣно
Бодро оперся, другой поднялъ мѣдную кость.
Вотъ ужъ прицѣлился... Прочь! раздайся, народъ любопытный.
Врозь разступись: не мѣшай русской удалой игрѣ.

Но Пушкинъ не понималъ тогда, что эта статуя—академическое, совершенно условное созданіе, безъ всякой жизненной правды, какъ все созданное Пименовымъ въ теченіе всей его жизни. Пушкинъ не понималъ, что никакой „народной скульптуры“ тутъ не являлось, а русскаго было тутъ всего одно заглавіе, да волосы, остриженные въ кружокъ.

Такъ и Гоголь. „Послѣдній день Помпеи“ казался ему верхомъ не только красоты и совершенства, но и жизненной правды; онъ ее прославлялъ,—эту театрально-италіянскую живую картину, виртуозную по выполненію, но чуждую всякой правды и живого выраженія, полную реторики и барочности,—какъ геніальное, великое пробужденіе искусства въ нашъ вѣкъ. Художникъ Чертковъ (въ „Портретѣ“) создаетъ всего только какую-то „Психею“, и въ этомъ школьномъ, насилованномъ, неестественномъ, ни на что ненужномъ творчествѣ Гоголь не видитъ ничего предосудительнаго, негоднаго, безумнаго. Да и вообще, кромѣ подобныхъ безобразныхъ задачъ, онъ никакихъ другихъ и не желалъ для искусства, онъ, великій и правдивый реалистъ, онъ, который ни за что не согласился бы брать подобныя задачи для своего собственнаго творчества и навѣрное гнушался бы ими, какъ чѣмъ-то мертвымъ и ложнымъ отъ начала и до конца.

Цѣлыхъ четверть столѣтія позже, еще одинъ крупный, талантливѣйшій нашъ реалистъ, Тургеневъ, точно также не уразумѣвалъ смысла художества Брюл-

лова и, значитъ, всей школы его предшественниковъ и послѣдователей. Конечно, Тургеневъ, видѣлъ „трескучесть“ и, слѣдовательно, лживость картинъ Брюллова; но все-таки говорилъ: „Брюлловъ могъ выразить все, что̀ хотѣлъ, да сказать ему было нечего... Брюлловъ правдиво представлялъ ложь“... Нѣтъ, на дѣлѣ все это было не такъ. Брюлловъ вовсе не могъ выразить все, что̀ хотѣлъ, и вовсе не представлялъ правдиво что бы то ни было. Онъ не могъ представить все, что̀ хотѣлъ; онъ могъ представить только то, къ чему привыкъ, къ чему былъ пріученъ школой и Италіей, и потому представлялъ все это не „правдиво“, а ложно. Его форма рококо вполнѣ равнялась его содержанію рококо, и ничѣмъ не возвышалась надъ нею. Не чудо ли это, что такой правдивый въ своемъ собственномъ творчествѣ художникъ, какъ Тургеневъ, даже въ зрѣлыхъ годахъ своихъ не понималъ фальши, академичности и условности у другого художника, только потому, что тутъ дѣло шло не о романѣ, комедіи или драмѣ, а о картинахъ и работѣ кистью? Правда, впослѣдствіи Тургеневъ, послѣ анатомическихъ работъ нашей художественной критики, значительно измѣнилъ свое понятіе о Брюлловѣ, и въ „Дымѣ“, устами Потугина, прямо называлъ его „пухлою ничтожностью“, которой Богъ знаетъ почему могли у насъ поклоняться цѣлыхъ 20 лѣтъ. Да, но сколько же потребовалось лѣтъ даже и Тургеневу, чтобы увидать ложь Брюллова (и значитъ, всего ему родственнаго искусства) не только въ мысли, задачѣ, содержаніи, но и въ самомъ „исполненіи“?

Такъ было съ живописью; но въ скульптурѣ понятіе Тургенева никогда не измѣнилось, до конца жизни. Въ „Наканунѣ“ у него на сценѣ скульпторъ Шубинъ, который создаетъ барельефъ „Ребенокъ съ козломъ“, и Тургеневъ вполнѣ симпатично, безъ тѣни осужденія или юмора, относится къ такой академической, никуда негодной дѣятельности. Этотъ Шубинъ „посмотрѣлъ на настоящихъ, на стариковъ, на антики, да и разбилъ свою чепуху“ — чепуху не потому, что все въ ней нелѣпо и праздно, отъ самаго начала, а только потому, что она не приближается къ „настоящимъ“, къ „антикамъ“, и не достигаетъ ихъ неоспоримыхъ, несомнѣнныхъ совершенствъ.

Вотъ какія бывали иногда художественныя понятія у правдивѣйшихъ реалистовъ, у совершеннѣйшихъ художниковъ русскаго слова. Для нихъ, искусство раскалывалось на двѣ половины. Одна половина была — литература и литературное творчество: здѣсь они смотрятъ впередъ, у нихъ есть ясные глаза, твердое острое зрѣніе, здѣсь они стремятся къ одной правдѣ и натурѣ, здѣсь они чуждаются лжи, гонятъ ее какъ самаго злого врага своего. Но другая половина — все остальное искусство, живопись и скульптура въ особенности. Тутъ у нихъ вдругъ является новая мѣрка, совершенно особенная. Они прощаютъ многое такое, чего никогда бы не простили въ своемъ собственномъ дѣлѣ, становятся близоруки и односторонни, свѣтлый взглядъ ихъ отуманивается, и они мирятся, спокойно уживаются со всѣмъ тѣмъ, что̀ по настоящему никогда не должно было оставлять ихъ ни мирными, ни спокойными. Такова сила привычки, давно навязанныхъ взглядовъ, укоренившихся словно непреложный какой-то законъ, таковъ гнетъ понятій, примѣръ другихъ странъ и народовъ.

Чего же можно ждать, въ подобномъ же случаѣ, отъ массы публики, состоящей по преимуществу изъ людей обыкновенныхъ, посредственныхъ, не одаренныхъ ни силою мысли, ни свѣтлымъ взглядомъ, ни глубокими симпатіями таланта, часто слишкомъ ко многому равнодушныхъ? Имъ еще во сто разъ труднѣе противиться ложнымъ идеямъ, извращеннымъ вкусамъ, бѣдственнымъ привычкамъ мысли, пагубному гнету традиціи.

Посмотримъ же теперь, въ какомъ положеніи очутилось большинство нашей публики, и куда оно направилось, когда народилось у насъ и шагнуло впередъ новое художественное поколѣніе, съ совершенно иными противъ прежняго мыслями, задачами и стремленіями, и когда наша „художественная критика“, неприготовленная, слабая, вдругъ выведенная изъ своего добродушнаго far-niente, оказалась застигнутою въ расплохъ, совершенно сбитою съ толку.

III.

Наша художественная критика была всегда однимъ изъ самыхъ зловредныхъ тормазовъ новаго искусства. Нельзя сказать, чтобъ она въ концѣ-концовъ достигла своихъ цѣлей — нѣтъ, я надѣюсь доказать ниже, что этого по счастью не случилось, но всетаки своимъ въ большинствѣ случаевъ невѣжествомъ, безвкусіемъ и узкимъ консерватизмомъ она успѣвала многихъ, очень многихъ задерживать, отуманивать, сбивать съ пути. „А что̀ говорятъ въ печати?“ — обыкновенно спрашиваетъ большинство, робкое и несамостоятельное, неспособное рѣшать собственнымъ умомъ. Приговоры печати, если они дружны и часты, нерѣдко имѣютъ самое рѣшительное вліяніе на массу, и способны завести ее Богъ знаетъ въ какія трущобы, когда она колеблется или просто не знаетъ что̀ подумать о томъ или этомъ новомъ явленіи.

Какова была уже издавна наша художественная критика, тому мы находимъ необыкновенно вѣрное и мѣткое опредѣленіе, уже почти 50 лѣтъ тому назадъ. Одинъ изъ самыхъ крупныхъ и умныхъ художниковъ нашихъ, Ивановъ, писалъ изъ Рима отцу своему, въ 1840 году, по поводу статьи неизвѣстнаго „Русскіе художники въ Римѣ“, напечатанной въ Библіотекѣ для чтенія“: „Тонъ русскихъ журналовъ кулачный, хвастливый, бездушный, необразованный. Еслибы эту статью перевести въ иностранную газету, то она заставила бы краснѣть каждаго изъ насъ, а между тѣмъ, насъ хвалятъ. Я не знаю даже, не лучше ли бы было, еслибъ о насъ совсѣмъ не писать, чѣмъ писать такимъ антипатичнымъ, невѣрнымъ, безосновательнымъ тономъ“. Мнѣ кажется, въ продолженіе полу-столѣтія послѣ Иванова многіе должны были повторять почти точь-въ-точь эти самыя слова. Бездушные, необразованные, антипатичные, безосно-

вательные, „кулачные приговоры"—какъ это вѣрно схвачено, какъ все это возобновляется у насъ все снова и снова по поводу каждой новой выставки, по поводу каждаго новаго сколько-нибудь значительнаго художественнаго созданія. Въ рѣдкихъ случаяхъ наша критика бываетъ иною въ отношеніи къ истинно хорошимъ художественнымъ созданіямъ. Она все болѣе любитъ брать подъ свое покровительство созданія ординарныя или ложныя. Примѣры тому безчисленны; нѣкоторые изъ характернѣйшихъ будутъ приведены ниже.

Въ прежнія времена, наши художественные писатели любили отличаться по части глубины и краснорѣчія, и тутъ же по части патріотизма. Такъ, наприм., извѣстный поэтъ 30-хъ годовъ, Тимоѳеевъ, признанный Сенковскимъ за великаго генія, писалъ, въ 1835 году, въ лучшемъ тогдашнемъ журналѣ „Библіотекѣ для чтенія" (статья: „Русскіе художники въ Римѣ"): „Мастерская художника—новая вселенная. Я сейчасъ выхожу изъ одной такой вселенной. Создать и осуществить — какія прекрасныя преимущества творческой силы живописца! Вы видите, какъ въ хаосѣ скопляются первые зародыши вещей; видите, какъ раскрываются ихъ формы, какъ разсѣевается облако и изъ тьмы выходятъ стройныя совершенныя существа... Разсудокъ преклоняетъ колѣни предъ могуществомъ этого волшебства; воображеніе зрителя, чувствуя нищету силъ своихъ, останавливается, ослѣпленное какъ-бы лучами солнца, едва осмѣливается кинуть полъ-взгляда и, подобно стыдливой невѣстѣ, снова устремляетъ взоры въ землю. Вселенная существуетъ: вотъ она!.. Благоговѣйте передъ Тѣмъ, Кто позволилъ избранному человѣку говорить, и наслаждайтесь плодомъ позволенія"... За такимъ вступленіемъ, слѣдовало восхищеніе портретами Бруни, сравнявшимися съ Тиціановскими (одинъ изъ портретовъ — 16-лѣтняя дѣвушка „въ костюмѣ Психеи"!), портретомъ Анатолія Демидова, работы Брюллова, гдѣ все наполнено „русской національной поэзіей", такъ какъ Демидовъ представленъ „въ одеждѣ русскаго боярина" и ноги его коня „съ гордостью попираютъ бывшія владѣнія Кучума... Миръ тебѣ, Сибирь,—Русская Америка!"... и т. д.

Другіе бряцали на своихъ лирахъ въ иномъ тонѣ. Такъ, напримѣръ, тотъ неизвѣстный, про котораго говорилъ Ивановъ, описывая мастерскія „русскихъ художниковъ въ Римѣ" (Художественная Газета, 1840, № 6), восклицалъ, по поводу картины Завьялова „Сошествіе Христа во адъ": „Я смотрю на это все и умиляюсь! Какъ чудно, ярко, какъ непостижимо отчетливо высказывается во всемъ характеръ, исторія нашего народа; какъ явно гармонируетъ между собою, въ извѣстную эпоху, внутренняя жизнь народа съ его бытіемъ политическимъ. Россія живетъ въ гигантскихъ размѣрахъ и формахъ; ей тѣсно, ея политика объемлетъ цѣлый міръ. Европа и Азія ждутъ ея разрѣшеній. Эта сила отозвалась во всѣхъ частяхъ, во всѣхъ фазахъ нравственной жизни русскаго народа. Она откликнулась и въ художествахъ нашихъ. Посмотрите, вотъ русскіе люди, живущіе внѣ своего отечества, отдѣльно и независимо отъ отношеній общественныхъ: они живутъ и дѣйствуютъ только про себя, а имъ давай, изволите видѣть, больше мѣста! Имъ тѣсно! Раздайся!.." Другой писатель тѣхъ временъ, профессоръ Шевыревъ, восторгался до безпредѣльности всѣмъ вообще русскимъ искусствомъ (Москвитянинъ, 1841, т. VI, статья: „Русскіе художники въ Римѣ"), находилъ въ немъ созданія все самыя капитальныя и говорилъ, что именно „Россія оградила наши геніальныя дарованія (Брюллова и Бруни) отъ всякаго неправильнаго развитія, какому подвержены художники Запада". Кукольникъ, Булгаринъ, Сенковскій, каждый въ своемъ журналѣ и газетѣ, взапуски восторгались Брюлловымъ, признавая его высочайшимъ геніемъ современной художественной Европы, конечно, именно потому, что при всей своей талантливости (впрочемъ, внѣшней) Брюлловъ былъ одного съ ними поля ягода, столь же поверхностенъ, надутъ, ложенъ и условенъ. Кукольникъ объявлялъ, что отъ „Послѣдняго дня Помпеи" и до „Взятія Божіей Матери на небо" можно насчитать у Брюллова до 200 разнородныхъ его произведеній, и каждое поражаетъ новостью, оригинальностью созданія, правдою, естественностью положеній, разнообразіемъ колорита" (Библ. для чт., 1843, т. 56, статья: „Современное художество въ Россіи"). Что мудренаго, когда даже тогдашніе живописцы думали въ томъ же самомъ родѣ, и старый академистъ Егоровъ со слезами на глазахъ восклицалъ: „Карлъ Павлычъ, ты своею кистью Бога славишь!" Но, за однимъ разомъ съ Брюлловымъ, журналисты и фельетонисты безпредѣльно восхищались тогда и остальными нашими художниками, главное, въ томъ соображеніи, что они отличатся передъ Европой и намъ „честь принесутъ". Тутъ уже всѣ въ разсчетъ шли безразлично, одной сплошной толпой, и хорошіе, и посредственные, и никуда негодные: и Завьяловы, и Кипренскіе, и Шамшины, и Тырановы, и Плюшары, и Воробьевы, и Чернецовы, и Штейбены, и множество другихъ, которыхъ имена теперь давнымъ-давно забыты, но тогда—всѣ годились, всѣ были превосходны. Кукольникъ, тотъ въ своемъ паѳосѣ заходилъ такъ далеко, что объявлялъ въ „Библіотекѣ для чтенія" (1843, 56): „Мы такъ избалованы, такъ пріучены къ колоссальному, что для насъ и художникъ не художникъ, если не напишетъ картины въ нѣсколько саженъ. Это требованіе весьма справедливое!" Еще-бы всего подобнаго не называть бездушнымъ, хвастливымъ, кулачнымъ, необразованнымъ—Иванову, въ самомъ дѣлѣ художнику, въ самомъ дѣлѣ человѣку думающему и понимающему. Его не могли вводить въ заблужденіе никакія фольги и фальши, онъ видѣлъ на дѣлѣ совсѣмъ другое, чѣмъ критики-реторики, критики-лжепатріоты, критики чванливые хвастуны, критики грубые невѣжды его времени. Онъ писалъ въ эти самые годы Обществу поощренія художниковъ, изъ Рима, что „русскіе художники почти еще ничего не произвели" и что все это еще впереди... („Жизнь и переписка Иванова", письмо 54).

Но много лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, а наша художественная критика ничуть не пошла впередъ и

стоитъ все на той же низменной ступени. Имена перемѣнились, но сущность вещей—нисколько. Вмѣсто прежнихъ Тимоѳеевыхъ, Кукольниковъ, Булгариныхъ, Сенковскихъ, пишутъ нынъче въ журналахъ такіе же „художественные критики“, какъ и они. Продолжается все прежняя проповѣдь, прежнее восхваленіе того, что̀ плохо или посредственно, и топтаніе въ грязь того, что̀ талантливо. И толпа часто слушается этой проповѣди, часто вѣруетъ въ слова невѣждъ, повторяетъ ихъ, не понимая того, что какова она сама, толпа, ни есть, какъ ни полна зачастую бываетъ темноты, предразсудковъ и ложныхъ преданій, а все стоитъ гораздо выше большинства своихъ самозванныхъ просвѣтителей и совѣтниковъ. Не смотря на всю толстую кору, застилающую ей иногда глаза и уши, у массы все-таки есть въ корню свѣжее, здоровое чувство, иной разъ вдругъ просыпающееся и ярко высказывающееся. У большинства тѣхъ, кто выступалъ въ роли „художественныхъ критиковъ“, напротивъ, всякое здоровое, свѣжее чувство давнымъ-давно утеряно. Трудно повѣрить, не убѣдившись собственными глазами, насколько они почти всѣ ниже общей, темной, сплошной толпы.

Посмотрите на нашу литературную критику: тамъ другіе люди, другія требованія, другіе нравы. Тамъ, въ большинствѣ случаевъ, приступаетъ къ этому дѣлу тотъ, кто дѣйствительно интересуется имъ, чья мысль занята имъ, кто искренно стремится узнать, что̀ создано разнообразными талантливыми людьми, своими и чужими, въ дѣлѣ занимающаго его искусства, однимъ словомъ, приступаетъ къ этому дѣлу тотъ, для кого литература и ея судьбы — вопросъ очень важный, иногда даже задача его жизни. Отъ этого у насъ есть въ литературной критикѣ такіе люди, какъ Бѣлинскій, Добролюбовъ, Писаревъ, Ап. Григорьевъ. Въ художественномъ дѣлѣ совсѣмъ другое. Кромѣ исключеній, самыхъ рѣдкихъ, какъ, напримѣръ, авторъ книги: „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности“, почти всѣ, бравшіеся у насъ за перо, для того, чтобъ писать объ искусствѣ,—и не знали его, и не любили. Это были, въ большинствѣ случаевъ, все только фельетонисты. Они обращались къ нему со своимъ перомъ такъ, по нечаянности, потому что такъ пришлось въ эту минуту; они брались писать о немъ, прежде о томъ никогда и не думавши, экспромптомъ для самихъ себя, безъ малѣйшаго приготовленія—сойдетъ-молъ, вѣдь это дѣло такое пустое, что̀ тутъ „знать“, да „понимать“! А поэтому они и расправлялись съ нимъ за панибрата, съ такою же беззаботностью и санфасонствомъ, какъ съ любымъ другимъ ничтожнѣйшимъ предметомъ своего ежедневнаго фельетоннаго калякань. Кто пошелъ въ фельетонисты, тотъ сейчасъ все знаетъ. Онъ все видѣлъ, все уразумѣлъ, ничего нѣтъ для него темнаго или затруднительнаго. Взглянулъ — и разомъ все понимаетъ. Фельетонисту довольно прійти и стать передъ картиной или статуей — и онъ вамъ сейчасъ все разведетъ по пальцамъ. Но, что̀ всего постыднѣе: никто не находитъ всего этого безумнымъ и нелѣпымъ, никто не глядитъ съ презрѣніемъ на ту смѣсь легкомыслія, дерзкаго невѣжества, безвкусія, изъ которыхъ составлены тѣ фельетоны, что̀ идутъ у насъ за „художественныя критики“. Что эти люди на самомъ дѣлѣ ничего не знаютъ объ искусствѣ, никогда ничего не видали изъ его созданій, что они не имѣютъ никакой способности понимать его и судить о немъ—а имъ какое до того дѣло? Иногда къ этому хору людей-всезнаекъ и людей-экспромптовъ присоединялись и художники. Но такъ какъ до сихъ поръ (кромѣ очень рѣдкихъ исключеній—такихъ, какъ Крамской) это все бывали художники плохіе или посредственные, съ головою спутанною и понятіемъ темнымъ, то и они ровно ничего не приносили (какъ мы увидимъ ниже) для просвѣтлѣнія публики и повышенія ея художественнаго уровня.

Но вотъ что̀ очень любопытно. Эти господа, передъ изложеніемъ своихъ прекрасныхъ мыслей и приговоровъ, часто помѣщали что-то въ родѣ извиненій передъ публикой, что-молъ я не считаю себя въ самомъ дѣлѣ разумѣющимъ что-нибудь по этой части, и мои-дескать разсужденія, конечно, не Богъ знаетъ что̀, и имъ особенно вѣрить нечего... а все-таки, а все-таки извольте-ка ихъ, господа, послушать. Въ такомъ родѣ всегда бывало прежде, да часто бываетъ и нынъче. Лѣтъ 50 тому назадъ, Кукольникъ, приступая къ разбору академической выставки 1836 года, писалъ: „Я буду просто бесѣдовать, и если гдѣ-нибудь, отъ дурной отдѣлки въ слогѣ, слова мои получатъ видъ суда—не вѣрьте: я не хочу, да и не могу судить, не хочу и не могу брать на себя права, котораго дѣйствительно не имѣю. Буду разсказывать свои мысли вслухъ, ни мало не ручаясь за ихъ непреложность...“ (Худож. Газ. 1836, стр. 139). Иногда онъ тоже восклицалъ: „Боже меня сохрани сѣсть на судейское кресло!“ Спустя 50 лѣтъ, г. Суворинъ точно также, принимаясь за статью о выставкѣ, которой посвящаетъ множество превосходныхъ столбцовъ своей газеты, объявляетъ, что „онъ былъ на выставкѣ не въ качествѣ критика, а въ качествѣ „друга“ своего корреспондента, и что хочетъ только сказать о томъ, что̀ ему понравилось, и о томъ, что̀ не понравилось“. Такихъ Кукольниковъ и Сувориныхъ у насъ всегда бывало сколько угодно. Странный народъ! Блудливы какъ кошки, а трусливы какъ зайцы. Наговорятъ сто возовъ нелѣпостей, нагромоздятъ цѣлыя горы негодныхъ мыслишекъ своихъ, попробуютъ заплевать все, что̀ есть лучшаго и талантливѣйшаго, поднять до небесъ все, что̀ есть плохаго или посредственнаго, а сами приговариваютъ: „А впрочемъ, это мы только такъ! Не обращайте особеннаго вниманія на то, что̀ мы говоримъ,—мы вѣдь тутъ только друзья, а не критики! О судейскихъ креслахъ мы и не думали!“

Однако, взглянемте поподробнѣе на критики нашихъ критиковъ.

У нихъ вначалѣ было такое высокое понятіе о русскомъ искусствѣ, что они ставили его даже гораздо выше русской литературы. Сенковскій писалъ въ 1836 году: „Обѣжавъ дважды безконечныя залы выставки въ Академіи художествъ, мы были удивлены и числомъ дарованій нашихъ художниковъ, и ихъ силою. О, русское художество далеко опере-

дило русскую литературу! И почему знать, можетъ статься, мы предназначены быть преимущественно народомъ художественнымъ, подобно голландцамъ и бельгійцамъ, которымъ никогда не удавалось надѣть два вѣнка вмѣстѣ на голову своего генія. Англичане, первый народъ послѣ древнихъ на поприщѣ словесности, не смотря ни на какія усилія, не могутъ пріобрѣсти въ Европѣ художественной славы. Одни только греки получили двойную пальму побѣды и въ литературѣ, и въ искусствахъ. Видно, народы, такъ же, какъ и отдѣльныя лица, родятся, каждый подъ особенною звѣздою" (Библ. для чт. 1836, т. 18). Точно также, Кукольникъ, столь патетично признававшій величіе русскаго искусства, совершенно отвертывался отъ русской литературы, отъ русской поэзіи: „Куда дѣвалась у насъ поэзія—одному Богу извѣстно; не вѣримъ нынѣшней русской поэзіи", возглашалъ онъ, принимаясь за обзоръ и превознесеніе „современнаго нашего художества" (Библ. для чт. 1843, т. 56). Оно и понятно: и Кукольникъ, и Сенковскій, и Булгаринъ, и всѣ ихъ товарищи, не выносили ни Лермонтова, ни Гоголя—эти новые наши писатели и созданныя ими новыя школы были имъ противны и непонятны, они ненавидѣли ихъ отъ всей души за ту искреннюю правду, которую тѣ вносили въ искусство, и съ восхищеніемъ готовы были превозносить, имъ въ пику, кого угодно, не только Брюллова, ихъ пріятеля и человѣка дѣйствительно талантливаго (хотя человѣка съ талантомъ испорченнымъ и фальшивымъ), но даже самыхъ посредственныхъ или плохихъ тогдашнихъ нашихъ живописцевъ и скульпторовъ. Да, и именно за то, что эти художники были безцвѣтны своимъ направленіемъ, никого и ничего не затрогивали своими полотнами и статуями, не будили никакой мысли и никакого чувства. Запоздалый эстетикъ стариннаго покроя, Плаксинъ, даже въ 1853 году повторялъ жалкія размышленія своихъ учителей и товарищей. Онъ соглашался съ Сенковскимъ, что въ самомъ дѣлѣ „мы, русскіе, народъ не литературный, а художественный", и въ доказательство восклицалъ: „Пойдемте въ Императорскую Академію художествъ. При всей строгости суда вы не найдете здѣсь (на выставкѣ) такихъ произведеній, которыя бы не заслуживали вниманія въ какомъ-либо отношеніи...!" (Москвитянинъ, 1853, часть I, статья: „Посильный взглядъ на выставку Академіи художествъ"). Вдобавокъ къ соображеніямъ общимъ, поминутно повторялось тогда публикѣ, что наши художники и по техникѣ стоятъ невообразимо высоко. „Хвалить г. Маркова за чистоту и правильность рисунка въ его картинѣ „Фортуна и нищій",—объявлялъ Сенковскій, въ 1836 году, — значило бы обижать питомцевъ Академіи, которая всегда славилась какъ превосходная школа рисовальщиковъ".

Вотъ какъ все у насъ въ искусствѣ шло чудесно, мило и деликатно вначалѣ, вотъ какъ любезны, дружелюбны и розовы были тогда наши „критики" въ отношеніи къ художникамъ. Но такое благополучіе продолжалось до тѣхъ только поръ, пока художники держались стариннаго „искусства для искусства", пока они были далеки отъ всѣхъ тѣхъ задачъ, которыми жила уже въ то время литература, пока въ ихъ рукахъ искусство было нарядной, но праздной игрушкой. Но только-что наши художники поворотили на настоящую дорогу, только-что они попробовали сдѣлаться тѣмъ же, чѣмъ литература, приблизиться къ жизни и рисовать ее, тотчасъ же все перемѣнилось, тотчасъ же критики сдѣлали другую мину.

IV.

Первымъ поводомъ къ тому вышелъ Ѳедотовъ.

Публика была поражена имъ. Она глубоко обрадовалась той свѣжести чувства, той правдѣ представленія, которыми были полны его созданія; она стала тотчасъ же на сторону Ѳедотова, и съ искреннимъ восторгомъ апплодировала его смѣлымъ, невѣданнымъ еще у насъ попыткамъ водворить горячую дѣйствительность и неподкрашенную искренность жизни на мѣстѣ прежняго холода, выдумокъ и условностей. Толпы зрителей въ Петербургѣ и Москвѣ не отходили отъ „Утра чиновника" и „Сватовства маіора" и, въ первый разъ еще съ тѣхъ поръ, какъ было на свѣтѣ русское искусство, его сравнили и поставили на одну доску съ русской литературой. „Чтобъ судить о многихъ картинахъ, — писалъ въ 1848 г. Погодинъ,—нужно быть ученымъ знатокомъ, имѣть опытъ, нужно надумываться; картину Ѳедотова „Сватовство маіора" поймете вы съ перваго раза, и всѣ лица переселятся съ холста въ ваше воображеніе, а можетъ быть, вамъ придетъ въ голову, что все случилось съ дѣйствительными лицами комедіи Островскаго „Свои люди сочтемся" (тогда только-что ставшей извѣстною), передъ ея началомъ. Такъ все это вѣрно, живо, истинно... Что за знакомство съ жизнью, съ бытомъ!.." Біографъ Ѳедотова, А. И. Сомовъ, разсказываетъ, что когда двери выставки 1849 года (гдѣ впервые явились передъ петербургской публикой обѣ знаменитыя картины Ѳедотова) открылись для всѣхъ, „имя Ѳедотова стало сразу извѣстно всему Петербургу. Во все продолженіе выставки, толпа посѣтителей наполняла тотъ залъ, гдѣ находились его произведенія, такъ что пробраться къ нимъ поближе можно было лишь съ великимъ трудомъ. Всякій хотѣлъ насмотрѣться на эти сцены, цѣликомъ выхваченныя изъ жизни, одинаково понятныя для каждаго..." Такъ думали и писали въ то время очень многіе.

Но тотчасъ же оказалось у насъ не мало и такихъ людей, которыхъ новый починъ и новое направленіе привели въ истинное негодованіе, можно сказать, просто подняли на дыбы. Новое направленіе казалось имъ чѣмъ-то и неприличнымъ, и беззаконнымъ, и непозволительнымъ. Большинство этихъ людей были классики, т.-е. тѣ люди, которые по-раскольничьи вѣруютъ только въ старое, давнопрошедшее, да еще чужое, а слѣпы, и глухи ко всему новому, въ особенности своему. Одинъ изъ нихъ, достаточно извѣстный впослѣдствіи другъ и товарищъ М. Н. Каткова, профессоръ Леонтьевъ, напечаталъ

статью подъ заглавіемъ: „Эстетическое кое-что по поводу картинъ и эскизовъ г. Ѳедотова“, и здѣсь подробно высказалъ все свое негодованіе, весь свой гнѣвъ. Какъ истый классикъ, онъ начиналъ свою статью громовыми вопросами, въ родѣ Цицерона въ рѣчи противъ Катилины: „Къ какому разряду художественныхъ произведеній, къ какому направленію въ искусствѣ слѣдуетъ отнести картины и эскизы г. Ѳедотова, имѣвшіе столько успѣха и у петербургской, и у московской публики? Чтò заставляло стоять передъ ними на выставкахъ такую большую толпу посѣтителей, чтò привлекало къ нимъ приходившихъ въ Растопчинскую галлерею и отводило глаза, повидимому незаконно, отъ многихъ превосходныхъ вещей, гораздо высшаго художественнаго достоинства, въ ней находящихся? Особенная ли острота, съ которою они задуманы, особенная ли художественность въ артистической обработкѣ, особенная ли виртуозность въ технической отдѣлкѣ? Или, болѣе, нежели чтò другое, новость рода, мѣткость, съ которою художникъ попалъ именно на то направленіе, по которому, при данныхъ обстоятельствахъ, можно идти успѣшнѣе, нежели по другимъ, однимъ словомъ,—оригинальность и вмѣстѣ современность въ оригинальности?“ На это профессоръ классицизма отвѣчалъ, что одна изъ главныхъ причинъ успѣха Ѳедотова—та, что его картины принадлежатъ къ жанру, а этотъ родъ процвѣтаетъ съ тѣхъ поръ, какъ „высокое образованіе стало считаться вещью ненужною для художника, а богатство мыслями — даже качествомъ вреднымъ“. Послѣ этого слѣдовали горькія сожаленія объ утраченныхъ, невозвратныхъ временахъ Рафаэля и Микель-Анджело, когда существовало высокое искусство, а далѣе такія мысли: „Историческая живопись, не смотря на внѣшнія пособія и поощренія, уступаетъ все болѣе и болѣе мѣсто ежедневному быту (genre). Это явленіе очень понятное. Послѣдняя живопись не обращается за своими предме ами въ высокія области: она беретъ ихъ изъ той вседневной жизни, которая окружаетъ всякаго, которую знаетъ всякій, какъ всякій знаетъ хлѣбъ, дрова, платье. Она доступнѣе исторической; она ко всякому просится въ комнату; она всякому понятна. Съ тѣхъ поръ, какъ люди раздѣлились на образованныхъ и необразованныхъ, она имѣетъ болѣе обширную публику, нежели живопись историческая. Къ тому же она можетъ процвѣтать во всякое время, какъ бы оно скудно ни было поводами къ положительному одушевленію. Этотъ родъ живописи болѣе требуетъ мѣткой наблюдательности, нежели увлеченія, болѣе вѣрности природѣ, нежели высокаго изящества, болѣе даровитости и остроумія, нежели геніальнаго богатства мыслями и истинно художественнаго, спокойно-восторженнаго міросозерцанія...“ Расправившись, такимъ образомъ, съ жанромъ за тò, что онъ близокъ къ природѣ и всякому понятенъ, неспокоенъ и неторжественъ, московскій классикъ послѣ того расправлялся спеціально и съ Ѳедотовымъ. Конечно, онъ отдавалъ ему нѣкоторую справедливость и слегка похваливалъ его за „разительную вѣрность“, за удаленіе отъ академической модели и за колоритъ (который, какъ на бѣду, у Ѳедотова сѣръ и мутенъ), но профессоръ Леонтьевъ корилъ Ѳедотова за то, что онъ слишкомъ низко стоитъ въ сравненіи съ знаменитыми нидерландскими старыми жанристами и Гогартомъ, за то, что у него нѣтъ ихъ „наивности“, но вмѣсто того есть „злоба и сатирическая насмѣшка надъ изображаемыми лицами“, а главное за то, что у него „изображена дѣйствительность, какъ она бываетъ“. Еще далѣе, московскій классикъ любовно перебиралъ Горація, Ювенала, цитировалъ ихъ стихи по-латыни, сравнивалъ съ ними Ѳедотова, находилъ, что онъ совсѣмъ не то дѣлаетъ, чтò они (какъ бы слѣдовало, по настоящему), и приходилъ къ заключенію, что „сатирическое направленіе не можетъ являться у насъ во всей его безотрадной чистотѣ: въ христіанскомъ обществѣ для него нѣтъ мѣста“, и что все, сдѣланное Ѳедотовымъ, носитъ характеръ только „современный и временной“. Тутъ же профессоръ Леонтьевъ упрекалъ Ѳедотова въ „недостаткѣ творчества“, въ „малой обдуманности, въ маломъ вкусѣ, въ недостаткѣ изученія постановки фигуръ“. Хотѣлось бы спросить: чтò такое самъ профессоръ Леонтьевъ-то разумѣлъ въ „художественной обдуманности“, въ „постановкѣ фигуръ“? Точно будто должно читать Горація и Ювенала, чтобы разомъ все это понять и узнать! Но всего лучше было заключеніе: Леонтьевъ называлъ тутъ Ѳедотова (конечно, для проформы) „рѣдко даровитымъ художникомъ“, но вмѣстѣ поздравлялъ Москву „съ замѣчательнымъ талантомъ другаго москвича, еще болѣе принадлежащаго ихъ городу, это съ талантомъ г. Астрахова, ученика московскаго художественнаго класса, котораго опыты въ чисто-нидерландскомъ родѣ возбуждаютъ самыя пріятныя надежды“. (Москвитянинъ, 1850, ч. III). Надежды классическаго профессора не сбылись, и его Астрахова никто никогда не узналъ, даже имени его не слыхать было никогда; а тоже и на счетъ Ѳедотова никто не послушался его предательскихъ внушеній. Но съ этой московской классически-эстетической статьи можно вести эру походовъ противъ бытовой живописи, правдивой дѣятельности въ искусствѣ и изображеніи ея—такъ, какъ она въ самомъ дѣлѣ въ натурѣ есть. Дѣло пошло у иныхъ такъ быстро, что, напримѣръ, тотъ самый Погодинъ, который въ 1848 г. писалъ такія восторженныя похвалы Ѳедотову (оставшіяся, впрочемъ, тогда ненапечатанными), и тотъ уже годъ спустя, въ 1850 году, давалъ въ своемъ „Москвитянинѣ“ мѣсто такимъ враждебнымъ изліяніямъ противъ Ѳедотова, какъ статья Леонтьева. Правда, въ 1853 году, Погодинъ самъ же печаталъ свою хвалебную статью про Ѳедотова, но это было уже послѣ его смерти (когда наслѣдниковъ у Ѳедотова по художеству никого еще не было и не предвидѣлось), чисто какъ историческій „матеріалъ“, а нѣсколько лѣтъ позже, въ 1864 году, по поводу картины Гè „Тайная Вечеря“, вполнѣ презрительно отзывался о всей живописи не-исторической, не-классической, успѣвшей уже пустить у насъ сильные корни, въ противуположность настоящей высокой живописи: онъ ее называлъ „житейской живописью, или, какъ говорятъ нынѣ по-варварски, жанръ“.

Вотъ чтò произошло въ то время, когда консерваторы стали догадываться, что живопись наша вовсе не такъ „невинна“ и ничтожна, какъ прежде всѣ думали, какъ бы имъ самимъ хотѣлось, и какъ они давно привыкли видѣть. Они стали замѣчать, что ей не охота дольше оставаться статистомъ, актеромъ „безъ рѣчей“, и что она начинаетъ что-то забирать себѣ въ голову, тоже пробуетъ сказать какое-то свое слово. А это уже было, конечно, невыносимо.

V.

Какъ смотрѣли наши доки и классики въ самомъ началѣ на все „не-историческое“ въ живописи? Послушаемъ самого главу старой Академіи художествъ, президента Оленина. Въ своей книгѣ „Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академіи Художествъ“, онъ писалъ въ 1829 году: „По живописи разныхъ родовъ (peinture de genre) академикъ Венеціановъ первый открылъ въ Россіи путь къ сему пріятному роду живописи, изображающему разныя домашнія и народныя явленія. Не довольно того, что онъ самъ упражнялся въ этомъ искусствѣ съ большимъ успѣхомъ (о которомъ свидѣтельствуетъ картина его въ Эрмитажѣ, представляющая внутренность крестьянскаго русскаго овина): онъ еще образовалъ цѣлую школу молодыхъ сего рода живописцевъ, отъ которыхъ должно ожидать со временемъ большихъ успѣховъ и совершенства, особливо въ перспективныхъ видахъ—внутренности зданій“.

Вотъ чѣмъ начинался у насъ „жанръ“, вотъ чѣмъ онъ въ первое время казался! „Сей пріятный родъ живописи“! да еще на половину смѣшиваемый съ живописью въ „перспективномъ родѣ“! Тутъ еще ничего не было ни опаснаго, ни зловреднаго. Такое ничтожное художество еще никого не зацѣпляло, оно являлось только ничтожной, пустѣйшей забавой и потѣхой, нѣкіимъ „упражненіемъ“ (какъ выражался Оленинъ), и ни на единый вершокъ не шло далѣе. Всѣ могли оставаться равнодушны и спокойны. Но чтò еслибъ Оленинъ, и съ нимъ старая Академія, могли только предвидѣть, сколько этотъ жанръ надѣлаетъ имъ однажды хлопотъ и непріятностей! Какъ онъ однажды броситъ свое подчиненное, приниженное мѣсто, встанетъ и захватитъ самое первое мѣсто, притиснетъ къ землѣ ихъ боготворимую „исторію“, со всѣми ея парадами и чванными фальшами. О, тогдабы они поостереглись называть это зловредное направленіе „пріятнымъ родомъ живописи“! Они сразу расправились бы съ нимъ какъ слѣдуетъ, вытолкалибы его метлой изъ глубины академическихъ залъ, никогда не позволили бы ему и носа показать въ двери Эрмитажа, и дали бы ему понять, чтò оно такое за ничтожество, гниль и тлѣнъ. Да, но въ томъ-то вся и бѣда, что отгадать всего такого нельзя было вначалѣ: „живопись разныхъ родовъ“ такъ и представлялась вещью ничего собственно нестоющею, только что „пріятною“, въ родѣ сладкаго, сантиментальнаго и условнаго Венеціанова, терпимою изъ снисхожденія, и—что дѣлать!—неизбѣжною по новѣйшимъ европейскимъ капризамъ и модамъ. Но въ теченіе немногихъ десятковъ лѣтъ, дѣла сильно перемѣнились, и то, чтò было слабо и маловажно, превратилось въ силу и значительность. Нѣкто Арнольдъ писалъ въ 1860 году, въ „Московскомъ Вѣстникѣ“, въ своей статьѣ „Нѣсколько словъ о русскомъ искусствѣ и его критикахъ“: „Теперь задача первой важности въ томъ, чтобъ дѣльной эстетической критикой руководить запутавшагося, часто еще только начинающаго молодаго художника и недоумѣвающую публику“... Слышите-ли: художникъ уже запутался, публика уже неудомѣваетъ: Куда дѣвались прежнія блаженныя времена, когда всюду царствовали миръ и согласіе, когда между публикой, художникомъ и критикой никакихъ не слыхано было раздоровъ и розни, когда всѣ думали въ одну ноту. Вотъ какой врагъ для слишкомъ многихъ мысль и пробуждающееся сознаніе. Ату его, ату!

Вся бѣда была въ томъ, что искусство, какъ-то наконецъ проснувшись, не довольствовалось даже тѣмъ, чтò тронулъ и копнулъ Ѳедотовъ. При всей талантливости его, при всей новизнѣ его почина, при всей правдѣ взятаго имъ такъ неожиданно матеріала, у Ѳедотова былъ одинъ важный недостатокъ: стремленіе къ „моральнымъ урокамъ“, къ „очищенію нравовъ посредствомъ искусства“, къ наставленіямъ и проповѣдямъ дядьки, и—къ каррикатурѣ. Все это было очень плохо и несчастно. Отъ сотворенія міра и до сихъ поръ искусство никакихъ нравовъ не исправляло и ничьихъ безумствъ и дикости не уничтожало. Искусство и—самое лютое насилованіе жизни, самое свирѣпое искаженіе ея, всегда очень хорошо уживались вмѣстѣ, рядышкомъ. Но только тѣ художники, которые, по неразвитости или слабости мысли, брались за задачу исправленія нравовъ, ничего иного не достигали, кромѣ того, что обезцвѣчивали свой талантъ и разжижали свои произведенія. Гогартъ былъ, по натурѣ, человѣкъ необыкновенно талантливый, но почему онъ такъ холоденъ и скученъ?—оттого, что онъ болѣе всего хлопоталъ о „наставленіи“ и „морали“. Кто такими задачами наполненъ, тотчасъ становится искусственъ, натянутъ и придуманъ. Вотъ именно это-то, немножко Гогартовское, направленіе и было Ахиллесовой пятой Ѳедотова. Лишь въ двухъ лучшихъ своихъ произведеніяхъ: „Утро чиновника“ и „Сватовство маіора“ онъ удержался отъ морали и прямо рисовалъ сцены изъ дѣйствительной жизни и ни о чемъ другомъ не задумывался—вездѣ въ остальномъ, чтò имъ сдѣлано, проглядываютъ поминутно мотивы посторонніе: то сантиментальность, то нѣкоторый идеализмъ, то каррикатурность, но всего чаще нравоученіе. И это-то и помѣшало ему развиться до истинной ширины и подняться на ту высоту художественности, къ которой по натурѣ своей онъ былъ, казалось бы, способенъ. По словамъ столь близкаго его пріятеля и біографа Дружинина, онъ одно время сталъ задумываться о созданіи „Мадонны съ младенцемъ Іисусомъ“, и для этого искалъ вездѣ вокругъ себя „неземной красоты въ лицахъ“. Плохой знакъ для истиннаго реалиста, ищущаго прежде всего именно всего только „земнаго“, „правдиваго“ и „дѣйствительно существующаго“ въ жизни. Вспомнимъ, что когда Перовъ,

другой такой-же реалистъ по натурѣ, какъ и Ѳедотовъ, впослѣдствіи точно также задумался о „Мадоннахъ“ и даже сталъ писать ихъ, многіе люди, прилежно слѣдящіе у насъ за ходомъ искусства, тотчасъ указали публикѣ на то, что съ Перовымъ совершается поворотъ въ иную сторону, и что тутъ добра для его таланта нечего ждать. Эти слова, какъ извѣстно, къ несчастію оправдались. Масса рисунковъ и эскизовъ Ѳедотова заражена была, особливо въ послѣднее его время, то нѣкоторою идеальностью, то каррикатурой и нравоученіемъ, а потому для искусства никакой важности не имѣетъ. Но именно это-то худое и фальшивое, что̀ къ несчастію существовало въ направленіи Ѳедотова, многимъ нравилось, „примиряло“ съ тою неумѣстною правдою и силой, которая составляла главный въ немъ элементъ, и позволяло сквозь пальцы милостиво смотрѣть на лучшія созданія Ѳедотова. „Какія добрыя намѣренія! Какъ онъ хлещетъ пороки!“—говорили многіе и совершенно спокойно любовались на Ѳедотова, конечно, очень хорошо чувствуя инстинктомъ, что всякая сатира и каррикатура—невинные пустяки, которые ни къ чему не ведутъ и только слегка всѣхъ потѣшаютъ, которые ничуть въ глубь не прохватываютъ, ничего не измѣняютъ, и у публики, и у тѣхъ, противъ кого онѣ направлены. Всѣ съ удовольствіемъ выслушиваютъ нравоученіе, прячутся за него какъ за каменную гору, и тутъ-же сейчасъ, поворотившись къ нему спиной, продолжаютъ свое дѣло по прежнему. Ѳедотовъ этого не понималъ и придавалъ высокое значеніе своимъ „нравоученіямъ“ и „каррикатурамъ“: онъ даже затѣвалъ одно время издавать каррикатурный журналъ (который, конечно, никогда не привелъ бы ни къ чему путному, кромѣ празднаго скалозубства и еще пущаго измельчанія таланта), а что касается до нравоученія, то онъ послѣднее время своей жизни все мечталъ попасть въ Лондонъ и поучиться у Гогарта (именно у котораго учиться ему было и не надо, и вредно), старался навязать его двумъ лучшимъ своимъ созданіямъ: „Чиновнику“ и „Маіору“; изъ разсказовъ Дружинина мы узнаемъ, какъ много Ѳедотовъ хлопоталъ въ этомъ смыслѣ, въ разговорахъ съ друзьями, и какъ эти послѣдніе не могли его переубѣдить.

Наслѣдники Ѳедотова не хотѣли продолжать въ томъ же смыслѣ, какъ онъ. Они не хотѣли довольствоваться одними только его задачами, стали раздвигать ихъ рамки, а по большей ширинѣ и многосторонности своей натуры даже никогда и не задумывались о нравоученіи и каррикатурѣ. Вотъ это-то и не было имъ прощено „критикой“. Публика — та почти всегда добродушна и непосредственна, она меньше разсуждаетъ, нерѣдко ошибается, но больше чувствуетъ и прямо въ себя воспринимаетъ. Художественные „критики“ наши—тѣ въ большинствѣ случаевъ ничего не чувствуютъ, ничего въ себя прямо не воспринимаютъ, въ тысячу разъ чаще ошибаются и только охраняютъ существующее и давно заведенное. Когда выдвинулась, послѣ Ѳедотова, новая наша школа реалистовъ, они скоро увидали, что тутъ дѣло идетъ уже не о легкихъ, поверхностныхъ каррикатурахъ и насмѣшкахъ, что наши художники уже не о праздныхъ „красотахъ“ и побрякушкахъ заботятся, а страшныя глубины и правды жизни принимаются раскапывать и на свѣтъ выносить,—вотъ и начинались походы противъ новаго искусства. Тотъ самый Ѳедотовъ, который столькимъ прежде казался страшенъ и беззаконенъ, выходилъ уже теперь ортодоксаленъ и правиленъ, выходилъ человѣкомъ „въ мѣру“, выходилъ художникомъ, котораго можно ставить въ образецъ новымъ своевольникамъ и дикарямъ. Стали выдвигаться даже такіе писатели, которые попробовали увѣрять, что у Ѳедотова невозможно искать никакихъ „трагическихъ мотивовъ“, которые именно такъ чувствительны были для большинства зрителей. Одинъ [1]) увѣрялъ, что этого Ѳедотову „и во снѣ не снилось“, что такое толкованіе не болѣе какъ „лживо“ и „видѣть трагедію въ „Утрѣ чиновника“ или въ „Сватовствѣ маіора“ способенъ развѣ какой-нибудь изувѣръ“ (Вѣстн. изящн. искуствъ, 1884, вып. 2). Замѣчательно близорукій и ограниченный взглядъ! Какъ будто намъ нужно свидѣтельство самого живописца для того, чтобы знать, какъ смотрѣть на его картину, и какъ будто никто, кромѣ изувѣра, не способенъ понимать страшныя трагическія безобразія еще недавней русской жизни, когда они будутъ слегка прикрыты мелкими спокойными подробностями ежедневной равнодушной жизни. Но, выгораживая Ѳедотова отъ всего сильно хватающаго за душу, отъ всего сильно потрясающаго, тщательно оберегая отъ такихъ беззаконій его „комедію самыхъ вульгарныхъ житейскихъ мотивовъ“, иные изъ числа враговъ, или по крайней мѣрѣ непонимателей новой нашей художественной школы, корили Перова и его товарищей тѣмъ, что они, хотя и наслѣдники Ѳедотова, но „не заимствовали отъ него ни юмора, ни теплоты, что они сухи, грубы, прозаичны и холодны“... (Гражданинъ, 1883, № 34, статья: „Разговоры объ искусствѣ“). Да, Ѳедотова не было уже больше на свѣтѣ, и его талантливѣйшія произведенія давно оказались безвредными, а эти—всѣ живы, и еще Богъ знаетъ что̀, пожалуй, затѣютъ въ своихъ картинахъ!

Извѣстное дѣло, вѣдь искусство должно быть поставщикомъ красивыхъ и ласкающихъ глазъ пустячковъ или ложной реторики, а эти невѣжи—что̀ они такое задѣваютъ на своихъ полотнахъ? Совсѣмъ неприличное для нашихъ гостиныхъ. Одинъ изъ первыхъ негодующихъ, художникъ Микѣшинъ (творецъ памятника тысячелѣтію Россіи) писалъ въ 1862 году: „Нынѣшнія выставки стали наполняться исключительно произведеніями, совсѣмъ жаромъ выхваченными изъ живой дѣйствительности, да иногда выхваченными такъ, что ихъ нельзя допустить на выставку, не оскорбляя нравственнаго чувства посѣтителей, какъ это случилось въ недавнее время съ картиною новѣйшаго направленія г. Перова („Крестный ходъ“). Художникъ вынесъ свою картину изъ залъ Академіи на постоянную выставку (Общества поощренія художниковъ), но и тамъ онъ принужденъ былъ снять ее, чему причиной было отталкивающее содержаніе картины, имѣющей претензію изображать порокъ“... (Соврем. Лѣтопись,

[1]) Н. Д. Ахшарумовъ.

1862, № 44). Этимъ частнымъ порицаніемъ г. Микѣшинъ не ограничился: онъ возносилъ свой взглядъ до самыхъ широкихъ обобщеній и пугался за всю вообще будущность русскаго художества, коль скоро оно разъ ступило на ложную дорогу. „Страшно за искусство,—говорилъ онъ,—когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей ихъ отвратительности, лелѣются новѣйшимъ поколѣніемъ художниковъ и служатъ предметомъ вхъ любви и восторговъ, и такъ какъ подобное содержаніе картины для большинства публики несравнено знакомѣе, доступнѣе и занимательнѣе Иліады, Одиссеи и исторіи, то и понятно, что такой живой дѣйствительности тысячи рукоплещутъ, а молодые художники, ободряемые этимъ легкимъ успѣхомъ, отыскиваютъ въ запуски сюжеты одинъ другого грязнѣе.. Спрашиваю, кто рѣшится продать или подарить такую картину въ порядочное семейство“ (Соврем. Лѣтопись, 1862, № 49).

Такихъ охранителей доброй нравственности и печальниковъ за семью и искусство было у насъ не мало, и пока цѣлыя толпы публики беззаботно и радостно восхищались талантливыми картинами Перова и его смѣлыхъ товарищей, „критики“ брюзжали, сердились и пробовали сбить массу съ толку. „Художники, обратившіеся къ жанру,—писала „Иллюстрированная газета“,—думаютъ, что достаточно изобразить старуху, пьянаго мужика, дѣвушку у окна, или своихъ собратьевъ въ разныхъ невыразимыхъ позахъ и костюмахъ, чтобъ вышелъ жанръ. Безъ идеи, безъ юмора, иногда поднимающагося до драматизма, не выйдетъ жанра, поставь фигуры хоть кверху ногами...“ (Иллюстрирован. газета, 1865, стр. 302). Кто не видалъ всѣхъ этихъ картинъ собственными глазами, навѣрное подумаетъ, на основаніи такихъ статей, что у насъ, въ новыхъ картинахъ, и въ самомъ дѣлѣ ничего нѣтъ, кромѣ безцѣльныхъ какихъ-то безобразій и нелѣпостей. Но какъ-же удивится этотъ читатель, когда увидитъ самыя картины и найдетъ тамъ не пьяныхъ только мужиковъ и бабъ, а сцены изъ настоящей современной жизни, полныя самаго разнообразнаго содержанія и значенія. Съ какимъ онъ презрѣніемъ подумаетъ тогда о людяхъ, которые до того мизерны, близоруки и испорчены, что видятъ буквы и не видятъ словъ, поражены частными подробностями и слѣпы къ великому общему, ничего не понимаютъ въ широкомъ, трагическомъ, великодушномъ или скорбящемъ духѣ, вложенномъ въ картину.

Такіе бѣдные люди изъяснялись иногда, по поводу новаго русскаго искусства, въ слѣдующемъ родѣ: „Говорятъ, что живопись быта обыденнаго или жанра у русскихъ художниковъ процвѣтаетъ болѣе, чѣмъ другіе роды искусства. Можно въ этомъ усомниться. Если нельзя отказать нашимъ художникамъ въ талантахъ и въ мастерствѣ писать, то почти вездѣ приходится жалѣть о недостаткѣ вкуса, образованія, даже просто воспитанія. Когда наши жанристы берутъ, напримѣръ, сюжетъ сатирическій, для осмѣянія какого-либо порока, то уже этотъ порокъ они выводятъ въ томъ открытомъ, нагломъ положеніи, въ какомъ онъ находится въ дѣйствительности, и гдѣ онъ отвратителенъ; оттого и картина сатирика-живописца вовсе не смѣшна, а напротивъ возмутительна...“ (Бирж. Вѣдом. 1865, № 234, статья Н. Дмитріева). Вотъ такъ, по крайней мѣрѣ, лучше—прямо на чистоту! Чтó отвратительно въ дѣйствительности, то не должно быть отвратительно въ картинѣ. О нѣтъ, совсѣмъ напротивъ! Оно должно быть только „смѣшно“, оно должно пріятнымъ образомъ забавлять. Ну, вотъ, это-то и интереснѣе всего было узнать намъ. А то, на чтó это похоже: представлять кистью и красками вещи такъ, какъ онѣ „находятся въ дѣйствительности“! Само собою разумѣется, на такую низость способны только эти вонъ наши безвкусные, необразованные, даже просто невоспитанные художники! То ли дѣло тѣ тонкія, деликатныя картины, которыя у насъ такъ долго существовали раньше этихъ безобразниковъ, и на которыя никогда никто не жаловался: „Сельскій отдыхъ“, „Крестьянское семейство передъ обѣдомъ“, „Шашечная игра“, „Дѣвочка съ тамбуриномъ“, „Спящій пастушокъ“, „Купальщица у ручья“—вотъ оно, вотъ оно, настоящее искусство, кроткое, мирное, умное, благовоспитанное!

Но былъ откровененъ въ тѣ времена, конечно, не одинъ г. Дмитріевъ: другіе высказывали еще другія претензіи. Сѣровъ, тогда еще не композиторъ, а только музыкальный критикъ, вздумалъ въ 1858 году („по спеціальному порученію своего редактора“, Раппапорта) написать обозрѣніе академической выставки 1858 г. и выразилъ тутъ недовольство Перовымъ и вообще новымъ направленіемъ русской живописи въ слѣдующемъ видѣ, точь-въ-точь „спеціалисты“ Дмитріевы и всѣ имъ подобные. „Маленькая картина Перова „Пріѣздъ становаго на слѣдствіе“ исполнена отчетливо и очень удачно—но... сюжетъ! Бѣдный молодой парень со связанными веревкой руками—передъ испытующимъ взоромъ становаго и писаря; тутъ сотскій и еще баба какая-то. Въ искусствѣ дорого не „что“, а „какъ“ — это аксіома; однако, надобно же оставить хоть маленькую долю поэзіи и въ самомъ выборѣ сюжетовъ. И Теньеръ, и Фанъ-Остаде никогда ее не изгоняли вовсе изъ своихъ грязноватыхъ по содержанію картинъ. Тамъ было добродушіе, была веселость, элементы весьма поэтическіе. Когда же, какъ въ „реальномъ“ направленіи литературы нашей, поэзія въ рѣшительномъ недочетѣ, рѣшительно исчезаетъ за дагерротипностью, это протестъ, польза, мѣра благочинія, это—бичеваніе, врачеваніе, какъ угодно—только уже не искусство, а съ дальнѣйшимъ преуспѣяніемъ такой тяжкой анти-поэтичности, академіи, музеи, театры и концертныя залы пришлось бы закрыть, какъ зданія „неподходящія“, безполезныя (Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, 1858, № 18). Художникъ брюлловскихъ временъ, неисправимый классикъ и писатель, скульпторъ Рамазановъ, высказывалъ противъ Перова, въ Москвѣ, точно такое же благородное негодованіе, какое противъ него высказывалъ въ Петербургѣ скульпторъ Микѣшинъ: „У г. Перова, —писалъ онъ,—что ни картинка, то тенденція и протестъ... Его „Сцена у фонтана“ — натяжка. Его „Чаепитіе въ Мытищахъ“ — картина съ ярко выра-

женной тенденціей, изобличеніемъ и протестомъ... У насъ все заразилось тенденціей: романъ ли, повѣсть ли, театральная ли пьеса, картинка ли, все создается по новѣйшему рецепту, первоначально прописанному петербургскими журналами, а потомъ распространяемому, и въ сферѣ образовательныхъ искусствъ, усердными прогрессистами-фельетонистами. Часть нашихъ меценатовъ, образовавшихъ свои взгляды и вкусы на журнальныхъ и газетныхъ статьяхъ послѣдняго времени и раздражающихся ихъ воззрѣніями, естественно способна поражаться преимущественно пикантными, изворачивающими душу жестами и платить за нихъ щедрою рукою.. Здѣсь уродливый, безобразный рисунокъ, каррикатура, утрировка нестерпимы и имѣютъ что-то отталкивающее. Нельзя не пожалѣть, что зрѣлые художники тратятся на такую пошлость... Это есть направленіе, общее всѣмъ жанристамъ, направленіе, отличающееся какимъ-то полицейскимъ характеромъ и заставляющее ихъ, подобно сыщикамъ, обнаруживать предъ обществомъ скандальныя, возмущающія душу сцены... Не лучше ли художнику трудиться во имя чистаго искусства, покинувъ ложный путь тенденцій, пряныхъ сюжетовъ, вымученныхъ эффектовъ?" (Соврем. Лѣтопись, 1866, № 6).

Вотъ какъ давно уже гуляетъ у насъ въ художественной критикѣ словцо „тенденція", до такой степени нынче фаворитное и драгоцѣнное. Оно собою изображаетъ нѣчто страшное и зачумленное, оно пришло на смѣну прежняго „волтерьянства" и „фармазонства", и въ своей зловредности почти равно самымъ ужаснымъ язвамъ: „вольнодумству", „либерализму" и „соціализму". Гнуснѣе и безобразнѣе „тенденціи" уже ничего на свѣтѣ быть не можетъ для искусства — это вамъ тотчасъ же скажетъ всякій благомыслящій человѣкъ. Но вѣдь на дѣлѣ это все ни что иное, какъ только китайскія пугала. Кто хоть на единую секунду обратится къ своему здравому смыслу, почувствуетъ, что тутъ на лицо все только притворство, фальшь или же грубое непониманіе, а созданія, клейменныя у насъ презрительной кличкой „тенденціозныхъ", они-то именно и есть тѣ самыя, которыя одни должны „существовать въ искусствѣ". Тенденціей обзываютъ „содержаніе", когда оно правдиво, истинно, глубоко, когда оно взято изъ существующей, настоящей, глубоко затрогивающей современной дѣйствительности. „Все это ваше, можетъ быть, и существуетъ взаправду,—говоритъ часто зритель (и особенно часто „критикъ") художнику,—да ты-то не рисуй мнѣ этого. Такія картины меня только безпокоятъ, онѣ меня разстраиваютъ! Мало ли что есть на свѣтѣ щемящаго, нелѣпаго, возмутительнаго, страдающаго, трагическаго, ужаснаго—да мнѣ-то что до этого? Искусство—это цвѣточные букеты и гирлянды. Я хочу, чтобъ оно потѣшало меня, чтобъ оно ничѣмъ серьезнымъ не обременяло меня, чтобъ оно щекотало мнѣ пріятно въ носу, въ родѣ какъ духи модные, а ты съ чѣмъ ко мнѣ пристаешь? Съ „правдой" какой-то? Да мнѣ какое до нея дѣло?" И вотъ, чтобы избавиться какъ-нибудь отъ этой столько безпокоющей правды, выставляютъ впередъ всемогущее лекарство, слово „тенденція", и когда это сдѣлано—всему уже конецъ, и толковать больше нечего. Искусство должно быть „чистое" (т.-е. съ полнымъ отсутствіемъ содержанія, или же съ содержаніемъ ничтожнымъ, нелѣпымъ, выдуманнымъ, нестерпимо-глупымъ). А если оно не таково, если художникъ, проникнутый страстнымъ, горячимъ ощущеніемъ трагедій, безобразій или нелѣпостей, совершающихся передъ его глазами, нарисуетъ все это на полотнѣ, ему тотчасъ кричатъ: „Тенденція! Тенденція!" и преспокойно закрываютъ глаза на „оскорбительную" для нихъ современность. О, тогда искусство уже не чистое, оно возмутительно, оно скандально, оно безобразно, оно пошло! И никто не хочетъ понять, что скандально, безобразно и возмутительно, напротивъ, именно то искусство, которое зовутъ „чистымъ", „настоящимъ", которое ставятъ въ примѣръ; что именно оно-то и полно неправды, условности и возмутительности; что оно годно для дѣтей, а не для взрослыхъ. Но слишкомъ всемогуща привычка, долгая дрессировка, прививка, воспитаніе,— и вотъ, всѣ съ суевѣрнымъ почтеніемъ и преданностью смотрятъ на тысячи такихъ созданій стариннаго искусства, которыя никакого почтенія и восторговъ не стоятъ.

Впрочемъ, не всѣ повально „критики" жаловались на „страшную" тенденцію. Находились, иной разъ, критики съ меньшими претензіями. Такъ, наприм., одинъ художественный критикъ „Отечественныхъ Записокъ" [1]) жаловался на Перова съ совершенно своеобразной и курьезной точки зрѣнія. Онъ признавалъ, правда, Перова художникомъ „высоко даровитымъ", но объявлялъ, по поводу первой передвижной выставки (О. З. 1871, т. 199), что этому живописцу „вредитъ извѣстная доля преднамѣренности въ картинахъ. Особенно замѣтенъ этотъ недостатокъ въ новой его картинѣ „Охотники на привалѣ". Всѣ фигуры прекрасны, каждая сама по себѣ; но, взятыя вмѣстѣ, производятъ впечатлѣніе не вполнѣ доброкачественное. Какъ будто при показываніи картины присутствуетъ актеръ, которому роль предписываетъ говорить: вотъ это лгунъ, а это легковѣрный. Такимъ актеромъ является (въ настоящей картинѣ) ямщикъ, лежащій около охотниковъ и какъ бы приглашающій зрителя не вѣрить лгуну-охотнику и позабавиться надъ легковѣріемъ охотника-новичка. Еслибъ Перовъ устранилъ ямщика, картина не потеряла бы, а выиграла бы". Спрашивается: можетъ-ли идти дальше художественное непониманіе и навязываніе художественному созданію такихъ мотивовъ и намѣреній, которыхъ тамъ и слѣда нѣтъ?

Вообще же говоря, наша художественная критика не разъ бывала какъ будто не прочь отъ настоящей правды въ созданіяхъ искусства, одобряла ее, похваливала слегка, но, если вглядѣться попристальнѣе, часто было можно увидѣть, что тутъ настоящихъ симпатій къ предмету нѣтъ. Вотъ два примѣра изъ числа множества другихъ.

Одинъ изъ самыхъ талантливыхъ и блестящихъ товарищей Перова, Прянишниковъ, выставилъ въ

---

[1]) Статья: „Первая передвижная выставка", съ подписью: М. М. (Щедринъ-Салтыковъ).

1865 году превосходную картину свою: „Гостиный дворъ въ Москвѣ“. Это, конечно, одинъ изъ лучшихъ перловъ всей русской школы, по глубокой психологіи, по выраженію потрясающей трагичности. И что же? Почти всѣ наши „критики“ похвалили эту картину, но почти всѣ-же съ такими оговорками и дополненіями, которыя дѣлали эти ихъ похвалы равными нулю. „Писана эта картина не дурно,—объявили „Биржевыя Новости“,—фигуры характерны, физіономіи выразительны; за всѣмъ тѣмъ картина возмутительна и свидѣтельствуетъ о неразвитости въ художникѣ не только эстетическаго, но и нравственнаго инстинкта... Вся картина производитъ непріятное впечатлѣніе, даже возмутительное, а уже это отрицаетъ въ ней всякое художественное значеніе: въ ней пренебрежены нравственные законы... Рядомъ съ отвратительнымъ надо всегда ставить что-нибудь чистое“.— Значитъ, чтобъ понравиться тонкому, нѣжному и благовоспитанному „критику“, во-первыхъ надо было бы вовсе не рисовать кроткихъ и смирныхъ по виду, очень обыкновенныхъ на взглядъ, но въ корню истинно-безобразныхъ, холодно-жестокихъ лавочниковъ, потѣшающихся старикомъ-чиновникомъ, пляшущимъ передъ ними за нѣсколько копѣекъ на водку,— а если уже рисовать, то нарисовать тутъ же подлѣ что-нибудь смазливое, сантиментальное, припомаженное по формѣ или чувству, чтобъ смотрѣть было пріятнѣе. Каковъ молодецъ, авторъ! Точь-въ-точь тотъ критикъ, который жаловался на Верещагина, зачѣмъ тотъ рисовалъ во всей правдѣ ужасы болгарской войны, зачѣмъ не рисовалъ тутъ же ничего такого, что̀ „успокоивало бы“ г. критика [1])! Вотъ какъ крѣпки и прочны въ своихъ премудростяхъ наши „критики“, вотъ какъ они черезъ десятки лѣтъ подаютъ другъ-другу руки, отъ всей полноты своего чистаго, благороднаго, доброжелательнаго, высокаго сердца!

„Голосъ“, тотъ до такой степени уразумѣлъ необычайную талантливость и значительность для нашего искусства такой картины, какъ „Гостиный дворъ“ Прянишникова, что объявлялъ устами своего фельетониста, что выставка того года (1865) „несчастная“, „плачевная“, что „нѣтъ словъ для выраженія того негодованія, которое закипаетъ при выходѣ изъ Академіи художествъ“. Выставка эта, о которой „не стоитъ даже давать подробнаго отчета“, есть только выраженіе полнаго „упадка“ нашего искусства, а всѣ сюжеты выставленныхъ картинъ— „дребедень“. Всему этому нечего удивляться, когда вспомнишь то, что̀ „Голосомъ“ высказывалось вообще о жанрѣ. „Въ картинахъ жанра,—говорилъ онъ въ 1864 году,—на прошлыхъ выставкахъ проглядывало то же отрицательное направленіе, которое господствовало въ литературѣ. Являлись преимущественно картины, изображающія отрицательную сторону русской жизни, даже просто безобразную ея сторону. Нѣтъ слова, подобныя картины имѣютъ совершенно законное право существованія, но преобладаніе у насъ этой полукарикатуры въ жанрѣ не объясняется-ли тѣмъ, что отрицательная сторона жизни, а тѣмъ болѣе всяческія безобразія, выдаются рельефнѣе, вслѣдствіе чего они доступнѣе и для наблюденія, и для воспроизведенія на полотнѣ? Намъ кажется, что если поразобрать построже, этого рода картины представляютъ собою великую бѣдность таланта, но останавливаютъ на себѣ вниманіе посѣтителя выставки исключительно лишь рельефностью сюжета“ (1864, № 337). И такъ, тутъ на лицо только полу-карикатура, бѣдность таланта! Вотъ все, что̀ „Голосъ“ находилъ у тѣхъ русскихъ художниковъ, которые посвятили свою кисть дѣйствительной жизни и правдѣ. Въ этомъ „Голосъ“ не отставалъ ни отъ кого изъ прочихъ газетъ и рецензентовъ: онъ былъ очень современенъ.

Другой примѣръ. Когда Владиміръ Маковскій написалъ самую талантливѣйшую и значительнѣйшую картину свою, „Осужденный“, то, кромѣ немногихъ людей среди публики и критиковъ, почти никто не оцѣнилъ ее по достоинству. Большинство вовсе не поняло, что эта картина—одно изъ лучшихъ созданій новой русской живописи. Такъ, наприм., „Голосъ“ ограничился только сухимъ и казеннымъ отзывомъ, что картина эта „какъ нельзя болѣе удачный по типамъ и экспрессіи жанръ“ (1879, № 58), а всѣ московскія газеты отозвались о картинѣ хотя и съ извѣстной похвалой, но поставили неизмѣримо выше ничтожную, поверхностную и во многомъ фальшивую картину К. Маковскаго „Русалки“. Всѣ они признавали ее высшею и значительнѣйшею картиной всей тогдашней передвижной выставки. Такъ, наприм., „Русскія Вѣдомости“, восхищаясь „крайне эффектнымъ освѣщеніемъ, граціей и красотой „Русалокъ“, объявляли только, что въ „Осужденномъ“ лица очень типичны (1869, № 92); „Московскія Вѣдомости“, находя „Русалокъ“, несмотря па нѣкоторые недостатки, „явленіемъ въ высшей степени отраднымъ, при характеристическомъ для нашего времени безсиліи русской художественной фантазіи“, холодно признавали „Осужденнаго“ картиной, написанной мастерски, и однимъ изъ лучшихъ произведеній на тогдашней передвижной выставкѣ въ Москвѣ. Но всего любопытнѣе вышелъ отзывъ „Современныхъ Извѣстій“. Эта газета распространилась только о томъ, что главное дѣйствующее лицо есть результатъ кабаковъ. „Пройдите мимо красной вывѣски и послушайте содома, творящагося подъ нею. Это кормильцы и успокоители старости родительской; это пчелки, откармливающія кабацкій людъ, это сюжеты для повышенія слѣдователей, краснорѣчія прокуроровъ и защитниковъ; это модели для драматическихъ картинъ такихъ дерзкихъ художниковъ, какъ В. Маковскій, осмѣлившійся нарушить душевный покой зрителя, только что отошедшаго отъ „Русалокъ К. Маковскаго“,—капитальнѣйшей картины выставки“. Писатель „Современныхъ Извѣстій“, конечно, не оставлялъ безъ извѣстной похвалы и „Осужденнаго“, но на сколько же болѣе восхищался „роскошнымъ соединеніемъ фантазіи съ матеріей“ и т. д. въ „Русалкахъ“.

[1]) „Новое Время“ 26 февраля 1880 года, № 1436.

VI.

Но вотъ, если столькимъ людямъ „жанръ“ казался и фальшивъ, и безобразенъ, и вреденъ, или, по крайней мѣрѣ, ничтоженъ, то что-же всѣмъ этимъ людямъ нравилось? Такъ какъ всего болѣе ихъ возмущали самые сюжеты, самыя задачи новаго искусства, казавшіяся мелкими, ничтожными, такъ какъ всегда раздавались безчисленныя жалобы на почти полное отсутствіе „серьезнаго“, „высокаго“ рода въ новомъ искусствѣ, разумѣя подъ этими словами картины на сюжеты религіозные и историческіе, — то, значитъ, надо предполагать, что къ этимъ послѣднимъ и тяготѣли всѣ симпатіи и вкусы. Взглянемъ же на созданія въ серьезномъ, высокомъ родѣ: какъ ни рѣдко они у насъ бывали, потому что не приходились по нашей натурѣ, но все-таки бывали-же. Какъ-же къ нимъ относилась и масса публики, и „критика“?

Всѣ они, и въ особенности „критики“, относились къ нимъ благосклонно и съ великою симпатіей всякій разъ тогда, когда эти созданія бывали поверхностны, банальны, ничтожны или даже ложны, и становились врагами ихъ всякій разъ, когда въ нихъ присутствовало желаніе выразить въ самомъ дѣлѣ нѣчто серьезное, глубокое, правдивое, выйти изъ обычной колеи всего „принятаго“. Брюлловъ могъ писать какія угодно „Помпеи“, „Взятія Божіей Матери на небо“, декораціи рококо въ куполѣ Исакіевскаго собора—и никто не только не жаловался на фальшь и академическую условность всего здѣсь представленнаго, но, напротивъ, всѣ радовались и били въ ладоши. Онъ могъ бы, еслибы прожилъ еще долго, написать сколько еще угодно подобныхъ же блестящихъ по внѣшности, и гнилыхъ по содержанію и выраженію созданій — и его только все больше и больше признавали бы геніемъ. Но стоило явиться художнику настоящему, глубокому—Иванову, стремившемуся къ выраженію истины и правды – и почти всѣ отъ него отвертывались, кто съ негодованіемъ, кто съ антипатіей. Если оставить въ сторонѣ москвичей, повторявшихъ только восторженныя рѣчи Гоголя, продиктованныя, впрочемъ, не постиженіемъ искусства, а фанатизмомъ ханжества, да если оставить еще въ сторонѣ небольшую группу людей, въ самомъ дѣлѣ любившихъ и понимавшихъ искусство, остальные всѣ сердились на Иванова и бранили его картину. А нападали они на нее вовсе не за тѣ недостатки и недочеты, которые дѣйствительно присутствовали въ картинѣ по неполнотѣ таланта Иванова, — о, нѣтъ! а только за подробности внѣшняго исполненія. Жаловались, зачѣмъ тѣло такого-то или такого-то дѣйствующаго лица написано слишкомъ бѣлымъ, не загорѣлымъ, зачѣмъ колоритъ картины не изященъ и не красивъ, какъ у Брюллова (а между тѣмъ, у Брюллова колоритъ блестящъ сколько угодно, но совершенно далекъ отъ натуры), зачѣмъ „Ивановъ не позаботился сообразиться съ античными типами Аполлоновъ, Антиноевъ, Амуровъ и т. д.“, зачѣмъ „композиція его не похожа на композицію Брюллова, Бруни и другихъ“, зачѣмъ у него въ картинѣ столько еврейскаго типа, что тутъ, можно сказать, просто „семейство Ротшильдовъ изображено“ и т. д. Большинство этихъ замѣчаній дѣлалось самими художниками и повторялось публикой. Ивановъ писалъ тогда брату: „Въ статьѣ „Сына Отечества“ противоположная мнѣ партія, Бруни и другіе члены Академіи, прикрылась именемъ весьма малоизвѣстнаго и плохаго литератора (Толбина). Статью приносятъ къ картинѣ и читаютъ, сличая... Со статьею ходятъ на выставку провѣрять неученые и способные ко злу... Пименовъ мнѣ говорилъ, что картина моя не поразила двора, какъ картина Брюллова. Князь Оболенскій говоритъ: Надобно будетъ ее въ Москву — скорѣй купятъ и лучше“. Профессора Іорданъ и Зарянко (которыхъ отзывы уже напечатаны теперь) выражались о картинѣ также самымъ плоскимъ, поверхностнымъ и недоброжелательнымъ образомъ. Но во всемъ этомъ только одно было позабыто — главное: глубокое, искреннее и вѣрное чувство, разлитое въ картинѣ; было одно только пропущено: созданіе такихъ типовъ и фигуръ Христа и Іоанна Крестителя, съ которыми не можетъ сравниться никакое другое олицетвореніе этихъ личностей во всемъ европейскомъ искусствѣ, съ самаго начала его существованія и по сей день; выраженіе такого вдохновенія и мощи въ лицѣ Іоанна, выраженіе такихъ глубокихъ чертъ души и вмѣстѣ правдивѣйшей натуральности у молодаго Іоанна Богослова и у многихъ изъ числа другихъ апостоловъ и присутствующихъ зрителей, съ которыми не можетъ идти въ параллель никакое другое выраженіе подобныхъ-же личностей во всѣхъ картинахъ написанныхъ ранѣе Иванова. Иванова пожалѣли какъ неудачника—и позабыли на много лѣтъ. Но никому не приходило въ голову, что если есть у кого учиться новому художественному поколѣнію, на счетъ серьезности и правдивости выраженія, — такъ это у Иванова, а не у поверхностнаго и моднаго Брюллова.

Всего черезъ пять лѣтъ послѣ смерти Иванова, „Голосъ“ объявлялъ (1863, № 244), какъ вещь общепризнанную, что „Ивановъ пытался въ своей картинѣ изобразить божественнаго учителя, но неудачно“. Кому, молъ, неизвѣстно, что „Христосъ выполненъ тутъ вполнѣ неудовлетворительно?“.

Когда Гè написалъ свою „Тайную вечерю“, картину, хотя и заключающую разные, довольно существенные недостатки, но все-таки выдающуюся, то многіе восхитились новой картиной и даже превозносили ее выше небесъ. „С.-Петербургскія Вѣдомости“ (1863, № 213) провозгласили, что „Гè внесъ новую струю въ русскую живопись и шагнулъ далѣе Иванова на пути къ свободѣ стиля“, а „Голосъ“ объявилъ, что „картина Гè должна быть зачаткомъ новой школы, которую мы могли бы назвать русской школой“ (1863, № 244). Картина эта, конечно, вовсе не сдѣлалась зачаткомъ новой школы, и притомъ „новая русская школа“ образовалась и крѣпко сложилась задолго до „Тайной вечери“ Гè, что „Голосу“ въ то время пора было и знать; но, какъ бы ни было, всѣ подобныя изреченія, хотя и слишкомъ невѣрныя, свидѣтельствовали о симпатіяхъ къ новому произведе-

нію, о высокой оцѣнкѣ его. Но что сказали въ эту минуту тѣ люди, которые ранѣе того всего болѣе требовали картинъ религіозныхъ и „высокихъ", что сказали классики и консерваторы? Они пропустили мимо глазъ все, что было въ картинѣ хорошаго, талантливаго, и только стали жаловаться на нарушеніе „общепринятыхъ преданій", на неуваженіе прежнихъ „великихъ образцовъ". „Эта картина ни что иное какъ жанръ,—восклицала газета „Вѣсть": она представляетъ сцену послѣ ужина нѣсколькихъ евреевъ, изъ которыхъ одинъ представляетъ собою главу одной политической партіи, существовавшей въ Іудеи. Книга Ренана — явленіе, сходное съ картиной Гѐ: то-же отрицаніе божественности, тотъ же матеріализмъ, но у Ренана—болѣе стремленія къ идельности. Нѣтъ ни правдоподобности, ни естественности, ни историчности... Въ нашемъ обществѣ замѣтно сильное негодованіе противъ этой картины"... Вотъ что говорилось въ Петербургѣ, конечно, не всѣми, но очень многими. Въ Москвѣ тоже не обошлось безъ значительнаго негодованія, уличеній въ измѣнѣ противъ добрыхъ преданій. Погодинъ писалъ въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ" (1864, № 90): „Нѣтъ, это не Тайная вечеря, а открытая вечеринка. Нѣсколько евреевъ только что оставили трапезу. Двое поссорились. Одинъ выходитъ съ какимъ-то дурнымъ намѣреніемъ, другой задумался о происшествіи, въ недоумѣніи. Божественнаго въ лицѣ у него ничего нѣтъ. Прочіе въ испугѣ: какъ-бы не случилось чего, но не имѣютъ силы остановить уходящаго... Картина Ге́ обличаетъ замѣчательный талантъ. Ге́ обѣщаетъ намъ хорошаго мастера, но если онъ посвящаетъ себя духовной живописи, а не житейской, то мы смѣемъ ему напомнить, что великіе творцы новой европейской живописи: Леонардо Винчи, Рафаэль, Корреджіо, Гвидо Рени, Доменикино, Гверчино, черпали свое вдохновеніе не въ томъ источникѣ, къ коему, повинуясь духу времени или, можетъ быть, только увлекаемый потокомъ, обратился Ге́"...

„Низводить религіозные сюжеты до степени жанра",—восклицала „Современная Лѣтопись" (1868, № 38),—кажется намъ черезъ-чуръ смѣлымъ: не шагнулъ-ли г. Ге́ слишкомъ далеко? Гдѣ лучше было ему искать вдохновеніе: въ слабомъ-ли человѣческомъ анализѣ новѣйшихъ толкователей, исполненномъ несовершенствъ, или въ свѣтломъ источникѣ всякаго спасенія?" И тутъ же авторъ изъ всѣхъ силъ старался доказать, что картина Ге́ противорѣчитъ духу и смыслу евангелія. Зловредность направленія казалась ему такою сильною, что онъ скоро потомъ посвятилъ этому-же предмету еще другую статью, тамъ-же (№ 41), и, изложивъ еще новые свои доводы, въ прежнемъ-же родѣ, спрашивалъ: „Но отчего-же картина Ге́ произвела на иныхъ благопріятное впечатлѣніе и возбудила столько толковъ?" На это онъ отвѣчалъ, что первою причиною былъ „несомнѣнный талантъ Ге, впрочемъ, талантъ, проявившійся только въ механизмѣ художества, какъ-то: смѣлости кисти, оригинальности и вѣрности колорита, рельефности и группировкѣ фигуръ, и особливо въ удачномъ освѣщеніи"; второю же причиною авторъ признавалъ то, что „художникъ съумѣлъ угодить ходячимъ идеямъ и вкусамъ, что онъ въ своей картинѣ изобразилъ матеріализмъ и нигилизмъ, проникшій у насъ всюду, даже въ искусство".

„Голосъ", столь часто оказывавшійся переметной сумой, совершенно измѣнилъ тому, что провозглашалъ въ началѣ, и въ 1871 году уже прямо объявилъ (№ 332), что „Тайная вечеря" Ге́. вмѣстѣ съ громкими одобреніями, вызвала и не совсѣмъ неосновательные упреки въ томъ, что художникъ, гоняясь за новизной (?!), впалъ въ нѣкоторую несообразность, изобразивъ на первомъ планѣ Іуду Искаріота, а самого Христа едва замѣтнымъ(!) между учениками (!)". Всего лучше и характернѣе было общее заключеніе „Голоса": „Современный реализмъ только вредитъ (нынче) религіознымъ картинамъ!" Это было мнѣніе, діаметрально противоположное тому, какое было высказано при первоначальномъ появленіи картины. Что тогда ставилось въ похвалу, то шло теперь въ упрекъ.

Съ картиной Крамского „Христосъ въ пустынѣ" повторилось нѣчто въ томъ-же родѣ. Лишь немногіе остались ею довольны, радовались на ея талантливое, правдивое и глубокое выраженіе, въ стилѣ Иванова. Всего-же чаще „критики" нападали на нее за „еврейскій типъ", за недостаточную „возвышенность и идеальность", за собственный взглядъ и починъ, за отступленія отъ принятаго банальнаго способа представленія. „У картины Крамского,—говорили „Отечественныя Записки" (1873, томъ 206),—приходится слышать сѣтованія, будто она трактована уже черезъ-чуръ реально". Иные увѣряли (Кіевлянинъ, 1873, № 143), будто въ Христѣ этомъ выражено „ожесточеніе противъ людской злобы и невѣрія". Но всѣхъ превзошелъ нѣкто „художникъ А. Ледаковъ". Онъ доходилъ даже до того, что Христа Крамского называлъ „оборванцемъ жидомъ, возсѣдающимъ на камешкѣ и тоскующимъ о томъ, что рано или поздно, а за контрабанду доведется попасть въ руки правосудія" (Спб. Вѣдом., 1879, № 42).

Съ картиной Флавицкаго „Княжна Тараканова" повторилось опять-таки то же самое. „Вѣсть" говорила (1864, № 47): „Совершенство техническаго исполненія такъ явно, что съ этой стороны трудно нападать, но нѣкоторые (изъ „горячихъ порицателей") недовольны выборомъ сюжета, находя, что онъ слишкомъ драматиченъ, и что картина производитъ слишкомъ тяжелое впечатлѣніе. Другіе, болѣе основательные, порицаютъ Флавицкаго за невѣрность въ отношеніи исторіи..." Эти „другіе", вслѣдъ за М. Н. Лонгиновымъ (впослѣдствіи начальникомъ цензуры), находили, что „на картину Флавицкаго слѣдуетъ смотрѣть не какъ на эпизодъ изъ исторіи, а какъ на эпизодъ изъ анекдотической хроники XVIII вѣка". А потому, признавая до нѣкоторой степени талантъ автора картины, писатель „Голоса" объявлялъ, что „мы вполнѣ имѣемъ право требовать отъ него, чтобъ онъ попробовалъ свою кисть надъ болѣе широкимъ сюжетомъ изъ русской исторіи" (Голосъ, 1864, № 337). Итакъ, настоящій сюжетъ былъ еще не настоящій, не достаточно широкій! Подъ „широкимъ", конечно, разумѣется всякій, какой угодно сюжетъ, только-бы онъ

не тревожилъ зрителя. Этимъ людямъ явно было нужно ослабить дѣйствіе картины и отвести глаза публикѣ.

„Отечественныя Записки" выразили, по поводу картины Флавицкаго, взглядъ еще болѣе любопытный. „Флавицкій симпатизируетъ трагической сторонѣ жизни,—писалъ критикъ Дмитріевъ, — и мастерски иногда ее выражаетъ. Но мы неоднократно говорили, что художество, перенося природу на полотно, не переноситъ ее съ грубою дѣйствительностью. Не все ужасное годится для трагедіи, драмы или лучше — ужасное въ художествѣ передается опять-таки поэтически. Моментъ, взятый Флавицкимъ изъ жизни княжны Таракановой, дѣйствительно ужасенъ, но ужасенъ черезъ-чуръ, а потому и помѣшалъ автору достигнуть той цѣли, которой онъ желалъ. Онъ, вѣроятно, хотѣлъ возбудить сожалѣніе къ плѣнницѣ, а возбуждаетъ, напротивъ, непріятное чувство, зовущее поскорѣе отвернуться отъ картины. Такого рода картины есть нравственная пытка, чего не допускаютъ художественные законы" (Отечественныя Записки, 1864, т. 157, стр. 885).

Итакъ, при оцѣнкѣ „историческихъ" и „религіозныхъ" нашихъ картинъ мы встрѣчаемся все съ тѣми же самыми фактами, которые встрѣчали и при оцѣнкѣ картинъ изъ обыденной жизни: вездѣ мы находимъ жестокіе нападки на своеобразіе мысли, на починъ чего-то новаго, на „неуваженіе прежняго", на троганіе того, чего „не слѣдуетъ трогать" изъ матеріаловъ и сторонъ жизни, на „непокорность" прежнимъ образцамъ и мастерамъ, на внесеніе въ художество такихъ серьезныхъ и глубокихъ элементовъ которые не оставляютъ зрителя въ блаженномъ покоѣ и при одномъ праздномъ любованьѣ, а потрясаютъ его душу участіемъ и могучими симпатіями къ истинной дѣйствительности жизни; однимъ словомъ, нападки на слишкомъ большую, прежде вовсе неизвѣстную, правду представленія. Все это казалось огромному большинству непозволительнымъ и требующимъ расправы.

Правда, у насъ произносились иногда сужденія нѣсколько иного рода объ „исторической" новой нашей живописи, но и въ тѣхъ не найдешь много утѣшенія. Вотъ взглянемъ, напримѣръ, на то, что прежде говорилось у насъ о Шварцѣ. Въ началѣ, при жизни этого художника, „критики" наши относились къ нему довольно сочувственно, похваливали его, такъ что самъ классикъ и академистъ Рамазановъ находилъ картины его „прекрасными композиціями, со счастливымъ расположеніемъ живописныхъ пятенъ, съ археологическою вѣрностью"; находилъ, что „Шварцъ въ послѣдніе свои годы дѣлалъ огромный шагъ впередъ, послѣ первыхъ попытокъ своихъ, исполненныхъ ума, фантазіи и близкаго знанія исторіи"... (Соврем. Лѣтопись, 1866, № 38). Послѣ смерти Шварца, въ 1869 году, о немъ вдругъ замолкли, его забыли. О немъ утвердилось такое мнѣніе, что это былъ скорѣе талантливый дилеттантъ, чѣмъ настоящій „художникъ" и настоящій „историческій живописецъ". Емудескать еще многаго для того недоставало. Онъ былъ еще только живописецъ-археологъ. Въ такомъ смыслѣ очерь рѣшительно и опредѣлительно высказалось, въ 1880 году, „Живописное Обозрѣніе". Въ началѣ статьи шли великія похвалы Шварцу. „Шварцъ принадлежитъ, — говорилъ этотъ журналъ, — къ числу самыхъ оригинальныхъ художниковъ русской школы живописи. Его картины изъ русской исторіи поражаютъ даже и теперь полнымъ отсутствіемъ всякой условности, которая такъ упорно держится въ такъ называемой исторической живописи... Шварца можно считать настоящимъ основателемъ русской исторической школы въ живописи. Все условное, оффиціальное, фальшивое, сочиненное, было имъ окончательно и безповоротно отброшено. Въ его картинахъ и рисункахъ мы изучаемъ русскую исторію не въ ея оффиціальныхъ представителяхъ въ моментъ ихъ оффиціальныхъ историческихъ функцій; мы изучаемъ ее въ полной и непосредственной жизненной правдѣ, въ дѣйствительной обстановкѣ, въ нравахъ, обычаяхъ, костюмахъ, типахъ архитектуры; вся жизнь народа, схваченная въ извѣстный моментъ его культуры, воскресаетъ передъ нами съ такой жизненной правдой, о которой до Шварца невозможно было предполагать въ историческомъ жанрѣ"... Ну, вотъ и прекрасно. Въ этихъ правдивыхъ словахъ, высказанныхъ точно будто-бы истиннымъ глубоко-чувствующимъ и понимающимъ художникомъ, обрисовано почти все самое существенное, что есть въ талантѣ и художественной физіономіи Шварца. Но тотчасъ же потомъ (какое разочарованіе!) слѣдуетъ вторая половина приговора, которая самымъ коренннымъ образомъ уничтожаетъ первую. „Усидчивое и спеціальное изученіе лѣтописей и древнихъ памятниковъ, иногда не вполнѣ усвоенное (?!), не переработанное въ художественную форму, по временамъ слишкомъ видно въ картинахъ Шварца. Онѣ поэтому носятъ на себѣ характеръ археологическій. Приходитъ невольно на мысль, что художникъ гораздо болѣе озабоченъ археологическою точностью, чѣмъ художественнымъ впечатлѣніемъ, что искусство служитъ для него лишь средствомъ для распространенія историко-археологическихъ знаній (?!)... Шварцъ впалъ въ ошибку, противуположную итальянизму. У Шварца художественная правда, художественный идеалъ отодвинуты на второй планъ, на первый же выступаетъ голая археологія, не только не прикрашенная, но не вышедшая даже изъ сырого вида..." Итакъ, все, что есть самаго глубоко-историческаго и психологическаго у Шварца, въ типахъ, сценахъ, позахъ, выраженіяхъ лицъ (картонъ „Иванъ Грозный у тѣла убитаго сына", „Иванъ Грозный съ опричниками", „Царскій поѣздъ по монастырямъ", „Иностранные посланники въ посольскомъ приказѣ", „Никонъ въ Новоіерусалимѣ" и т. д.), все это ни что иное, какъ только археологія? Все это „сырой видъ"? Какой еще другой болѣе „настоящей" исторіи нужно писателю „Живописнаго Обозрѣнія"? И гдѣ, у какого народа, въ какой школѣ онъ видалъ картины болѣе „историческія"? Просто недоумѣваешь.

Въ итогѣ выходило, слѣдовательно, что и Гè съ Флавицкимъ, съ одной стороны, и Шварцъ, съ другой стороны,—все еще не то, неудовлетворительны!

Какъ ни кинь, все клинъ. И „серьезные“ сюжеты тоже оказывались, въ концѣ концовъ, неудовлетворительными. Тò-то оно—тò, говорила публика и критика, да все не тотъ „взглядъ“, не то „направленіе“! И вотъ въ нихъ-то, значитъ, вся и суть дѣла была. Надо было для массы (и ея „критиковъ“) побольше ординарности, всего принятаго и условнаго, всего, что не выходитъ за предѣлы старинныхъ привычекъ и преданій. Кажется, не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что всегда для большинства были бы самыми желанными, самыми удовлетворительными художники въ родѣ, напримѣръ, Брюллова, потому что, при внѣшней талантливости и виртуозности, у нихъ оказывалось бы всегда все, чтò требуется: и „возвышенность“ сюжетовъ, и достаточная „серьезность“ направленія, и „истинно-историческихъ“ картинъ сколько угодно, и легкомысленнѣйшихъ, поверхностнѣйшихъ, ни до чего, въ самомъ дѣлѣ, не дотрогивающихся „жанровъ“—тоже вдоволь, наконецъ, фальши, условности, отсутствія натуры, ложнаго театральнаго выраженія — цѣлыя горы. И дѣйствительно, художественный критикъ „Гражданина“ однажды именно такъ прямо и объяснилъ, что „новое русское искусство многое утратило изъ того, чтò было пріобрѣтено въ предъидущую эпоху. Струя драматическая очень ослабѣла со временъ Брюллова“ (Гражданинъ, 1882, № 83). А, вотъ въ чемъ дѣло! Вотъ кто нуженъ, вотъ гдѣ вся правда, поэзія, исторія, истинное выраженіе! Не даромъ же въ самое послѣднее время одинъ изъ писателей „Вѣстника изящныхъ искусствъ“ (1884, вып. 2) ревностно вступался за всѣ фальши и кривизны Брюллова и ставилъ его на одну доску съ Пушкинымъ. И это — нынче, послѣ всего созданнаго новымъ, истиннымъ, правдивымъ нашимъ искусствомъ! Нѣтъ, видно ничто не способно исправить поколѣнія, выросшаго на старой лжи и пропитаннаго ею до мозга костей!

VII.

Но новое поколѣніе художниковъ не слушалось никакихъ ретроградныхъ воплей, не боялось нарушать небывалые „художественные законы“ и твердо шло своей дорогой. Въ сравненіи съ прежними нашими художниками, эти художники были совершенно иными людьми. У нихъ уже болѣе не было прежняго равнодушія и неразборчивости, имъ не все равно было, чтò писать, чтò изображать, чтò брать задачами своихъ созданій. У нихъ была своя цѣль передъ глазами, а цѣль эта не мирилась съ тѣмъ, чтò совершалось въ дѣйствительности. Они не согласны были рисовать лживою кистью все только притворныя счастья и благополучія, торжества и побѣды, граціи и улыбки—они видѣли, что въ дѣйствительности жизнь, въ большинствѣ случаевъ, вѣчно состоитъ изъ чего-то совсѣмъ другаго, щемящаго и мучительнаго, изъ бѣдъ и нелѣпостей, и эту горькую правду они стали передавать на холстѣ. Не только всѣ лучшіе и значительнѣйшіе новые наши художники, но вообще наибольшее количество нашихъ художниковъ новаго времени были, по натурѣ своей, или трагики или юмористы. иногда и то, и другое вмѣстѣ—значитъ, понятно, что они не могли уже болѣе довольствоваться праздными или равнодушными задачами своихъ предшественниковъ. Отвернувшись съ презрѣніемъ отъ фальшивыхъ и притворныхъ идеальностей, они всѣми силами души и таланта искали правдивости и жизненности сюжетовъ, истины типовъ, сценъ и выраженій. Новое поколѣніе художниковъ воспиталось уже не на Державиныхъ и Бенедиктовыхъ, не на Марлинскихъ, Булгариныхъ, Кукольникахъ и Сенковскихъ, а на Гоголѣ, Островскомъ и Некрасовѣ, Бѣлинскомъ, Добролюбовѣ и Писаревѣ; мѣсто литературныхъ и соціальныхъ темъ заняли романы „Кто виноватъ“ и „Что дѣлать“, и множество сочиненій крупныхъ европейскихъ мыслителей, явившихся тогда въ русскомъ переводѣ. Слѣдовательно, еще съ ученической скамьи имъ было душно и больно въ прежнихъ школьныхъ рамкахъ Академіи, съ ея искусственными запретами и указами на творчество, съ ея классической дрессировкой, опирающейся на античныя статуи, картины старинныхъ мастеровъ и задаваемые затхлые сюжеты. Пришла минута, когда имъ нельзя было дольше жить одною жизнью съ Академіей и—въ 1863 году цѣлая группа юношей ушла изъ нея вонъ, великодушно отказавшись и отъ золотыхъ медалей, и отъ всяческихъ академическихъ званій и выгодъ. Спустя нѣсколько лѣтъ, „Художественная Артель“ превратилась въ „Товарищество передвижныхъ выставокъ“, и здѣсь сосредоточилось все, чтò только было между нашими художниками талантливаго, думающаго, независимаго, свѣтлаго и прогрессивнаго. При прежнихъ пенатахъ остались только люди темные, узкоэгоистичные или пронырливые. Новая школа стала быстро рости, и въ немного лѣтъ создала цѣлый рядъ созданій, не только истинно-талантливыхъ, но еще самостоятельныхъ, своеобразныхъ и—главное — въ высшей степени національныхъ.

Понятно, какъ должна была смотрѣть на все это та художественная „критика“, изъ образа мыслей которой я привелъ выше столько образчиковъ. Она не могла не смотрѣть на новое движеніе иначе, какъ съ антипатіей, и въ лучшемъ случаѣ — съ равнодушіемъ.

Про „Художественную Артель“ было запрещено печатать какіе бы то ни было симпатизирующіе отзывы и соображенія, какъ про какой то непристойный и непозволительный художественный бунтъ — значитъ, въ то время ничего и не было высказано объ этомъ важномъ событіи. Но въ 1871 году для „Товарищества передвижныхъ выставокъ“ подобнаго запрета не могло быть, и тутъ всякій могъ вполнѣ высказывать свое мнѣніе. Что же оказалось? Нѣкоторые журналы и газеты, какъ, напримѣръ: „Дѣло“, „Спб. Вѣдомости“, позже разныя другія газеты и журналы (въ томъ числѣ „Живописное Обозрѣніе“ 1880 года, „Русскія Вѣдомости“ 1883 года и т. д.), выразили величайшую симпатію къ необычайному, небывалому у насъ почину. „Дѣло“ напечатало даже статью, которой одно заглавіе: „На своихъ ногахъ“,

достаточно показывало, какъ смотритъ журналъ на чудесное предпріятіе горсточки смѣлыхъ и великодушныхъ юношей. Но большинство газетъ и журналовъ какъ-то такъ и не обратило особеннаго вниманія на „Товарищество" и его цѣли. „Голосъ" удовольствовался, по поводу первой петербургской выставки Товарищества, тѣмъ, что только упомянулъ вскользь объ этомъ нововведеніи, безъ малѣйшихъ комментаріевъ: „Подвижная выставка картинъ, замѣняющая обыкновенную ежегодную академическую выставку, отложенную до весны, не обширна по размѣрамъ, но далеко оставляетъ за собою прежнія выставки", сказалъ „Голосъ" (1871, № 332), и затѣмъ прямо перешелъ къ разсмотрѣнію самихъ картинъ. „Замѣняющая!"—вотъ все, что остановило на себѣ вниманіе газеты, а съ нею, можетъ быть и множества ея единомышленниковъ и поклонниковъ. Но зато, для иныхъ выразителей общественнаго мнѣнія, передвижныя выставки послужили даже предметомъ глумленія и подтруниванья. Одинъ журналъ напечаталъ такія острыя и умныя соображенія: „Полагая начало эстетическому воспитанію обывателей, художники достигнутъ хорошихъ результатовъ не только для аборигеновъ чухломскаго, наровчатскаго, тетюшскаго и другихъ уѣздовъ, но и для самихъ себя. Сердца обывателей смягчатся — это первый и самый главный результатъ; но въ тоже время и художники получатъ возможность провѣрить свои академическіе идеалы съ идеалами чебоксарскими, хотмыжскими, пошехонскими и т. д... А провинціальная пресса! Сколько она одна дастъ полезныхъ указаній, съ разрѣшенія гг. начальниковъ губерній"... Журналъ, признавшій позволительнымъ такое пошлое скалозубство надъ презрѣнными провинціалами, конечно, недостойными поглядѣть и однимъ-то глазкомъ на то, что назначено самою природою собственно для глубокихъ и великихъ петербургскихъ жителей,—журналъ, признавшій умѣстнымъ остроумныя насмѣшечки надъ „академическими" художниками (которые, какъ разъ въ эту минуту, протестовали противъ всего академическаго), этотъ журналъ былъ, къ величайшему изумленію,—„Отечественныя Записки" (1871, т. 199) [1]). Еще того лучше: художникъ А. Ледаковъ написалъ впослѣдствіи (Свѣтъ 1884, № 78), что „Товарищество передвижныхъ выставокъ образовалось потому, что наши художники начали мечтать болѣе о сборѣ входныхъ денегъ, нежели о продажѣ своихъ произведеній", а М. Соловьевъ (Моск. Вѣдомости, 1884, № 88), что это „Товарищество возникло вслѣдствіе недовольства нѣскольких художниковъ административными порядками Академіи художествъ". Можетъ ли еще далѣе идти жалкое непониманіе, или злобное искаженіе фактовъ! Наконецъ, „Гражданинъ" высказалъ по поводу тогдашней передвижной выставки (1884, № 10) идеи, совершенно тождественныя, по уму, симпатіи и вѣрности, идеямъ художника А. Ледакова и М. Соловьева, на счетъ значенія „Товарищества". „Вотъ уже двѣнадцатый годъ,—говорилъ въ заключеніи „Гражданинъ", какъ оно развиваетъ свои задачи, мало понятныя публикѣ, да, повидимому, и ему самому".

[1]) Статья была подписана: М. М. (подпись Щедрина-Салтыкова).

VIII.

Конечно, относительно созданій новыхъ русскихъ художниковъ, высказано было до сихъ поръ не мало сочувствія, симпатіи, доброжетельства и даже восхищенія, не только со стороны публики, но иногда и „критики". Почти никто не отрицалъ талантливости лучшихъ, значительнѣйшихъ нашихъ живописцевъ—увѣрять въ противномъ было бы уже дѣломъ слишкомъ вопіющимъ и черезъ-чуръ бросающимся въ глаза. Но выраженій недовольства, неудовлетворенности—была всегда еще большая, громадная масса, и въ разговорахъ публики, и въ заявленіяхъ прессы.

Какъ 20—25 лѣтъ тому назадъ, такъ вплоть и до сихъ поръ, не умолкаютъ обвиненія нашихъ художниковъ въ необтесанности, необразованности, грубости, нелѣпости понятій, въ презрѣніи къ Западу, нежеланіи учиться, выбираніи низкой безобразной натуры, упорной наклонности къ сюжетамъ, низкимъ и оскорбительнымъ для „эстетическаго вкуса", наконецъ, и въ знаменитой, въ страшной „тенденціи".

Художникъ А. Ледаковъ постоянно толковалъ объ „упадкѣ" новой русской школы (такъ какъ всѣмъ ретроградамъ слишкомъ кололъ глаза именно ея быстрый ростъ и могучее, неудержимое развитіе); онъ увѣрялъ даже, что послѣ 11 лѣтъ существованія, у „Товарищества передвижныхъ выставокъ" оказалось, по части жанра и русской исторіи, всего только двѣ картины: „Охотники на привалѣ" Перова и „Царевичъ Алексѣй передъ Петромъ I" Гѣ. Все остальное, конечно, оказалось для А. Ледакова никуда негоднымъ (очень многія между картинами онъ прямо признавалъ „позоромъ" нашего искусства). Онъ старался также защитить отъ общихъ насмѣшекъ академическое преподаванье „по букварямъ, давнымъ-давно съѣденнымъ мышами"; онъ горой стоялъ за миѳологическія и классическія программы, увѣряя, что внѣ ихъ нѣтъ спасенія учащемуся художнику; онъ съ гнѣвомъ отмѣчалъ въ каждой новой картинѣ новыхъ художниковъ — „пересолъ реализма, неумѣнье рисовать, неумѣнье писать, неумѣнье сочинять". Онъ съ унизительнымъ рабскимъ почтеніемъ указывалъ на Европу и ея художественныя мнѣнія „на общечеловѣческомъ рынкѣ, вдали отъ нашихъ кислыхъ щей", и съ великимъ остроуміемъ и ѣдкостью восклицалъ: „Если мы возьмемъ такіе оригиналы, какъ россійскія Маланьи и Ѳеклы, кисти гг. Ярошенко, Рѣпиныхъ, Васнецовыхъ и К^{0}, и поставимъ ихъ рядомъ съ луврской мадонной Мурильо, сикстинской Рафаэля, или картиною „Взятіе Божіей Матери на небо" Тиціана, и будемъ сравнивать съ такими оригиналами, то, конечно, они окажутся совершенно нереальными и непохожими на такіе оригиналы, какъ Ѳекла и Маланья. Но потому-то такія произведенія и прекрасны, потому-то они такъ неотразимо дѣйствуютъ на душу человѣка, что непохожи на Ѳеклъ

и Акулинъ, прикованныхъ къ землѣ всею грѣховною плотскою тяжестью, а уносятся передъ глазами зрителя, какъ эѳиръ, какъ горячая молитва въ небесную высь" (Свѣтъ, 1884, № 72). О сюжетахъ искусства художникъ А. Ледаковъ изъяснялся такъ: „Современный жанристъ долженъ брать современные сюжеты и не вдаваться въ анахронизмъ. Сюжетъ Рѣпина „Сдача рекрута", конечно, не современенъ. Какое можетъ составлять горе для крестьянской семьи сдача въ рекруты при общей воинской повинности, при отмѣнѣ тѣлеснаго наказанія, при краткосрочной службѣ, гдѣ рекрутъ изъ безграмотнаго дѣлается грамотнымъ и практическимъ вообще въ жизни? Такъ и своихъ „Бурлаковъ" Рѣпинъ написалъ тогда, когда пароходы уже сновали по Волгѣ и бурлачество осталось только въ преданіи" (Спб. Вѣдомости, 1880, № 59). Глубину же своего пониманія и тонкость своего вкуса художникъ А. Ледаковъ всего лучше, всего нагляднѣе доказывалъ тѣмъ, что въ многочисленныхъ своихъ статьяхъ, разсѣянныхъ въ „Спб. Вѣдомостяхъ" и „Свѣтѣ", онъ предпочиталъ Дмитріева-Оренбургскаго и Полѣнова — Верещагину, ставилъ блестящіе, но поверхностные и рѣдко правдивые портреты К. Маковскаго, этого „могучаго художника", „неизмѣримо выше" изумительныхъ портретовъ Крамскаго и другихъ лучшихъ нашихъ художниковъ; посредственныя картинки (такія, какъ, напримѣръ, „Отъѣздъ" г-жи Михальцевой) цѣнилъ безъ всякаго сравненія выше совершеннѣйшихъ и глубочайшихъ созданій, такихъ, какъ, напримѣръ, „Не ждали" Рѣпина (Свѣтъ, 1884, № 74); наконецъ, гг. К. Маковскаго, Бронникова и Полѣнова признавалъ „лучшими художниками" всего Товарищества передвижныхъ выставокъ (Спб. Вѣдом., 1880, № 75).

Не одинъ художникъ А. Ледаковъ раболѣпно млѣлъ передъ Западомъ. и, ожидая только оттуда и отъ всяческаго подражанія—спасенія русскому искусству, презрительно поглядывалъ на все созданное нашею новою школою. По этой самой части отличались тоже и многіе не-художники. Такъ, напримѣръ, г. Боборыкинъ, среди своей всеобъемлющей литературной дѣятельности во всѣхъ возможныхъ родахъ, удѣлялъ всегда не мало мѣста также и художественнымъ статьямъ. Здѣсь онъ всего болѣе посвящалъ страницъ негодованію на дерзкое отступничество новаго русскаго искусства отъ смиренной покорности западнымъ преданіямъ, привычкамъ и вкусамъ. Г. Боборыкину ничего такъ бы не хотѣлось, какъ того, чтобъ рускіе живописцы и скульпторы дѣлали точь-въ-точь то самое, что̀ новые и старые италіянцы, французы, нидерландцы. Поэтому онъ и громилъ русскую художественную непочтительность, русскую самобытность, русское исканіе „содержанія" въ картинахъ и скульптурахъ, русское несогласіе на „искусство для искусства", столь распространенное во всей новой Европѣ, на тѣсную связь русскаго искусства съ русской литературой. Вслѣдствіе поверхностныхъ привычекъ мысли, пріобрѣтенныхъ имъ во время порханія по Европѣ, г. Боборыкинъ желалъ бы видѣть насажденнымъ у насъ то, отъ чего открещиваются лучшіе люди Запада и что̀ у насъ, слава Богу, еще покуда не привилось: безцѣльное виртуозничанье и способность довольствоваться имъ однимъ въ искусствѣ, помимо всего того, что̀ во сто разъ важнѣе этого виртуозничанья. Поэтому-то, по поводу 25-лѣтія русскаго новаго искусства, г. Боборыкинъ и способенъ былъ говорить вотъ что: „Мы можемъ теперь, безъ всякаго національнаго хвастовства, сказать, что существуетъ уже цѣлая русская школа. Но вотъ это-то нарожденіе и вызвало въ нашей художественной критикѣ цѣлое ученіе, въ которомъ національное чувство получило окраску, гораздо болѣе вредную, чѣмъ полезную для развитія нашей живописи... Давно уже раздаются у насъ голоса (къ счастію, ихъ у насъ не особенно много) во имя самобытности, понимаемой чрезвычайно узко. Такой домашній, доморощенный протестъ вызванъ тѣмъ, что искусство (живопись) было слишкомъ отторжено отъ жизни. Художникамъ давалось черезъ-чуръ академическое развитіе... Но движеніе во имя большей жизненности искусства вовсе не наше доморощенное изобрѣтеніе" (Живоп. Обозр., 1883, №№ 2 и 7). „Борьба противъ академіи началась въ Парижѣ уже давно", говоритъ г. Боборыкинъ, и въ доказательство указываетъ на извѣстный романъ Гонкуровъ „Manette Salomon" (гдѣ высказываютъ свои мнѣнія художники 40-хъ, 50-хъ и 60-хъ гг.), не сообразивъ, во всегдашнемъ своемъ легкомысліи, что стѣсненія всегда, вездѣ и во всемъ существовали, и сопротивленіе имъ всегда, и вездѣ, и у всѣхъ проявлялось, но всякій разъ по особеннымъ своимъ причинамъ и на свой особенный манеръ, а поэтому въ этомъ дѣлѣ никакія справки съ другими мѣстами и народами намъ не нужны. Человѣкъ, на котораго насѣлъ ломающій его медвѣдь, кричитъ и защищается не потому, что такъ дѣлали, можетъ быть, раньше его, другіе, а потому—что ему больно и спастись хочется. При этомъ, г. Боборыкинъ горько жаловался на то, что будто-бы „теперь подрывается не только всякая академія, но и всякое систематическое развитіе молодого человѣка подъ руководствомъ учителя"—обвиненіе, столько же у насъ старинное, какъ и ложное. Никто никогда не нападалъ у насъ на художественное ученье вообще. Непостижимо, какъ могъ г. Боборыкинъ печатно объявлять, будто, по нынѣшнимъ русскимъ понятіямъ, „успѣхи мастерства, колоритъ, рисунокъ, изученіе анатоміи, артистическое воспитаніе, пройденное въ музеяхъ и мастерскихъ Европы,—все это не существуетъ". Во всемъ этомъ, кромѣ жалкой клеветы на русскихъ художниковъ и сочувствующихъ имъ критиковъ,—ничего нѣтъ. Кто у насъ нападалъ на ученье, нападалъ всегда только на ученье „школьное", которое было и у насъ столько-же нелѣпо и вредно, какъ вездѣ. Конечно, ни одинъ талантливый и умный художникъ, ни одинъ въ самомъ дѣлѣ мыслящій и образованный критикъ никогда не подумаетъ отрицать потребности художественнаго образованія, ученья, ни одинъ еще не приходилъ къ тѣмъ нелѣпымъ безуміямъ, какія приписываетъ имъ г. Боборыкинъ, повидимому, мало понимающій то, что̀ говорится во враждебномъ ему лагерѣ новыхъ русскихъ художниковъ. Никто изъ нихъ никогда не

думалъ, что вся Европа ничего не произвела по части искусства, кромѣ бездарности и ничтожества: чѣмъ выше человѣкъ надаренъ талантомъ и умомъ, чѣмъ онъ больше понимаетъ въ искусствѣ, послѣ долгихъ годовъ изученія, сравниванья, любованья, размышленія, тѣмъ глубже и больше онъ цѣнитъ великихъ истинныхъ художниковъ прежняго времени, которыхъ, для счастья человѣчества, было до сихъ поръ не мало. Но это еще не резонъ, чтобъ слѣпо и порабски вѣровать во всѣ художественныя славы, какія только существуютъ на Западѣ (иногда совершенно понапрасну) и не смѣть о нихъ своего собственнаго сужденія имѣть. Нигдѣ въ Европѣ не найдется болѣе горячихъ и глубокихъ цѣнителей не только Веласкеца, Рембрандта, вообще нидерландцевъ, испанцевъ (которые какъ-то особенно подходятъ къ русскому духу, вкусу и складу), но и разныхъ другихъ великихъ художниковъ Запада; но смѣшно было бы, подъ страхомъ грозной опалы, требовать, отъ современныхъ русскихъ художниковъ и критиковъ, раболѣпной слѣпоты и неразборчиваго поклоненія многому такому, что̀ давно отжило свой вѣкъ и не годится болѣе просвѣтленному современному чувству и мысли. И г. Боборыкинъ можетъ, со всѣми себѣ подобными, вопить, сколько ему угодно, противъ неуваженія „преемственности“ со стороны современниковъ,—эти послѣдніе все-таки будутъ одно высоко любить и уважать, но другое и не любить, и не уважать, хотя бы это были репутаціи въ цѣлую версту вышины.

Но есть одинъ пунктъ, который болѣе всего сказаннаго, болѣе „неуваженія“ къ тѣмъ художественнымъ авторитетамъ, которые уже теперь непригодны, болѣе слишкомъ малаго фетешизма передъ „преемственностью“ въ искуствѣ, сердитъ г. Боборыкина. Это—близкая связь искусства съ литературой, или, какъ онъ называетъ, „подчиненіе живописи литературнымъ мотивамъ“. Онъ жалуется, что исходный пунктъ печальнаго нынѣшняго ученія о художествѣ—содержаніе! „Только то̀ имѣетъ цѣну, что̀ написано на извѣстную общественно-нравственную идею. Точно будто вся задача живописи сводится къ тому, чтобы идти вслѣдъ за публицистикой и обличительной литературой... Пора, наконецъ признать полную самобытность живописи и не дѣлать изъ нея орудія для вещей, совершенно постороннихъ искусству“... Каково! Мысль, негодованіе, жгучая боль, страданіе, глубокая симпатія или антипатія къ тѣмъ или другимъ явленіямъ жизни—все это „постороннія вещи для искусства“! Художникъ не долженъ никогда этого ни ощущать, ни выражать! Онъ долженъ быть только празднымъ шалуномъ формы, онъ долженъ баловать красками и линіями для того только, чтобъ доставлять пустѣйшее „удовольствіе дилеттантамъ и приличное „разсѣянье“ зѣвающей толпѣ. Литература должна дѣлать одно дѣло, серьезное, важное, глубоко значительное, оставляющее по себѣ широкія борозды на обществѣ,—съ искусства довольно и роли милаго потѣшника и пріятнаго развлекателя! Какъ будто живопись не родная сестра литературы и можетъ нынче согласиться на ту низменную роль, какую часто играла прежде, особливо въ послѣдніе два-три вѣка! Какъ будто, сознавъ нынче свою мощь и права, она уступитъ ихъ снова! „Произведенія живописи должны восхищать насъ не содержаніемъ, а спеціально творческими достоинствами и пріемами“, говоритъ г. Боборыкинъ. Ну, пускай онъ такъ и думаетъ, рѣшая самъ для себя, что̀ это за творчество такое будетъ, которое не захочетъ знать никакихъ самыхъ важныхъ, самыхъ глубокихъ, самыхъ насущныхъ и истинныхъ задачъ жизни, которое отвернется отъ нихъ всѣхъ ради одной „виртуозности“. Думая такъ, г. Боборыкинъ повторяетъ только устарѣлыя французскія воззрѣнія, которыя мы встрѣчаемъ въ той самой книгѣ „Manette Salomon“ братьевъ Гонкуровъ, на которую онъ такъ любовно ссылается. Эти авторы (уже не отъ имени современныхъ имъ живописцевъ, а отъ своего собственнаго имени) жалуются на „пагубное вліяніе французской литературы на французскую живопись 40-хъ годовъ“, тогда какъ именно это-то вліяніе всегда и вездѣ было самое благодѣтельное, самое плодотворное, самое возвышающее, всякій разъ, когда литература пробуждалась отъ обычнаго сна и полна становилась ощущенія живой жизни. Такъ бывало не разъ во Франціи, такъ было и у насъ въ послѣднія 25 лѣтъ. Этимъ мы можемъ только гордиться. но, конечно, любителямъ ничтожнаго, нѣмого, формальнаго искусства это могло быть только невыносимо больно и оскорбительно. Оно имъ, въ ихъ чисто куриной слѣпотѣ, казалось даже анти-художественнымъ. Г. Боборыкинъ скорбитъ, что „наша публика до сихъ поръ не воспитала еще въ себѣ способности восхищаться самими пріемами мастерства. То, что̀ французскіе критики на своемъ жаргонѣ называютъ „la pâte“ и „la brosse“, не способно приводить ее въ восторгъ“. И славу Богу! скажемъ мы. Лучшіе французскіе умы и художественные критики давно жалуются на паденіе современнаго французскаго искусства, на его жалкую пустоту, въ большинствѣ случаевъ, вслѣдствіе отсутствія содержанія, вслѣдствіе безумнаго поклоненія одному виртуозничанью. Тургеневъ жаловался („Спб. Вѣдом.“, 1881, № 310, статья г. Аверкіева: „Представленія Сарры Бернаръ“) на современное паденіе французской драматургіи. „Совершенно ошибочно думать, что парижскіе театры стоятъ на значительной художественной высотѣ, говорилъ онъ. Для художника они скучны; они для него черезъ-чуръ механичны. Пересмотрѣвъ множество театровъ, вамъ покажется, что весь вечеръ просидѣли въ одномъ и томъ-же театрѣ: до того похожи другъ на друга всѣ эти любовники, любовницы, резонеры и т. д. Мало того, вамъ покажется, что во всѣхъ театрахъ играютъ одну и ту-же пьесу: до того всѣ они похожи другъ на друга“... Это самое каждому мыслящему человѣку приходится сказать про современное французское искусство: кромѣ рѣдкихъ исключеній, оно ужасно скучно, потому что черезъ-чуръ „механично“, у него почти всегда полное отсутствіе содержанія, и только все оно состоитъ изъ „pâte“ и „brosse“, столько драгоцѣнныхъ сердцу г. Боборыкина. Но то, что̀ мило г. Боборыкину, то

еще не непремѣнно мило и всѣмъ остальнымъ рускимъ. Ему, напримѣръ, кажется, что „худого въ томъ нѣтъ“, что г. Харламовъ „имѣетъ манеру письма, близкую къ великимъ мастерамъ портретной и жанровой живописи французской и испанской школъ“,— а намъ кажется, что „худого“ въ томъ очень много, потому что мы не испанцы и не французы, особливо прежняго времени, почему и картины, и письмо ихъ должны быть другія, свои, а не чужія, не во гнѣвъ будь сказано „преемствамъ“ г. Боборыкина. Это впрочемъ ничуть не мѣшаетъ ему, если ему такъ нравится, писать романы и фельетоны въ манерѣ какихъ угодно французовъ. Ему точно также кажется, что хорошо бы очень было, еслибъ „наши художники, вмѣсто „сюжетныхъ жанровъ“ писали прямо съ натуры (въ томъ числѣ голыхъ женщинъ, какъ сказано у г. Боборыкина нѣсколькими строками выше), довольствовались типами, картинами домашней жизни, беря примѣръ съ великихъ голландскихъ мастеровъ“. „Отчего-бы и намъ не пойти по слѣдамъ Ванъ-Остаде, Теньерсовъ и Герардовъ Доу?“, спрашиваетъ онъ. Отвѣтъ очень простъ, но только г. Боборыкину онъ никоимъ образомъ не можетъ придти на умъ. Оттого намъ не надо идти по слѣдамъ голландцевъ, что не надо идти ни по чьимъ слѣдамъ, никому не подражать, никого не повторять и не обезъянничать, а идти своею собственною дорогою, какая передъ нами лежитъ, по условіямъ самой нашей народности, исторіи, національнаго духа, дѣйствительной нашей собственной жизни, а не чьей бы то ни было чужой; во-вторыхъ, потому не надо намъ идти по слѣдамъ голландцевъ (если бы даже кто и вздумалъ допускать подражаніе), что эпоха голландцевъ—то было одно время, а нынче другое: что тогда было достаточно и впору, то теперь уже неудовлетворительно. Голланды были великіе мастера, и мы низко передъ ними преклоняемся, но повторять ихъ ничтожное или пустое содержаніе—теперь уже стыдно и непростительно. Можно радоваться и любоваться на даровитаго ребенка, но поддѣлываться взрослому подъ его взгляды и понятія — какой срамъ!

Г. Боборыкинъ являлся у насъ, по части искусства, всегда только выразителемъ плохихъ французскихъ мнѣній и ходячихъ художественныхъ предразсудковъ. По счастью, они не могли никогда, даже въ самомалѣйшей степени, привиться у насъ. Они вовсе для насъ непригодны.

Являлись иногда русскіе художественные критики, которые, на первый взглядъ, какъ-бы сочувствовали нашимъ художникамъ и ихъ созданіямъ, но потомъ оказывалось, что собственно всѣ похвалы были только учтивымъ подходцемъ. Такъ, напримѣръ, неизвѣстный авторъ напечаталъ однажды въ „Гражданинѣ“ 1882 и 1883 годовъ цѣлый рядъ статей подъ названіемъ: „Разговоры объ искусствѣ“, многими своими изреченіями вовсе не похожихъ на „Гражданина“, ни на его писателей. Тутъ, наприм., говорилось: „Наше искусство съумѣло образовать хорошую самобытную школу, еще не богатую числомъ талантовъ и произведеній, но уже заявившую себя такими серьезными успѣхами и такою жизненностью направленія, что въ ея будущности нѣтъ причины сомнѣваться... Мы считаемъ успѣхи русскаго искусства съ 60-хъ годовъ громадными!“ Что за странность! Точно будто не „Гражданина“ читаешь и не его сподвижниковъ! Особливо, если вспомнить, что тотъ-же „Гражданинъ“ незадолго писалъ, какъ и слѣдовало ожидать, по поводу посмертной выставки Перова, что, кромѣ немногихъ исключеній („Птицеловъ“, „Охотники“, „Рыболовъ“), все стальное у Перова стоитъ на уровнѣ ученической работы, не лишенной силы и таланта, но еще не получившей той печати зрѣлости, изящнаго мастерства, которыя даютъ картинѣ значеніе художественнаго произведенія... Перову чувство изящнаго, виртуозность мастера давались всего труднѣе... Требованіе красоты, безъ которой картина не можетъ считаться произведеніемъ искусства, повидимому, было ему совершенно чуждо. Онъ сухъ, холоденъ и, такъ сказать, элементаренъ... Онъ былъ преемникъ Ѳедотова, отъ котораго усвоилъ грубоватость письма, но не заимствовалъ его юмора и теплоты... При другихъ условіяхъ изъ него, можетъ быть, вышелъ-бы (!) превосходный жанристъ. Но, поставленный внѣ всякаго воспитывающаго вліянія, захваленный неумѣлою критикой именно за то, отъ чего ему слѣдовало-бы избавиться, сталкиваясь на каждомъ шагу съ антихудожественными теченіями въ литературѣ и невольно подчиняясь имъ, Перовъ остался на всю жизнь въ положеніи талантливаго ученика, не овладѣвшаго техникой искусства... Подобно Рѣпину, онъ представляетъ примѣръ крупнаго дарованія, пострадавшаго отъ невозможныхъ условій, въ какихъ находилось искусство въ періодъ 60-хъ и 70-хъ годовъ. Это одна изъ жертвъ вандализма, внесеннаго къ намъ журналистикой и всѣми вѣяніями такъ называемой эпохи реформъ...“ („Гражд.“, 1883, № 36). А, вотъ это другое дѣло! Вотъ они, „Гражданинъ“ и его сподвижники, въ полномъ соку и славѣ! Вотъ какъ имъ слѣдуетъ говорить, вотъ какими мы ихъ знаемъ и обожаемъ. А то—„громадный успѣхъ“, „самобытная хорошая школа“ со значительною будущностью—на что все это похоже, съ чѣмъ это сообразно? Однако, продолжая чтеніе, мы въ этомъ рядѣ статей скоро открываемъ присутствіе, во всей цѣлости и нерушимой неприкосновенности, всего того, что принадлежитъ къ настоящей натурѣ этого журнала и самыхъ коренныхъ его писателей. Указавъ на столь постыдное отсутствіе религіозной живописи на нашихъ выставкахъ (и забывъ при этомъ, что по какой-то странности во всемъ европейскомъ современномъ искусствѣ существуетъ точь-въ-точь такое-же малое преобладаніе живописи религіозной), достойный сотрудникъ князя Мещерскаго указывалъ: на „тенденціозность, достойную сожалѣнія, на непріятную лживость композиціи картины Рѣпина „Крестный ходъ“; на „болѣе чѣмъ странный подборъ нарочито уродливыхъ, звѣрскихъ и идіотическихъ типовъ“; вообще-же про Рѣпина замѣчалъ, что онъ „умышленно губитъ свой талантъ“ и т. д. Что-же касается общихъ соображеній, то они состояли, главнымъ образомъ, въ срамленіи и упреканіи нашего искусства предъ лицомъ европейскаго.

„На Западѣ,—говоритъ „Гражданинъ“,—жанръ у французовъ, итальянцевъ, испанцевъ непремѣнно предполагаетъ элементъ граціозности, изящества; у фламандцевъ и нѣмцевъ замѣтенъ элементъ благодушія, часто соединяющагося съ почитаніемъ семейнаго очага. Вообще, у западныхъ художииковъ жанръ имѣетъ какъ-бы цѣлью дать впечатлѣніе тихое, успокоительное, возвращающее человѣка къ маленькимъ радостямъ и волненіямъ будничной жизни. Нашъ жанръ явился сразу безъ всѣхъ этихъ элементовъ... Наши жанристы безпощадны... Въ лохмотьяхъ нищеты у европейскихъ художниковъ есть почти всегда нѣчто трогательное... Наша жанровая картина въ сущности почти всегда ни что иное, какъ каррикатура...“ Неправда-ли, вѣдь всѣ эти обвиненія почти точь-въ-точь одно и то-же со словами Потугина въ „Дымѣ“: „Мы толкуемъ объ отрицаніи, какъ объ отрицаніи, какъ объ отличительномъ нашемъ свойствѣ; но и отрицаемъ-то мы не такъ, какъ свободный человѣкъ, разящій шпагой, а какъ лакей, лупящій кулакомъ“. Тамъ, у тѣхъ,—какое благородство и галантерейность! Шпага, трогательныя лохмотья, а у насъ, пошлыхъ лакеевъ, —кулакъ, разящій безъ всякаго почтенья и жантильной деликатности, прямо такъ-таки куда попало, голая правда жизни въ картинѣ, какъ она въ самомъ дѣлѣ есть на-лицо, сдуру и безъ книксеновъ, безъ всякихъ тихостей и успокоеній!

„Наше искусство, — вопилъ „Гражданинъ“ по поводу передвижной выставки 1884 года, — все дальше и дальше уходитъ по пути, весьма неправильному и странному; этотъ путь не можетъ привести искусство ни въ какомъ случаѣ къ истинному развитію и процвѣтанію. „Идеи“, которыя съ какою-то натугою силятся провести въ новѣйшихъ картинахъ, такъ жалки, такъ, очевидно, надуты въ уши и наклеены какъ ярлыки на всю эту тугую работу, что становится жаль трудовъ экспонентовъ, потеряннаго времени, жаль пути, пройденнаго ими напрасно... Не знаешь, чему больше удивляться: нищетѣ ли фантазіи, при недурномъ часто письмѣ, жалкой ли ограниченности и вымучености тэмъ, часто при несомнѣнной выразительности. Все это словно задалось представить русскую жизнь въ самыхъ печальныхъ, уродливыхъ образахъ, все это ноетъ, обличаетъ, во всякомъ случаѣ относится къ жизни свысока, презрительно или злобно,—это одно уже исключаетъ всегда всякую художественную ясность, истину и силу изображенія...“ („Гражданинъ“, 1884, № 10). Да, да, надобно было бы художникамъ проникнуться всепокорнѣйшимъ, рабскимъ, низкопоклоннымъ закономъ гегелевской философіи: „все существующее разумно“, надо было бы имъ безъ злобы и презрѣнія смотрѣть на все то, что продѣлываетъ грубая „сила“ надъ нѣмымъ стадомъ, надо было бы пропускать мимо глазъ все печальное и нелѣпое, чѣмъ кишитъ русская жизнь—и тогда, конечно, „Гражданинъ“ тотчасъ же призналъ бы новое русское искусство и яснымъ, и художественнымъ, и поэтичнымъ, и истиннымъ!

„Недѣля“, устами своего художественнаго критика В. К., высказывала такую же ненависть къ новому нашему искусству, такое же точно его непониманіе, какъ г. Боборыкинъ и писатели „Гражданина“. Этотъ насмѣхался надъ „реализмомъ“ и „правдой“ изображеній, жаловался, зачѣмъ у насъ въ живописи не рубенсовская, не рембрандтовская, не рафаэлевская правда, увѣрялъ, что въ нашей живописи одно—школьное упражненіе, а не творчество, другое—топтанье все на одномъ и томъ же мѣстѣ, третье—голая этнографія, все же вмѣстѣ—сплошная копія и фотографія; что „новые русскіе живописцы, нѣкогда смѣлые новаторы и прогрессисты, нѣкогда возстававшіе противъ копированія академическихъ образцовъ, ударились теперь въ другую крайность, гдѣ и завязли, похоронили себя въ машинальномъ списываніи живой, это правда, но не осмысливаемой дѣйствительности“; а все это оттого, что „ихъ губитъ всегдашняя болѣзнь, давнишняя отрава немногочисленной русской интеллигенціи—кружокъ и кружковые божки, оракулы и прорицатели. Кружокъ передвижниковъ замкнулся на теоріи мертвой фотографической правды, и его выставки съ года на годъ падаютъ. Кружокъ—огромная сила и злая сила“ („Недѣля“, 1884, № 12).

Какъ должны были смотрѣть на новое русское искусство „Московскія Вѣдомости“, что они должны были о немъ говорить—это легко себѣ вообразить. Но, чтобъ дать полное понятіе объ ихъ чувствахъ и размышленіяхъ въ этомъ отношеніи, довольно будетъ привести отрывки изъ двухъ статей послѣдняго времени, именно изъ того времени, когда новое русское искусство возвысилось до самыхъ крупныхъ и значительныхъ созданій своихъ, и, слѣдовательно, еще болѣе прежняго должно было поднимать на дыбы всѣхъ ретроградовъ и реакціонеровъ.

Въ статьѣ С. Васильева, „Московскія Вѣдомости“ жалуются, по поводу 12-й передвижной выставки (1884 года), во-первыхъ, на полное отсутствіе „историческихъ“ картинъ и „изображеній нагого тѣла“, на отсутствіе сюжетовъ „поэтическихъ“, „фантастическихъ“ и такихъ, гдѣ на первомъ планѣ была бы „чистая красота“ (замѣчено, что всѣ самые закоренѣлые деспоты, насильники, свирѣпо топчущіе въ грязь всякую правду и право, люто давящіе человѣческую жизнь, прежде всего требуютъ себѣ „поэзіи“ и „чистой красоты“; безъ нѣжнѣйшихъ идеальнѣйшихъ чувствъ они жить не могутъ!). „Чувство прекраснаго,— восклицаютъ „Московскія Вѣдомости“, —какъ будто исчезло по отношенію къ человѣку и сохранилось лишь въ отношеніи къ природѣ (слѣдуютъ похвалы русскимъ современнымъ пейзажамъ). „Свободное“ художество пошло въ услуженіе вседневной жизни и заботамъ дня (какая, подумаешь, въ самомъ дѣлѣ низость!), слѣлало ихъ предметомъ культа и снизошло на степень репортерства...“ Но главные громы писателя „Московскихъ Вѣдомостей“ были припасены для новѣйшей картины Рѣпина „Не ждали“, которая заключала, помимо громадной талантливости исполненія, такую силу содержанія, такую глубокую правдивость, такую горячность свѣтлаго чувства, что должна была тотчасъ же сдѣлаться ненавистною до бѣшенства для всѣхъ людей съ образомъ мыслей

„Московскихъ Вѣдомостей“. „Г. Рѣпина навѣрное произведутъ въ геніи,—писалъ г. Васильевъ.—Жалкая геніальность, покупаемая цѣной художественныхъ ошибокъ, путемъ подыгрыванія къ любопытству публики посредствомъ „рабьяго языка“. C'est pire qu'un crime, c'est une faute... Не ждали! Какая фальшь заключается уже въ одномъ этомъ названіи!... Если вы не чувствуете слезъ, подступающихъ къ вашимъ глазамъ при видѣ такого потрясающаго семейнаго событія, каково изображенное г. Рѣпинымъ, то вы можете быть увѣрены, что причиной этому—холодная „надуманность“ сюжета, преобладаніе незрѣлой мысли надъ поверхностнымъ чувствомъ. Художникъ не виноватъ, если русскіе политическіе преступники не могли возбудить въ немъ симпатіи, какъ не возбуждаютъ они ея ни въ одномъ дѣйствительно русскомъ человѣкѣ. Но вина его состоитъ въ томъ, что онъ, въ холодномъ разсчетѣ на нездоровое любопытство публики, сдѣлалъ такое несимпатичное ему, полуидіотическое лицо центромъ цѣлой картины“ („Моск. Вѣдом.“, 1884, № 128).

Въ статьѣ другого писателя этой газеты, М. Соловьева, мы встрѣчаемъ тѣ же самыя мысли и чувства. Авторъ точно также же, какъ С. Васильевъ, жалуется на то, что „ни крупное историческое событіе, ни религія, не вызвали ни одной картины среди Товарищества передвижныхъ выставокъ (12-я выставка). Художественная мысль эманципировавшихся художниковъ осталась строго закрѣпленною за пейзажемъ, портретомъ, городскимъ происшествіемъ, и выше ихъ не поднималась. Изображая факты повседневной жизни, художники стремились только къ наглядности, и оказались безсильными открыть въ нихъ элементъ красотъ, духовной или физической, т.-е. единственной и главной цѣли пластическаго искусства, безъ которой живопись становится иллюстраціей и теряетъ всякое самостоятельное значеніе“. (Еще бы нѣтъ! Что̀ такое эта ничтожная, низменная жизнь всѣхъ этихъ милліоновъ людей, наполняющихъ города и селы, избы, чердаки и подвалы?—Конечно, менѣе чѣмъ ничто! Объ ней и говорить не стоитъ, не стоитъ вспоминать ни ихъ горе и муку, ни ихъ тяготу, забитость и одураченность. То ли дѣло герои лже-искусства, лже-поэзіи и лже-исторіи, пресвѣтлые и превысокіе, великодушные и поэтичные! —Для нихъ-то и созданы картины и статуи). Обращаясь спеціально къ ненавистной картинѣ Рѣпина „Не ждали“, этому крупнѣйшему свѣтилу русскаго искусства, М. Соловьевъ высказывалъ почти то же, что̀ и С. Васильевъ. Конечно, для доказательства своей художественной компетентности, М. Соловьевъ напередъ расхваливалъ въ пухъ и прахъ то, что̀ на 12-й передвижной выставкѣ было слабаго, какъ, наприм., портреты графа С. Г. Строгонова и графа Льва Толстаго (это послѣднее, очень слабое и неудачное произведеніе Гѐ авторъ ставилъ даже „во главѣ всѣхъ выставленныхъ картинъ“), а послѣ того обращался уже къ главному врагу. „Изо всѣхъ картинъ передвижной выставки, ни одна не отличается такою неясностью мысли, такимъ забвеніемъ элементарныхъ началъ рисунка, такимъ невѣдѣніемъ линейной перспективы и такимъ необдуманнымъ колоритомъ, какъ „Не ждали“ г. Рѣпина. Въ ней глашатаи новой, свободной русской художественной школы могутъ напирать развѣ на одно достоинство—на полное освобожденіе отъ академической рутины, но развѣ только въ томъ, что тутъ отброшены вѣковыя художественныя правила, обязательныя для всѣхъ, доколѣ искусство будетъ искусствомъ. Со времени „Проводовъ новобранца“ (1880) каждая картина г. Рѣпина свидѣтельствуетъ развѣ о неудержимомъ паденіи его таланта. Въ 1883 году была дана имъ саженная карикатура „Крестнаго хода“, насмѣшка надъ сюжетомъ, по свойству своему необыкновенно благодарнымъ въ колоритномъ и композиціонномъ отношеніи; но даже и послѣ „Крестнаго хода“ трудно было ожидать такого скачка внизъ, какъ „Не ждали“. А жаль: „Воскрешеніе дочери Іаира“ и „Проводы новобранца“ давали надежду на лучшее.“

Эхо „Московскихъ Вѣдомостей“ въ Петербургѣ, нынѣшнія „С.-Петербургскія Вѣдомости“ выражались, само собою разумѣется, въ томъ же самомъ духѣ, какъ и патронъ ихъ. Но только здѣшняя газета, вдобавокъ, срамила новыхъ нашихъ художниковъ Западомъ. „Когда просматриваешь,—писала она по поводу 12-й передвижной выставки,—рядъ художественныхъ произведеній парижскаго „Salon“, невольно поражаешься искреннею, неподдѣльною любовью къ искусству, которою умѣютъ согрѣвать французскіе художники свои работы“. (NB. Замѣтимъ для себя, что, какъ извѣстно, всѣ лучшіе французскіе и нѣмецкіе критики постоянно жалуются на „неискренность, холодъ и дѣланность“ большинства нынѣшнихъ французскихъ картинъ). Тонкій прирожденный эстетикъ и колористъ, французъ находитъ превосходные мотивы для картинъ и этюдовъ тамъ, гдѣ нашъ художникъ не найдетъ ничего. Онъ чувствуетъ красоту, понимаетъ ее и пользуется своимъ пониманіемъ во всю ширь, во весь розмахъ могучаго художественнаго вдохновенія. Онъ не ставитъ для себя узкихъ тенденціозныхъ рамокъ крупнаго кругозора какого-нибудь одного излюбленнаго кружка; онъ не довольствуется дешевою моралью, либеральнымъ протестомъ, обличеніемъ, желаніемъ произвести скандалъ... У насъ не то. У насъ первымъ долгомъ требуется, чтобы картина произвела шумъ и скандалъ, помимо своего исполненія, самымъ замысломъ, подтасовкою фактовъ. Исказить общепринятую форму (NB), втоптать въ грязь идеалы (NB)—обычный пріемъ послѣдняго 20-лѣтія,—стало и въ живописи дѣломъ обычнымъ и даже похвальнымъ. Быть можетъ, въ большинствѣ случаевъ тутъ главную роль играетъ недомысліе, столь свойственное нашимъ художникамъ вообще; обыкновенно, ничему не учившійся, ничѣмъ лично не интересующійся художникъ подпадаетъ подъ вліяніе какого-нибудь юродиваго публициста, и мажетъ подъ его диктовку самыя ужасающія вещи. Къ сожалѣнію, ихъ уродливымъ дѣтищамъ придаютъ слишкомъ много значенія и, запрещая выставлять ихъ публично, раздуваютъ только мыльные пузыри“ (NB. Спрашивается, какъ-же это согласить: художники „ничѣмъ не интересуются“, а потомъ ихъ ничѣмъ ненаполненныя картины почему-

то запрещаютъ „выставлять публично?"). При такомъ образѣ мысли, понятно, чѣмъ для г. „Rectus" (критика „Вѣдомостей") должны были казаться Рѣпинъ и его картина „Не ждали". Конечно, это вышла тотчасъ-же вещь „слишкомъ тенденціозная"; главное дѣйствующее лицо, „арестантъ", оказался „выразительнымъ, но заставляющимъ, все-таки, желать большей опредѣленности"; „обстановка невзрачная, неряшливая, неуютная" (NB: въ романахъ у г. Авсѣенки, напротивъ, помѣщенія его героевъ всегда богаты, элегантны, милы и комфортабельны; онъ писатель, только одно и признающій—аристократичность самой тонкой пробы); „типы дѣтей золотушные, истощенные (вѣроятно, вовсе мало питаются конфектами!), у дѣвочки какія-то скрюченныя ноги (NB: хорошія гувернантки въ хорошихъ домахъ никогда не велятъ такъ сидѣть), самъ-же герой не возбуждаетъ сочувствія: даже энергіи нѣтъ на лицѣ" (то-ли дѣло герои г. Авсѣенки!) Какъ результатъ всего наставленія: „Лже-либеральныя обличенія и протесты, трактуемые при помощи живописи, даже если они съ технической стороны талантливы, бываютъ смѣшны и никогда не достигаютъ цѣли... Печальнѣе всего то, что писанное не пережито, не перечувствовано художникомъ, а придумано (NB. Другими словами: Гоголь, Островскій, Левъ Толстой и всѣ остальные художники должны были побывать въ кожѣ и въ обстоятельствахъ своихъ дѣйствующихъ лицъ, иначе не писать ихъ, потому что это будетъ „печально"). Ужели-же возвращеніе изъ ссылки стало у насъ обычнымъ явленіемъ, достойнымъ кисти художника (NB), да и неужели герои этихъ ссылокъ такъ интересны?" („Спб. Вѣд.", 1884, № 63).

IX.

Рѣпинъ и Верещагинъ—двое самыхъ крупныхъ и глубокихъ нашихъ живописцевъ послѣдняго времени. Поэтому понятно, что на нихъ всего больше и всего чаще должны были обрушиваться единомышленники „Гражданина", „Московскихъ Вѣдомостей", „Спб. Вѣдомостей" и „Новаго Времени". Для этихъ газетъ могли быть сносны или симпатичны изъ созданій Рѣпина либо только еще юношескія (какъ „Дочь Іаирова"), либо неудачныя (какъ „Проводы новобранца"). Все остальное было для нихъ темно или враждебно. Но это уже была большая милость со стороны М. Соловьева и его товарищей, что они признавали хоть прежнія-то картины Рѣпина чего-нибудь стоющими. Много естъ ретроградовъ одинаковаго пошиба съ гг. Соловьевымъ, Васильевымъ, писателями „Спб. Вѣдомостей" и „Гражданина", которые всегда находили и эти прежнія картины Рѣпина, еще никѣмъ не признанныя за „тенденціозныя", антипатичными, антихудожественными, достойными презрѣнія. Литературный критикъ „Новаго Времени" вздумалъ однажды писать и объ искусствѣ. Онъ съ ревностью вступился за Брюллова противъ тѣхъ, кто доказывалъ его пустоту, ложь, гниль, холодъ, безсердечіе и условность,—и увѣрялъ, точно будто ничего не читавши и не видавши, что Брюлловъ, если и грѣшитъ чѣмъ, то развѣ тѣмъ, что онъ—романтикъ и художникъ одного направленія и характера съ Викторомъ Гюгò! Этимъ, конечно, г. Буренинъ только доказывалъ, что ровно ничего не способенъ понимать ни въ Брюлловѣ, ни въ В. Гюгò, и никогда не въ состояніи былъ уразумѣть, какъ великъ этотъ послѣдній, и мыслью, и чувствомъ, не взирая на одолѣвающую его иногда реторичность и надутость, какъ глубоко то содержаніе, которое онъ вкладывалъ въ свои произведенія, —и вмѣстѣ не способенъ былъ уразумѣть всего ничтожества и дрянности обычнаго содержанія у Брюллова, всей „академичности" его склада и направленія (какъ это давно уже и признала вся Европа). И вотъ, этакій-то знатокъ и пониматель искусства выступилъ передъ петербургской публикой, для того, чтобъ оповѣстить всѣхъ, что „теперешніе русскіе художники и живописи, и слова, и звуковъ, чаще всего производятъ уродливыя и безжизненныя произведенія" („Новое Время", 1883, № 2,580), и это „право, большой еще вопросъ: лучше-ли для русскаго искусства, что прежде его „торжествующею пѣснью" было, наприм., изображеніе въ „Послѣднемъ днѣ Помпеи" женщины, упавшей съ колесницы, а теперь его „торжествующею пѣснью" является угреватый, пропитанный спиртомъ носъ „Протодіакона" Рѣпина? („Новое Время", 1882, № 2,410). Читатель понимаетъ, что подъ видомъ „Протодьяконскаго носа" остроумно олицетворено все новое реальное искусство, но, конечно, наврядъ-ли онъ пойметъ, почему это такъ, и почему такая невообразимая чепуха можетъ укладываться въ человѣческой головѣ? Во всякомъ случаѣ вѣрно то, что во всей великолѣпной картинѣ „Протодьяконъ", по силѣ и выраженію достойной Рубенса, такою и признаваемой на Западѣ, критикъ ничего не увидалъ и ничего не понялъ, кромѣ носа, а потому и повторялъ, по всегдашнему обычаю своему, сто разъ свои остроумныя, ѣдкія и сокрушительныя насмѣшечки надъ „Протодьяконскимъ носомъ".

Другой писатель той же газеты высказалъ свои эстетическія понятія и способности по поводу картины Рѣпина „Не ждали".—Во-первыхъ, онъ объявилъ, что на той выставкѣ, гдѣ находилась эта картина (12-я передвижная выставка), „нѣтъ ничего выдающагося, ни одной картины, которая заставляла-бы о себѣ говорить особенно" (NB. Прямо наоборотъ истинѣ: о рѣдкой картинѣ говорили и писали у насъ, и въ Петербургѣ, и во всей провинціальной нашей печати, такъ много, какъ о „Не ждали"). Далѣе онъ нападалъ на передвижниковъ, зачѣмъ они разбросали картины одного и того-же мастера по разнымъ угламъ (конечно, и не подозрѣвая, въ своемъ художественномъ невѣжествѣ, что нигдѣ въ Европѣ картины одного и того-же художника никогда не ставятся вмѣстѣ, на выставкѣ). Послѣ такихъ приступовъ, этотъ писатель объявлялъ вдругъ, что картина Рѣпина „производитъ примиряющее впечатлѣніе, пожалуй трогательное". Откуда онъ это взялъ, на основаніи одного только своего мгновеннаго вдохновенія,—„все случаемъ!", какъ говорилъ Хлестаковъ,—этого, конечно, никто не отга-

даетъ. Еще далѣе, объявлялось, что въ картинѣ „словно нѣтъ настоящаго творчества и одушевленія, нѣтъ того свободнаго у яркаго таланта, который подчтиняетъ себѣ всѣхъ". Тѣмъ яркимъ талантомъ, который подчиняетъ себѣ всѣхъ, оказался К. Маковскій, когда написалъ свою, по всегдашнему не безталанную, но яркую, пустую, безсодержательную и даже во многомъ фальшивую, на брюлловскій манеръ, картину „Боярская свадьба". Эта вещь уже провозглашена была „превосходящею все, прежде написанное этимъ художникомъ, не только техникою, но внутреннимъ содержаніемъ, историческимъ и бытовымъ смысломъ". „Въ исторіи русской живописи едва-ли есть другая картина столь выразительная", прибавлялъ критикъ, и вмѣстѣ объяснялъ, что картина К. Маковскаго вся свѣтится поэтическимъ колоритомъ, поэтической гармоніей: у невѣсты „такія интеллигентныя черты лица" и т. д. Ну да, разумѣется, кому могутъ нравиться, казаться поэтическими и высокими созданіями такія картины, какъ „Боярская свадьба" К. Маковскаго, кто способенъ, по своему полному безвкусію, печатно увѣрять русскую публику („Новое Время", 1883, № 2,463), что Перовъ, въ послѣдніе свои годы занявшійся историческою и религіозною живописью, вовсе не пошелъ назадъ, а его „Снятіе со креста" останавливаетъ наше вниманіе „по чуткому реализму именно русскаго художника",— тому никогда, конечно, ни единой черточки не понять въ картинѣ Рѣпина „Не ждали". Ему тотчасъ покажется, что главное дѣйствующее лицо картины (по признанію всѣхъ нашихъ художниковъ, не говоря уже о лучшей части публики — истинный chef-d'oeuvre) —нѣчто „вымученное"; что у него въ физіономіи „какая-то исключительность, что-то нехорошее, недоброе, тенденція, однимъ словомъ"; оно „обдаетъ чѣмъ-то страннымъ, непріятнымъ" и т. д. То ли дѣло дѣйствующія лица у г. Маковскаго: тамъ, кромѣ самой ординарной смазливости, ничего нѣтъ—тамъ критика ничѣмъ не „обдаетъ", кромѣ пустяковъ. Въ заключеніе, оракулъ „Новаго Времени" давалъ даже художникамъ рецептъ, посредствомъ котораго они могли-бы выправить эту картину, написать ее гораздо лучше: стоитъ только выбрать главное лицо не столь изысканное (требуется, вѣроятно, лицо въ родѣ „сытыхъ, здоровыхъ, румяныхъ лицъ" изъ картины К. Маковскаго, столько восхитившихъ критика), написать всю картину колоритнѣе (вѣроятно, въ стилѣ лакированной иллюминаціи К. Маковскаго), не такъ умышленно сѣро и экономно—и дѣло въ шляпѣ! Вообще говоря, по мнѣнію газеты „боязнь силы и настоящей художественной правды", „экономность и умѣренность" средствъ выраженія и мѣшаютъ таланту Рѣпина „развиться въ настоящую величину". Гдѣ можно найти еще большую неспособность понимать художество?

Впрочемъ, непониманіе непониманіемъ, а по части художественной критики здѣсь оказалось многое такое, что еще хуже. Сюда относится, напримѣръ, отстаиванье своихъ прекрасныхъ мнѣній посредствомъ выдумокъ и клеветъ. Нуждаясь въ униженіи Рѣпина, критикъ пробуетъ произвести это, выставивъ противовѣсъ, который раздавилъ-бы его окончательно. Для этого избранъ—Крамской. Отчего-бы и не такъ? Крамской — художникъ крупный, высокоталантливый, играющій крупную роль въ исторіи новаго русскаго искусства. Поэтому нѣтъ ничего худого въ томъ, чтобы сравнивать съ нимъ другого крупнаго нашего художника и затѣмъ, если угодно, отдавать предпочтеніе тому или другому. Но худо то̀, что для выигрыша своего дѣла газета принимается вдругъ увѣрять своихъ читателей, будто-бы Крамской „выросъ въ теченіе послѣднихъ лѣтъ" потому, что „сбросилъ съ себя реалистическія путы и рецептуру, что его сухость оказалась напускною, его черствая трезвость—придуманною, его блѣдность колорита—умышленною экономіей". Какая глупая и несчастная клевета! Но главное, что это за крупный и высокій художникъ, который въ теченіе нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ способенъ былъ умышленно обезображивать свой талантъ! И какое изъ всего заключеніе: „Портреты Крамского стали живѣе, правдивѣе, художественнѣе; въ нихъ меньше претензіи обнять необъятное, т.-е. выразить въ портретѣ цѣлый характеръ"... Боже, какая нелѣпость! Художникъ-портретистъ, не желающій выразить цѣлаго характера, что̀ это за портретистъ, что̀ это за художникъ? Казалось бы, надъ всѣми этими смѣшными глупостями можно было только смѣяться; однако же находятся люди, которые пресерьезно стараются выгородить и отстоять весь этотъ невѣжественный вздоръ. Въ этой роли особенно отличался, въ 1884 году, нѣкто подписывавшійся „Художникъ", хотя ему скоро доказали, что на такое названіе онъ не имѣетъ никакого права, что онъ есть только лже-художникъ, дерзкій самозванецъ, и что въ искусствѣ онъ въ глаза аза не знаетъ.

Но гдѣ еще лучше, чѣмъ на Рѣпинѣ, Крамскомъ и К. Маковскомъ выразились художественное пониманіе, вкусы, симпатіи и знаніе критиковъ „Новаго Времени", такъ это на Верещагинѣ. Тутъ уже все было пущено въ ходъ, все пошло va-banque.

Уже тотчасъ послѣ первой Верещагинской выставки 1874 года, поднялись противъ великаго художника, съ шипѣніемъ и злобой, голоса ретроградовъ и ярыхъ консерваторовъ. Какъ въ 1858 году, подъ сильнымъ вліяніемъ нѣкоторыхъ профессоровъ Академіи, выступилъ противъ Иванова весьма мало извѣстный и плохой литераторъ, Толбинъ, такъ въ 1874 году, вслѣдствіе подобныхъ-же вліяній, выступилъ противъ Верещагина весьма мало извѣстный и плохой живописецъ, академикъ Тютрюмовъ. Онъ доказывалъ, что „непозволителенъ, неучтивъ и дерзокъ былъ отказъ Верещагина отъ предложеннаго ему Академіей званія профессора; что такому художнику всякіе почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которыя онъ умѣлъ и выручить; что нѣкоторыя залы выставки были освѣщены огнемъ для того, чтобъ „скрыть недостатки письма" очень многихъ картинъ, и, вдобавокъ ко всему, что вообще всѣ картины Верещагина писаны не имъ самимъ, а „компанейскимъ способомъ", въ Мюнхенѣ, такъ какъ въ 4—5 лѣтъ одинъ художникъ не въ состояніи написать такую массу картинъ,

и поэтому „Верещагину, давшему только свою фирму, и совѣстно было принять профессорство“ („Русскій Міръ“, 1874, № 265). Двѣ московскія газеты, „Современныя Извѣстія“ и „Московскія Вѣдомости“, также высказались противъ Верещагина: первая была столько же, какъ и Тютрюмовъ, возмущена небывалымъ еще нигдѣ отказомъ отъ художественнаго чина и увѣряла, что этотъ „странный отказъ произведетъ впечатлѣніе только на непризнанныхъ геніевъ, разглагольствующихъ по трактирамъ и погребкамъ“; вторая говорила, что картины Верещагина, это—эпопея туркестанской войны, изображенная съ туркменской точки зрѣнія. Герои поэмы Верещагина—туркмены, побѣждающіе русскихъ и торжествующіе свою побѣду. Поэтъ-художникъ воспѣваетъ ихъ подвиги и вѣнчаетъ ихъ апоѳеозой изъ пирамиды человѣческихъ головъ. У Верещагина есть много изученія, наблюдательности и мѣстами сильно развитая техника; недостаетъ только весьма часто самаго главнаго—поэзіи“ (NB: всегдашній припѣвъ самыхъ прозаическихъ ретроградовъ и консерваторовъ—поэзія! Только тутъ рѣчь идетъ объ особенной, ихъ собственной, казенной и рутинной „поэзіи“). Что касается Тютрюмова, то съ его жалкими обвиненіями и клеветами скоро расправились художники русскіе и иностранные: русскіе напечатали протестъ о полной ихъ несолидарности съ мнѣніями, подозрѣніями и критическими взглядами Тютрюмова, а мюнхенскіе, цѣлымъ обществомъ изъ шестисотъ человѣкъ, заявили, что, по произведенному ими разслѣдованію, ничто изъ словъ Тютрюмова не подтвердилось, и что фактъ „оклеветанія“ такого высокаго художника, какъ Верещагинъ, вызвалъ между ними всѣми глубочайшее негодованіе. Русская публика и большинство печати, полные уже и въ то время глубочайшихъ восторговъ отъ картинъ Верещагина, приняли это заявленіе мюнхенскихъ художниковъ съ большой симпатіей; одинъ только хроникеръ „Отечественныхъ Записокъ“ (1875, апрѣль) нашелъ приличнымъ и умнымъ трунить и подсмѣиваться надъ всѣмъ тютрюмовскимъ событіемъ, и пробовалъ увѣрять, что „начинать серьезное разслѣдованіе о томъ, не помогалъ ли кто Верещагину въ Мюнхенѣ, значило дѣлать такой же абсурдъ, какой представляло само обвиненіе“, что „теплота чувствъ и возвышенные порывы духа являются здѣсь не болѣе, какъ пустымъ и не совсѣмъ благовиднымъ фанфаронствомъ“.

Но спустя шесть лѣтъ, когда Верещагинъ написалъ свои картины изъ болгарской войны и произвелъ ими громадное впечатлѣніе на нашу публику (какъ впослѣдствіи и на всю Европу), „Новое Время“ вздумало остановить успѣхъ Верещагина и доказать публикѣ, что этотъ художникъ вовсе не такъ высокъ и необыкновененъ, какъ всѣмъ кажется. Первымъ выступилъ нѣкто В. П. со статьею: „Неправда въ картинахъ Верещагина“, и здѣсь, съ точки зрѣнія забавнѣйшаго квасного патріотизма, доказывалъ, что съ выставки зритель выноситъ „не миръ, а раздраженіе; ноющая боль чувствуется въ глубинѣ оскорбленной души“... „Дѣйствительно ли правда болгарской войны, страданія, высказаны тутъ, а не—сатира на страданіе? спрашивалъ В. П. Человѣкъ исчезъ, исчезли физіономіи мучениковъ войны (картина „Панихида“), для чего же этого мяса такъ много? Слѣдовательно, тутъ страданіе является подчеркнутымъ... Гдѣ же молящіеся? Это прямая клевета на живыхъ передъ лицами мертвыхъ... Въ „Побѣдителяхъ“ русское пораженіе сугубо подчеркнуто... Нищеты побѣдителей нѣтъ на правдивой картинѣ Верещагина... Глубоко, сердечно обидится русское простое, мужицкое или солдатское сердце за правду этихъ картинъ“ (NB: это пророчество вовсе не сбылось, и никакое солдатское и мужицкое сердце не обидѣлось). Въ заключеніе, В. П. объявлялъ, что „правда этихъ картинъ—болѣзненная правда одержимаго рефлексами безпочвеннаго интеллигента“ (1880, № 1437).

Послѣ этой статьи, возбудившей величайшее негодованіе въ средѣ нашей публики и печати, „Новое Время“ въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ не прекращало своихъ нападеній на Верещагина. Чего-то тутъ не было перепробовано: и клеветъ, и выдумокъ, и прямой лжи, и насмѣшекъ, и пошлѣйшаго „остроумія“, и отвратительныхъ заподозрѣваній, и глубокомысленныхъ важныхъ разсужденій. Къ сожалѣнію, ничто не помогло. „Новое Время“ только жесточайшимъ образомъ осрамилось (можетъ быть, еще болѣе, чѣмъ когда-нибудь прежде и послѣ), и всѣ усилія его ни къ чему не привели: публика осталась при своемъ собственномъ мнѣніи. Привести все, что было высказано „Новымъ Временемъ“ впродолженіе этого незабвеннаго похода, невозможно, да и не стоитъ. Но вотъ нѣсколько главнѣйшихъ извлеченій.

Газета жаловалась, что въ картинахъ Верещагина „нѣтъ ни одного свѣтлаго луча, ни тѣни радостнаго чувства, ничего такого, что говорило бы въ пользу войны, въ пользу истребленія человѣчества, во имя бы чего они не совершались; сама природа взята въ суровые моменты своей жизни“ (NB: Верещагинъ виноватъ не только въ томъ, что война есть война, но и въ томъ, что болгарская война была зимой). „У Верещагина нѣтъ Ахиллесовъ, Аяксовъ, Агамемноновъ, нѣтъ ни Елены, ни Париса, ни Патрокла (?!). У него—массы, груды тѣлъ, груды череповъ, вороны и нѣсколько обыденныхъ типовъ“ (NB: на этотъ разъ газетой требуются „необыденные“, вѣроятно, какіе-нибудь парадные, аристократическіе типы, и „обыденные типы“ порицаются, между тѣмъ какъ, наоборотъ, въ картинѣ Рѣпина „Не ждали“ требовались именно „обыденные“ типы, и „не обыденные“ — порицались. Отчего такъ? Кто пойметъ?)... „Верещагинъ тщательно старается (?) отнять всякое утѣшеніе именно у русскаго человѣка“... „Г. Верещагинъ не ясно разумѣетъ, что такое реальная художественная правда (NB: газета, конечно, это отлично разумѣетъ!) и что такое обратная сторона, которая никогда не можетъ быть реальной, художественной правдой“ (да, для квасныхъ патріотовъ, для слѣпыхъ, или для „всепокорнѣйшихъ“), и т. д. Все это по части патріо-

тизма и широкихъ взглядовъ на задачи правдиваго, не лгущаго искусства.

Чтò касается собственно художественной стороны, въ газетѣ объяснялось, что „Верещагинъ очень ловко и мило дѣлаетъ по полотну мазки кистью, обмоченной въ красную краску, и говоритъ, что это все трупы и кровь, хотя при ближайшемъ разсмотрѣніи это оказывается какими-то кочками и кучами навоза", что Верещагинъ „постепенно нисходилъ отъ сильныхъ картинъ средне-азіятской войны, гдѣ было такъ много типовъ и живыхъ людей, къ болѣе слабымъ картинамъ русско-турецкой войны, гдѣ вмѣсто живыхъ людей трупы"... „Школы Верещагинъ не создаетъ (NB: то-ли дѣло К. Маковскій?—тотъ, вѣроятно, создаетъ), но создаетъ самого себя, свой талантъ, свое умѣнье и средства располагать своимъ достояніемъ", и т. д. Сверхъ того, при появленіи „Свадьбы" Маковскаго, газета признала этого художника опаснымъ соперникомъ Верещагина.

По части внѣшней фактической стороны дѣла, издатель увѣрялъ (нагло насилуя правду и даже позабывши то, чтò печаталъ у него же въ газетѣ его заграничный корреспондентъ, г. Молчановъ), что никогда Европа не приходила въ большой восторгъ отъ Верещагина, что восторги Европы были умѣренны, и что даже всѣ „авторитетныя Revues совсѣмъ умолчали о выставкѣ Верещагина"; что этотъ художникъ не только умѣлъ написать нѣсколько прекрасныхъ картинъ, но „умѣлъ и прославиться. Послѣднее умѣнье очень важно, ибо для него часто недостаточно даже самаго выдающагося таланта, а необходимо умѣнье человѣка, понимающаго духъ времени и знающаго уловить этотъ духъ. Для этого необходимы средства", и т. д.

Другой писатель газеты [1]) оставлялъ въ сторонѣ соображенія патріотическія, но за то съ тѣмъ большею ревностью занимался другими соображеніями, художественными и тѣми, которыя касались личности самого Верещагина. Отношеніе критика къ Верещагину ясно обозначено было уже и въ однихъ этихъ словахъ: „Моя критика должна будетъ почти вся свестись на самыя элементарныя замѣчанія, ибо иныхъ картины г. Верещагина не могутъ вызвать". Вотъ каковъ бѣдный Верещагинъ! Кромѣ „элементарныхъ замѣчаній", онъ ничего другого не дождется отъ газеты—не достоинъ. И почему не достоинъ, это очень легко понять: картины Верещагина „вовсе не представляютъ въ русскомъ искусствѣ художественнаго факта, имѣющаго крупное внутреннее значеніе; онѣ только блестящее, модное явленіе, явленіе поверхностное". У Верещагина критикъ находитъ великіе недостатки. Такъ, наприм., въ картинѣ „Процессія на слонахъ, въ Индіи" онъ призналъ „грубую, кричащую колоритность и эффектность красокъ, небрежное письмо, малую выдержку воздушной перспективы—все это слишкомъ грубо декоративно". Разсматривая картину „Великій Моголъ въ мечети въ Дели", критикъ чувствуетъ себя склоннымъ „заподозрить Верещагина—выражаясь мягко—въ нѣкоторомъ фокусъ-покусничествѣ въ искусствѣ: мнимая оригинальность и поразительность этой картины заключаются въ томъ, что въ ней на пространствѣ громаднаго холста нарисована, вѣроятно съ фотографіи, въ колоссальномъ видѣ перспектива мечети и въ ней помѣщено десять небольшихъ фигуръ и нѣсколько паръ туфель на первомъ планѣ". При этомъ сообщается глубоко-художественное и очень полезное для художниковъ замѣчаніе, что „все, чтò тутъ нарисовано на пространствѣ четырехъ или трехъ квадратныхъ саженей,—все это могло бы съ удобствомъ умѣститься на крошечномъ полотнѣ и впечатлѣніе отъ картины было бы то же самое. Скажутъ, что нельзя художнику предписывать размѣры его полотна—нѣтъ, это не такъ: художественныя соображенія предписываютъ художнику извѣстное соотношеніе между сюжетомъ и размѣрами картины, если только онъ преслѣдуетъ истинныя цѣли искусства, а не коммерческія". Любопытно было бы послушать критика гдѣ-нибудь въ музеѣ: онъ тамъ, я думаю, мастерски и ловко разобралъ бы, кто имѣлъ право, и кто нѣтъ, писать картину свою на томъ или другомъ полотнѣ—я думаю, тысячамъ художниковъ досталось бы. Еще лучше то, что, при своемъ примѣрномъ художественномъ вкусѣ и чутьѣ, этотъ критикъ рѣшилъ, что „большая часть индѣйскихъ этюдовъ Верещагина, вѣроятно, писана имъ съ фотографіи"—предположеніе, совершенно равняющееся клеветамъ и выдумкамъ Тютрюмова на счетъ туркестанскихъ картинъ Верещагина, писанныхъ не прямо имъ самимъ, а „цѣлой компаніей художниковъ". Читая такія изреченія обоихъ превосходныхъ писателей, художники только хохотали и съ жалостью поднимали плечи. Но одно изъ самыхъ любопытныхъ мѣстъ у писателя „Новаго Времени"—это объявленіе, что „за немногими счастливыми исключеніями, почти всѣ произведенія Верещагина суть только иллюстраціи, а не картины въ истинномъ смыслѣ этого слова", и при этомъ объяснялось, что „иллюстрація есть такое произведеніе, гдѣ художникъ изображаетъ извѣстный случай, или фотографируетъ съ приблизительною точностью извѣстную мѣстность, оставляя свою мысль и свое поэтическое чувство въ сторонѣ и заботясь только о формальной вѣрности даннаго случая или мѣстности". Откуда взялъ критикъ такое смѣхотворное опредѣленіе „иллюстраціи"—спрашивать нечего: ясно, что оно всецѣло исходитъ изъ собственной его головы, оно есть плодъ неизмѣримаго его невѣжества въ дѣлѣ искусства. Надо полагать, что критикъ отроду не видывалъ другихъ иллюстрацій, кромѣ какъ въ плохихъ дѣтскихъ книжкахъ или лубочныхъ изданіяхъ, а то бы онъ зналъ, что не только новое, но и старое искусство Европы наполнено иллюстраціями не только въ высшей степени талантливыми, но и геніальными, гдѣ присутствуетъ и мысль, и поэзія, и самое глубокое творчество; поэтому для художественнаго произведенія не составляетъ еще никакого стыда и позора быть „иллюстраціей", какъ этого бы желалъ критикъ. Сверхъ того, сколько ни путешествовали по всей Европѣ картины Верещагина, повсюду вызывая восторгъ и изумленіе, начиная отъ

[1]) Г. Буренинъ.

самой простой публики и кончая высшими знатоками и талантливѣйшими художниками цѣлой Европы, онѣ еще никому до сихъ поръ не показались только „иллюстраціями“. Курьезно, наконецъ, было то, какъ критикъ, совершенно по-тютрюмовски, упрекалъ Верещагина за „электрическое освѣщеніе“ его картинъ, какъ за шарлатанское средство „взбудоражить вниманіе толпы“—не зная, конечно, что также освѣщаются вездѣ теперь самыя знаменитыя классическія картины, начиная съ Британскаго музея. Курьезно также было то, какъ критикъ злостно обвинялъ Верещагина въ рекламированіи въ пользу своей славы, для чего онъ даже не презираетъ угощать парижскихъ рецензентовъ „тонкими обѣдами“.

Да, критики газеты не дошли даже до степени пониманія писателей „Гражданина“, которые, все-таки, каковы они ни есть, а находили, что „Верещагинъ представляетъ собою крупную величину въ нашей современной живописи... Главное значеніе Верещагина тѣ, что онъ болѣе всѣхъ нашихъ художниковъ напоминаетъ большіе европейскіе таланты. Онъ болѣе всѣхъ способенъ къ огромнымъ задачамъ, къ широкимъ замысламъ, къ величавымъ и серьезнымъ композиціямъ. Онъ подчинилъ себѣ технику. Онъ въ этомъ отношеніи все можетъ сдѣлать, чего нельзя сказать ни про одного изъ самыхъ талантливыхъ нашихъ художниковъ... Верещагинъ могъ бы сдѣлаться первоклассньмъ всемірнымъ художникомъ, наравнѣ съ Деларошемъ, Жеромомъ, Каульбахомъ, еслибъ онъ не наслѣдовалъ отъ своего русскаго родства двухъ капитальнѣйшихъ недостатковъ: неряшливой грубости и зависимости отъ пошлыхъ литературныхъ вліяній“... („Гражданинъ“, 1883, № 36).

X.

Провинціальная наша печать представляетъ, въ отношеніи своемъ къ новому русскому искусству, явленіе очень утѣшительное. Во многихъ случаяхъ она опередила печать столичную, потому что искренно и наивно радовалась тому, что было въ картинахъ новыхъ нашихъ художниковъ талантливаго, здороваго, правдиваго, свѣжаго, и не была заражена тѣми ретроградными стремленіями, которыя въ дѣлѣ искусства такъ часто затемняютъ понятіе у нашей столичной художественной „критики“. По части искусствъ, провинція наша высказывается всего болѣе со времени основанія „Товарищества передвижныхъ выставокъ“ и первыхъ путешествій его картинъ по Россіи, т.-е. съ 1871 года. Можно было-бы составить изрядный томикъ изъ того, что за эти почти 15 лѣтъ было высказано о новомъ русскомъ искусствѣ въ разныхъ краяхъ нашего отечества, и въ очень многихъ случаяхъ тутъ встрѣчаются отзывы, которые-бы не мѣшало читать и знать всей нашей публикѣ, всѣмъ нашимъ „критикамъ“.

Прежде всего останавливаетъ на себѣ вниманіе то, съ какою искреннею благодарностью и сердечнымъ чувствомъ относились жители и печать разныхъ мѣстностей, посѣщенныхъ передвижными выставками, къ самому этому предпріятію. Въ этомъ они далеко превзошли почти все, что въ этомъ родѣ было писано въ Петербургѣ и Москвѣ. Значитъ, цѣль великодушныхъ „передвижниковъ“ была достигнута, и они могутъ гордиться тѣмъ, что затѣяли и выполнили свое превосходное дѣло, и принесли нашему отечеству такую крупную интеллектуальную пользу, какую рѣдко кто еще приносилъ.

Уже съ 1871 года стали появляться въ печати эти выраженія признательности, и однимъ изъ самыхъ характерныхъ является статья въ „Донскихъ Губернскихъ Вѣдомостяхъ“ 1874 года (№ 84) подъ заглавіемъ: „Быть или не быть“? Но въ послѣдніе годы такія выраженія признательности не только не прекратились, но стали появляться все чаще и чаще.

„Человѣкъ, лишенный возможности видѣть произведенія нашихъ художниковъ въ Петербургѣ и Москвѣ, долженъ чувствовать глубокую благодарность иниціаторамъ передвижной выставки“, писалъ И. Я. въ „Одесскомъ Вѣстникѣ“ 1881 года (№ 235). „Насмотрѣвшись на этотъ міръ поэзіи, идиллій, драмъ и траги-комедій, выхваченныхъ прямо изъ природы, обновляешься духомъ, свѣжѣешь нравственно, будто воспрянувъ къ жизни изъ обыденнаго нашего вялаго и однообразнаго прозябанія“...

„Передвижныя выставки, въ продолженіе 10-лѣтняго существованія, безспорно произвели толчекъ въ русскомъ обществѣ по развитію любви къ искусству и возбудили замѣтное стремленіе въ нашей молодежи къ изученію искусства“, писалъ Don Basilio въ „Харьковскихъ Губернскихъ Вѣдомостяхъ“ 1882 г. (№ 246). „Дѣятельность общества въ передвиженіи выставокъ по городамъ Россіи съ каждымъ годомъ расширяется. Желаніе видѣть произведенія живописи начинаетъ громко сказываться тамъ и сямъ по различнымъ городамъ, не вошедшимъ въ циклъ поѣздокъ выставки по Россіи... Общество задалось не цѣлью наживы и пріобрѣтенія, а распространенія знаній искусства“...

„Жизненность и сила кіевской рисовальной школы многимъ обязана обществу передвижниковъ“, писалъ Н. Мурашко въ „Зарѣ“ 1882 года (№ 285). „Когда-то было модой бросать въ лицо художникамъ упрекъ въ недостаткѣ образованія, умственнаго развитія и т. д. Теперь мнѣніе это надо бросить — очень уже оно легкомысленно. Чтобы составить общество, и чтобы это общество было столь жизненно, нужно уже высокое умственное и нравственное развитіе членовъ его. Я просилъ-бы указать мнѣ другое подобное общество литераторовъ, музыкантовъ или артистовъ“...

„Чрезвычайно отрадное явленіе представляетъ въ нашей неподвижной общественной самодѣятельности это товарищество свободныхъ художниковъ“, писалъ А. Ст—въ въ „Кіевлянинѣ“ 1884 (№ 261). „Это товарищество являетъ собою едва-ли не единственный примѣръ успѣшной и довольно живучей самодѣятельности на русской почвѣ“... и затѣмъ слѣдовали обильныя выраженія благодарности Товариществу и пожеланія ему дальнѣйшаго успѣха.

„На передвижной выставкѣ, здѣсь въ Варшавѣ,—

писалъ П. Щебальскій въ „Варшавскомъ Дневникѣ“ 1884 года (№ 27),—на меня пахнуло роднымъ, знакомымъ, дорогимъ, незабвеннымъ. Какъ все это не похоже на ту однообразную условность, къ которой мы привыкли здѣсь!“...

Конечно, среди этихъ выраженій удовольствія и сочувствія, иногда раздавались и крикливыя ноты антипатіи къ новому направленію нашего искусства. Такъ, напримѣръ, г. Г. жаловался въ „Южномъ Краѣ“ на проповѣдь „такъ называемаго реализма, пошловатаго, узкотенденціознаго“, идущаго въ одну ногу съ „задорнопретенціознымъ фельетоннымъ враньемъ газетъ“; онъ жаловался на то, что „истинный реализмъ фламандцевъ не схваченъ нашими художниками: они трактуютъ все уже подъ вліяніемъ литературы, совершенно съ фельетонными пріемами. У насъ образовалась новая школа, которую вѣрнѣе всего можно-бы окрестить „фельетонною“ („Южный Край“, 1882, № 594). Но подобные отзывы составляютъ рѣдкость. Большинство нашихъ провинціальныхъ художественныхъ критикъ—совсѣмъ другого склада. Въ нихъ очень часто высказывались самыя вѣрныя мысли, самыя мѣткія опредѣленія нашихъ новыхъ картинъ и нашихъ новыхъ художниковъ.

Возстаніе молодыхъ художниковъ 1863 принесло крупные плоды, по мнѣнію „Кіевлянина“. „Теперь, черезъ 10 лѣтъ существованія, Товарищество передвижныхъ выставокъ пользуется почетной славой въ Россіи и Европѣ. Выставки его собираютъ десятки и сотни тысячъ зрителей; ихъ картины покупаются на-расхватъ; они—піонеры самостоятельнаго, оригинальнаго, національно-русскаго искусства. „Измѣна“ академическимъ преданіямъ у „бунтовщиковъ“ 1863 г. выразилась въ нежеланіи писать на заданную тему, взятую изъ чуждой жизни. Художникамъ хотѣлось рисовать нашу русскую жизнь, русскую природу... Въ картинахъ передвижниковъ „изображаются, въ огромномъ большинствѣ, русскіе люди и русская природа. Стремленіе къ реализму и естественности, и къ правдивости сюжетовъ само собой указало рамки для дѣятельности: жанръ и пейзажъ. Историческая живопись менѣе далась русскимъ художникамъ. Но за-то жанръ, пейзажъ и портретная живопись имѣютъ у насъ такихъ представителей, которые поспорятъ съ лучшими европейскими художниками...“

„Слова Леру: „Истинная цѣль поэтовъ—раскрывать человѣческія страданія; роль-же ученыхъ—умѣть ихъ устранять“—привились не только къ нашимъ поэтамъ, но и къ художникамъ“, писалъ въ 1883 г. Н. Шкл—скій изъ Елисаветграда въ „Одесскій Вѣстникъ“ (№ 5 октября). По крайней мѣрѣ, большинство сюжетовъ взяты изъ жизни народа и проникнуты реальной идеей...“

„Какое разнообразіе и какая жизненность мотивовъ во всѣхъ этихъ картинахъ,—писалъ П. Щебальскій по поводу передвижной выставки 1883 г. въ Варшавѣ.—Какая строгая, неукрашенная правда, какая реальность!.. Почти во всѣхъ картинахъ реализмъ является со всѣми серьезными достоинствами, со строгою своею правдивостью, съ полнымъ отреченіемъ отъ всего искусственнаго, условнаго, манернаго... Благо возлюбившимъ правду въ искусствѣ!“ („Варшавскій Дневникъ“, 1883, № 27).

„Наиболѣе талантливые служители искусства въ Россіи,—говорила въ 1883-же году „Заря“ (№ 3),—самостоятельные въ выборѣ сюжетовъ и въ исполненіи, поднимаются до уровня современнаго умственнаго движенія и современныхъ общественныхъ интересовъ. Русскіе художники, очевидно, окончательно и навсегда покончили съ „искусствомъ для искусства“ и обнаруживаютъ ясно стремленіе активно участвовать въ томъ движеніи мысли, которое находитъ себѣ выраженіе въ лучшей части русской литературы и публицистики. Если за художественной беллетристикой никто не станетъ болѣе отрицать важнаго культурнаго значенія, если современное общество предъявляетъ художникамъ снова серьезныя требованія относительно оцѣнки, освѣщенія и разъясненія окружающаго, то въ такомъ-же положеніи оказывается и живопись. Впечатлѣнія художественныхъ произведеній, воспринимаемыя тысячами зрителей, не могутъ проходить безслѣдно, и задача художника живописца только тогда можетъ считаться удовлетворительною, когда его произведеніе отвѣчаетъ извѣстной общественной идеѣ, извѣстному общественному настроенію“.

„Разрывъ съ центральнымъ художественнымъ учрежденіемъ въ Россіи (Академіей) произошелъ у новаго поколѣнія художниковъ не отъ маленькаго частнаго несогласія, а вслѣдствіе крупныхъ причинъ,—говоритъ нѣкто А. въ „Харьковскихъ Губернскихъ Вѣдомостяхъ“ 1883 года (6 сентября).—Новая школа одержала побѣду; очевидно, ея ученіе ближе подошло къ условіямъ времени и мѣста и потребностямъ страны.. Наша художественная alma mater предписываетъ изображать жизнь и природу не такъ, какъ онѣ есть, а такъ, какъ онѣ отразятся въ „розовомъ непремѣнно“ созерцаніи художника. Сообразно этому, все некрасивое, дисгармоничное въ природѣ не найдетъ себѣ мѣста на академическомъ полотнѣ, которому можетъ быть передано только прекрасное, изящное. Первое отличіе передвижныхъ выставокъ отъ произведеній академической кисти—это сильное предпочтеніе, отдаваемое художниками-новаторами жанру. Искусство слова нашло себѣ лучшее выраженіе въ романѣ и повѣсти—живопись по-неволѣ должна была покинуть свои романтическія задачи, либо безконечное изображеніе природы, и принести всѣ силы на изученіе быта и характеровъ... Мы не можемъ признать за отрадный фактъ почти полное упраздненіе исторической живописи въ студіяхъ передвижниковъ, но совершенно оправдываемъ его, какъ необходимую реакцію противъ сброшенныхъ оковъ...“

Но самое важное, что мы до сихъ поръ встрѣтили при изученіи газетъ провинціальныхъ, есть слѣдующее глубокое замѣчаніе, котораго не дѣлалъ еще до сихъ поръ никто изъ всѣхъ писавшихъ у насъ о новомъ русскомъ искусствѣ. „Нельзя считать случайнымъ то обстоятельство, что въ рядахъ нашихъ художниковъ вовсе нѣтъ глашатаевъ того человѣконенавистничества и той исключительности, какія-бы желали водворить въ жизни россійскіе ретрограды, псевдо-народники и всякіе иные сторонники застоя и

соціальной вражды. Русское искусство работаетъ за-одно съ прогрессивнымъ лагеремъ русской печати и русскаго общества...“ („Заря“, 1883, № 3).

Все это—утѣшительнѣйшія доказательства быстраго и могучаго роста русской мысли въ нашей провинціи.

Конечно, въ мѣстной печати не обходится иногда безъ болѣе или менѣе невѣрныхъ опредѣленій достоинства той или другой картины, истинной цѣнности таланта того или другого художника, но въ общемъ, въ большинствѣ случаевъ, оцѣнки эти въ высшей степени справедливы и мѣтки. Картины не только лучшихъ нашихъ художниковъ, какъ, напр.: Перова, Прянишникова, Владиміра Маковскаго, Мясоѣдова, Максимова, Савицкаго, Ярошенко, Крамскаго, Рѣпина, но и художниковъ съ талантомъ второстепеннымъ, были приняты провинціею съ величайшею симпатіей и поняты столь-же вѣрно, какъ лучшею, интеллигентнѣйшею частью петербургской и московской публики и критики. По многочисленности такихъ критическихъ статей въ разныхъ городахъ, я принужденъ выписокъ изъ нихъ не приводить здѣсь.

XI.

Мнѣ нѣтъ надобности разсматривать мнѣнія публики и критики относительно пейзажей и портретовъ новаго русскаго искусства. Такъ какъ они не затрогивали ничьихъ „интимнѣйшихъ“ убѣжденій, ничьихъ предразсудковъ, никакихъ преданій, то и не возбуждали ни споровъ, ни вражды. Выдающіеся по этимъ отраслямъ художники были признаны со всѣми своими достоинствами и талантливостью безъ малѣйшаго сопротивленія и возраженій. Пейзажи Шишкина, Клодта, Волкова, Мещерскаго, Орловскаго, Клевера, Судковскаго, Боголюбова, Беггрова, Саврасова, Васильева, Куинджи и другихъ заняли, каждый по своему достоинству, мѣсто въ симпатіяхъ публики, точно такъ-же, какъ портреты Перова, Ге́, Крамского, Рѣпина, Ярошенко. Лишь изрѣдка высказывались такія явныя невѣрности, какъ, напримѣръ, то, что будто-бы „изъ мастерской Крамского никогда еще не выходило ничего подобнаго портрету г-жи Вогау, никогда еще портретъ не поражалъ въ такой степени естественностью и простотою манеры“ („Живописное Обозрѣніе“ 1883, I, стр. 187). Явно, въ своемъ увлеченіи г. писатель забылъ всѣ прежніе chefs-d'oeuvr'ы, такіе, какъ портреты Григоровича, графа Льва Толстого, Шишкина, Литовченко, Лавровской, и многіе другіе, въ томъ числѣ, бывшій на московской всероссійской выставкѣ 1882 года, портретъ г. Суворина, изумительно написанный и еще изумительнѣе передавшій въ лицѣ представленнаго тутъ писателя всѣ его, всѣмъ извѣстныя качества. Но нельзя не отмѣтить здѣсь также того страннаго заявленія, которое было однажды сдѣлано однимъ неизвѣстнымъ критикомъ въ журналѣ „Искусство“, по поводу признанныхъ всѣми (въ томъ числѣ и имъ самимъ) за превосходные портретовъ Перова. „Перовъ—физіономистъ, —говорилъ онъ,—тонкій и серьезный наблюдатель, и совершенно юмористъ. Это высоко-художественная натура, которая искала выхода изъ непосредственной и узкой наблюдательности, стремилась въ область обобщающей мысли, и чаще всего—не достигала. Понятно, что такой глубоко-серьезный талантъ, реалистическій по натурѣ, но стѣсняемый узкостью горизонта, долженъ былъ найти лучшее свое выраженіе въ портретѣ“. Конечно, здѣсь высказано одно изъ самыхъ смѣшныхъ мнѣній, какія только являлись въ нашей печати. Перовъ—превосходный портретистъ, потому что былъ стѣсняемъ узкостью горизонта. Неужели и всѣ превосходные портретисты, какіе являлись у насъ и на Западѣ, писали отличные портреты именно по узкости своего горизонта? Или-же такъ случилось съ однимъ Перовымъ?

По части скульптуры, споровъ и разногласія было всегда также мало. Когда явился Каменскій, всѣ съ удовольствіемъ признали его талантливость и съ симпатіей приняли то реальное, жизненное (хотя немножко разслабленное и сантиментальное) направленіе, которое онъ старался внести въ свои произведенія: „Мальчикъ-скульпторъ“, „Вдова“, „Первый шагъ“. Протестующихъ голосовъ, можно сказать, почти вовсе не было. Позже, когда выступилъ Антокольскій, онъ еще скорѣе и сильнѣе овладѣлъ симпатіями и поставилъ на свою сторону нашу публику. Противниковъ его могучему реалистическому направленію у насъ не оказалось, кромѣ, кажется, одного только художника А. Ледакова, написавшаго („Спб. Вѣдом.“, 1880, № 82) огромную статью, гдѣ онъ глумился надъ Антокольскимъ и его реалистическимъ направленіемъ въ скульптурѣ. Онъ увѣрялъ, что „Христосъ Антокольскаго изображаетъ еврея, связаннаго по рукамъ и представленнаго въ таможню за контрабанду“. Впрочемъ у художника А. Ледакова нашлись товарищи въ выговорахъ Антокольскому — въ „Новомъ Времени“, гдѣ тоже остались недовольны „Христомъ“. Тамъ же, по случаю проекта памятника Пушкина Антокольскаго, сугубо отличились, съ необычайнымъ остроуміемъ, причемъ все остроуміе состояло лишь въ томъ, что „Мельникъ, стоящій на самомъ верху, показываетъ рукою внизъ, какъ бы приглашая Татьяну, Бориса Годунова, Пимена и другихъ попробовать соскочить внизъ, въ видѣ упражненія въ гимнастикѣ. Но такъ какъ скала должна находиться среди бассейна, то приглашеніе Мельника еще устроумнѣе: это общая купальня для такихъ мужчинъ, какъ Пименъ, Борисъ и пр., и для такихъ дамъ, какъ Татьяна. Пушкинъ же представляется евреемъ, который открылъ эту купальню и приставилъ Мельника для сбора денегъ за входъ“. Нагородивъ всю эту безобразную чепуху, цѣнитель и судья объявлялъ что „нелѣпѣе памятника нашему великому поэту выдумать трудно“ („Очерки и картинки“ А. Суворина, I, стр. 133). И все это считается острымъ и умнымъ! Вотъ какимъ гнилымъ товаромъ художникъ А. Ледаковъ „съ товарищами“ угощали русскую публику, по поводу новой скульптуры!

Про архитектуру у насъ всегда такъ мало писали и пишутъ, ею всегда такъ мало интересовались, что почти не на что указать. Въ теченіе послѣднихъ

двухъ десятилѣтій у насъ возникла новая школа народной русской архитектуры, и талантливѣйшіе наши художники ревностно разрабатывали ее. Прекрасныя созданія ихъ характерны и многочисленны. Но публика и печать, въ большинствѣ случаевъ, были къ нимъ довольно равнодушны, или по крайней мѣрѣ слишкомъ вяло, мало и безцвѣтно выражали къ новому стилю свое сочувствіе. При такомъ минусѣ проявленія, мудрено было бы обрисовать существующія мнѣнія, еслибы въ послѣднее время не появилось одной статьи, гдѣ высказаны всѣ главные аргументы противъ новой національной нашей архитектуры и большинство ходячихъ въ толпѣ взглядовъ по этой части. Выразителемъ этихъ мнѣній явился В. Чуйко въ „Новостяхъ" (1883 годъ, № 96), въ статьѣ о національности и національныхъ вопросахъ. Когда дѣло дошло у него, послѣ всего остальнаго, до архитектуры, то онъ объявилъ, что въ „новой русской архитектурѣ (начатой профессоромъ Горностаевымъ и продолжаемой множествомъ его товарищей, учениковъ и послѣдователей) нѣтъ не только національнаго, но и никакого стиля"; что „новые русскіе архитекторы могутъ достигать, при талантѣ,—своеобразныхъ произведеній, но никогда не создадутъ національной школы въ архитектурѣ, а будутъ лишь воскрешать и украшать то̀, что̀ создали наши предки"; что такое „возвращеніе вспять есть уже признакъ безсилія и отсутствія творческой силы"; что „если хотите (?), новыя архитектурныя созданія Гартмана, Ропетта и многихъ другихъ — это оригинально, но манерно, претенціозно, несвойственно матеріалу; это не творчество, а оригинальничанье, незаслуживающее вниманія, потому что оно спекулируетъ на моду и на псевдо-національность"... и т. д. Любопытно было бы, однако же, узнать отъ В. Чуйко и разныхъ его единомышленниковъ, въ какомъ же, наконецъ, „стилѣ" позволительно строить въ наше время, потому что вѣдь надобно же въ какомъ-нибудь да строить? И если эти господа укажутъ на греческій, римскій, италіянскій, нѣмецкій, французскій, англійскій, какой угодно стиль—то почему же одинъ русскій долженъ быть изгнанъ вонъ и не достоинъ даже считаться „стилемъ"? Еще полезно было бы отъ В. Чуйко узнать, имѣютъ ли Пушкинъ, Лермонтовъ и Глинка право считаться людьми, создававшими въ русскомъ стилѣ, когда великія свои произведенія основывали на старыхъ народныхъ матеріалахъ, языкѣ и мелодіяхъ? И надо ли считать „Бориса Годунова" и разныя стихотворенія Пушкина, „Пѣсню о купцѣ Калашниковѣ" Лермонтова, „Жизнь за царя", „Руслана" и „Камаринскую" Глинки лже-національными подделками, „не стоющими вниманія" и доказывающими „безсиліе и отсутствіе творческой силы"? Впрочемъ, В. Чуйко достаточно проявилъ свою неприготовленность къ трактованію архитектуры, когда увѣрялъ, что „камень нынче уступаетъ мѣсто желѣзу и стеклу" (желаемъ ему жить, особливо зимой, въ желѣзномъ домѣ!), что древняя русская архитектура, до Петра, „почти совершенно не знала каменныхъ строеній", и что она же „никому и ничему не подражала". Читая такія строки, становится страшно за русскаго читателя, обязаннаго читать подобныя невѣжественныя вещи и, пожалуй, вѣрить имъ [1]).

XII.

Если сравнивать состояніе новой русской музыки съ состояніемъ прочихъ нашихъ искусствъ за послѣднее время, музыка представитъ зрѣлище гораздо болѣе печальное, чѣмъ всѣ остальныя искусства.

И это оттого, что самое музыкальное дѣло наше, которое стоитъ теперь такъ высоко, какъ никогда прежде, въ то же время стоитъ и такъ низко, какъ еще никогда прежде не стояло.

Конечно, если смотрѣть только на композиторовъ, въ теченіе послѣднихъ 50-ти лѣтъ у насъ появилось въ числѣ ихъ нѣсколько людей геніальныхъ и значительное количество людей высокоталантливыхъ, которые создали русскую музыкальную школу и подняли наши музыкальныя созданія на такой возвышенный и самостоятельный уровень, до какого они прежде никогда не поднимались. Вмѣстѣ съ тѣмъ, извѣстная доля публики нашей достигла такого развитія музыкальнаго пониманія и вкуса, какого не существовало въ прежніе періоды даже у самыхъ выдающихся людей изъ среды публики. Но есть оборотная сторона медали: это—большинство русскихъ музыкальныхъ сочинителей и сочиненій, большинство русской музыкальной критики, большинство русскихъ музыкальныхъ вкусовъ и понятій.

Ни одно искусство такъ не распространено у насъ, какъ музыка. Нѣтъ такого дома, нѣтъ такого семейства, гдѣ бы не производилась музыка, гдѣ бы отецъ, мать, сынъ, дочь, дяди, тетки, племянники и внуки не играли бы и не пѣли бы, который-нибудь изъ нихъ въ отдѣльности, или всѣ сплошь. Нѣтъ, кажется, ни одной квартиры, гдѣ бы не было фортепіанъ и нотъ, и гдѣ бы не раздавались, въ про-

[1]) Тотъ же образъ мыслей несокрушимо держался и послѣ 1883 года. Въ протоколѣ коммиссіи для разсмотрѣнія проэктовъ на зданіе Московской Думы было сказано: „Мы здѣсь *впервые* встрѣчаемся съ серьезнымъ изученіемъ русскаго стиля по памятникамъ, въ приложеніи къ современнымъ монументальнымъ постройкамъ"... („Художеств. Новости", 1888, 1 апрѣля, № 7). Въ одной статьѣ неизвѣстнаго, озаглавленной «Современное искусство», мы читаемъ: „Самою трудною частью задачи для проэкта Московской городской думы—было требованіе сочинить проэкты непремѣнно въ *русскомъ стилѣ*, т. е. въ стилѣ несуществующемъ для большихъ архитектурныхъ сооруженій. Есть у насъ только, пока, кое-какіе мотивы, изъ которыхъ, быть можетъ, когда-нибудь, какому-нибудь геніальному человѣку удастся создать въ архитектурѣ нѣчто подобное тому, что̀ сдѣлалъ Глинка для русской музыки, Пушкинъ—для русской поэзіи"... („Русская Мысль", 1888, май). Въ отвѣтъ на всѣ сомнѣнія и игнорированіе существующаго, достаточно указать на „Иллюстрированный каталогъ" всероссійской выставки 1882 года, гдѣ собраны многочисленные характерные и высокоталантливые образцы новой русской архитектуры XIX вѣка. *В. С.*

долженіе цѣлаго года, зимой и лѣтомъ, осенью и весной, отъ утра и до вечера, звуки хорошей или плохой музыки. Всѣ играютъ, всѣ поютъ. Безъ этого быть нельзя, безъ этого жить невозможно. По другимъ искусствамъ это не такъ. Тамъ „исполнителемъ" является не каждый человѣкъ изъ публики, а только немногіе: либо художники, либо дилетанты. Остальная публика только придетъ, посмотритъ и уйдетъ; а какія дòма висятъ картины, фотографіи или гравюры по стѣнамъ—на тѣ, обыкновенно, никто никогда и не смотритъ, послѣ перваго раза: къ нимъ давно привыкли, на нихъ столько же обращаютъ вниманія, какъ на обои, вазочки и всякія bric-à-brac, тѣснящіяся на полочкахъ и этажеркахъ. Это все матеріалъ скромный, молчаливый, не притязательный, нѣмой. Но попробуйте-ка сдѣлать такъ, чтобъ не услыхать того, чтò поется и играется цѣлый день, дома и въ гостяхъ! И оттого всѣ—меломаны, всѣ страстно любятъ музыку, всѣ ею интересуются до корней души, про нее круглый годъ разговоръ, и за обѣдомъ, и за мазуркой, и на гуляньѣ, и въ коляскѣ,—про живопись со скульптурой поговорятъ раза два въ году, „въ свое время"—и конецъ! Развѣ можно сравнить двѣ-три-четыре выставки въ году, съ тѣми безчисленными концертами, съ тѣми безсчетными оперными представленіями, съ тѣми несмѣтными тысячами „пѣній" и „фортепіанныхъ игръ", которые выпадаютъ на долю каждаго? Конечно, кое-кто изъ публики и рисуетъ, кто цвѣточекъ, кто сестрицу, кто собачку, кто сельскій видъ, кто картинку къ Лермонтову, но это—на рѣдкость. Картинъ же въ самомъ дѣлѣ съ сюжетомъ никто и не предпринимаетъ. Про скульптурное дѣло—и говорить нечего. Можно ли сравнивать съ этими немногими добровольцами и смѣльчиками то огромное воинство кавалеровъ и дамъ, которые безъ всякаго зазрѣнія совѣсти сочиняютъ романсы, пѣсни, chants sans paroles, этюды, скерцы, вальсы, польки, а иногда и цѣлыя оперы. И не только сочиняютъ, но и печатаютъ. Музыкальные магазины завалены этими созданіями—ясно, что у нихъ и самый превосходный сбытъ есть. Когда же вы видали, чтобъ художественные магазины были точно также завалены рисунками, картинами и скульптурами аматеровъ изъ публики? Ихъ покупать никому бы не пришло никогда въ голову.

Итакъ, разница въ положеніи тѣхъ искусствъ и этого—громадная.

Но эта-то необычайная распространенность музыки и есть одна изъ главныхъ причинъ пониженія общаго ея уровня. Чѣмъ болѣе спроса на какой-нибудь товаръ, тѣмъ болѣе, конечно, можно ожидать тамъ и совершеннѣйшихъ образчиковъ производства его. Но, сравнительно говоря, лучшихъ, высшихъ сортовъ его будетъ всегда въ тысячу разъ менѣе, чѣмъ тѣхъ плохихъ, поддѣльныхъ, гнилыхъ, негодныхъ экземпляровъ, которые пойдутъ въ общій расходъ, которые станутъ фабриковаться машинно, дюжинно, гуртомъ, возами, и на которые никто не будетъ жаловаться, потому-что они придутся по всѣмъ желудкамъ, по всѣмъ карманамъ, по всѣмъ вкусамъ, привычкамъ и понятіямъ толпы.

Вотъ это-то гуртовое производство музыки, это-то гуртовое выполненіе ея, это-то гуртовое пониманіе ея—они-то всего ужаснѣе и безотраднѣе въ нынѣшнемъ нашемъ положеніи.

Новая русская живопись зоркимъ глазомъ подмѣтила и мѣткою рукою нарисовала нѣкоторыя сцены изъ современной русской „музыкальности". Такъ, напримѣръ, въ числѣ талантливѣйшихъ произведеній Владиміра Маковскаго одно изъ важныхъ мѣстъ занимаетъ маленькая картинка: „Въ четыре руки", гдѣ представлены старики мужъ съ женой, увядшіе, съ оловянными глазами, съ пальцами, разбухлыми какъ огурчики, играющіе прилежно и усердно, тупо и смѣшно, вѣроятно какую-нибудь „сонату Моцарта", сухую, деревянную и несносную для другихъ, но для нихъ—драгоцѣнное воспоминаніе молодости и перваго знакомства, 30 лѣтъ назадъ. Это классики и добродушные фанатики старыхъ привычекъ. „Гитаристъ" (одинъ разъ Перова, другой разъ Влад. Маковскаго) представляетъ намъ мѣщанина или сидѣльца изъ лавки, сидящаго у стола со стаканомъ, потихоньку тренкающаго себѣ подъ носъ на гитарѣ и сердечно услаждающаго себя, элегически и нѣжно, до экстаза. „Друзья-пріятели" Влад. Маковскаго—это компанія старыхъ холостяковъ, изъ которыхъ одинъ, должно быть отставной кавалеристъ, выступивъ на середину комнаты, поетъ какой-то нѣжный и жаркій романсъ, аккомпанируя себѣ на гитарѣ, пока его друзья, кто съ умиленіемъ слушаетъ его, а кто нѣжно дотрогивается до полныхъ голыхъ локтей служанки, несущей подносъ съ рюмками. „Жестокіе романсы" Прянишникова—это еще одна вѣрно схваченная сценка изъ провинціальной жизни: молодой чиновникъ въ пламенномъ азартѣ неистово распѣваетъ романсы и тѣмъ глубоко потрясаетъ сердце невзрачной, но зрѣлой дѣвицы, сидящей возлѣ него на диванѣ и не знающей, куда глаза повернуть отъ волненія. Вотъ нѣсколько мѣтко понятыхъ и выраженныхъ типовъ. Но все это еще провинція, все это еще только рѣдкіе отрывки изъ музыкальной жизни русской. Сколько еще другихъ сценъ можно и надо было бы представить съ точно такою же вѣрностью и мѣткостью, изъ жизни большихъ городовъ, всего больше Петербурга и Москвы! Сколько еще другихъ усердныхъ потребителей музыки должно было бы явиться передъ нами на полотнѣ, кàкъ мы ихъ видимъ поминутно повсюду, всегда, вездѣ, вокругъ насъ. Кромѣ тѣхъ двухъ старичковъ, Филемона и Бавкиды, подслѣповатыхъ классиковъ и устарѣлыхъ элегиковъ, чтò съ такимъ увлеченіемъ сердечнымъ вспоминаютъ за старинными пьесами доброе старое время, мнѣ бы хотѣлось увидѣть еще молодыхъ мальчиковъ и дѣвочекъ, покорно долбящихъ свои ужасные гаммы и экзерсисы, или съ досадой отбарабанивающихъ, въ сотый разъ передъ гостями, свою „пьеску", потому что родителямъ непремѣнно надо похвастаться Машей или Мишей, какъ собачонкой, приносящей въ зубахъ платокъ; кромѣ „Друзей-пріятелей" Влад. Маковскаго, среди рюмочекъ съ хересомъ и водкой восторгающихся романсами товарища, мнѣ хотѣлось бы видѣть толпу мужчинъ и дамъ, въ концертной

залѣ, обступившихъ послѣ концерта своего „бога“ или „богиню“, и, съ глазами, полными раболѣпства, счастья, униженія и слезъ, какъ у ханжи передъ образомъ, вымаливающихъ „еще нѣсколько нотокъ“, „еще нѣсколько божественныхъ звуковъ“; кромѣ элегическаго „гитариста“ Перова, сидящаго, у стола съ бутылкой, со спутанными отъ волненія волосами и опустившейся головой, мнѣ бы хотѣлось увидать нѣжную и элегантную барышню, въ ея томномъ и поэтическомъ мечтаніи, въ сумерки, подъ вечерокъ, перебирающую пальчиками по фортепіану сантиментальные звуки ноктюрна, можетъ быть прескверанго, но наполняющаго ея существо всѣми эѳирными блаженствами рая; кромѣ молодого чиновничка Пряничникова, съ его „жестокими романсами“ и кралей сердца, тронутой ими, я желалъ бы увидать на картинѣ цѣлый театръ, невыразимо блаженствующій и приходящій въ упоеніе, почти до истерики, отъ глупой оперы, въ сто разъ болѣе бездарной, нелѣпой и безвкусной, чѣмъ всѣ самые жестокіе романсы; кромѣ всего этого, хотѣлъ бы я видѣть бонтонный и накрахмаленный музыкальный вечеръ въ аристократической гостиной; хотѣлъ бы я видѣть тоже на картинѣ буйную радость гусара и купца у цыганъ, пока Стеша поетъ, и замираетъ, пока Матрена дико ходитъ въ кругѣ подъ топотъ, вскрикъ и вопли хора, а Груня сидитъ у кого-то на колѣняхъ, съ червонцами на ладоняхъ; хотѣлъ бы я видѣть умиленіе и тихое глубокое чувство на всѣхъ лицахъ, когда хоръ поетъ херувимскую Бортнянскаго, „этого Сахара Медовича Патокина“, какъ его назвалъ Глинка; но, вдобавокъ ко всему, хотѣлъ бы я то же увидѣть на картинѣ ту скуку, ту усталость, то недовольство, то отвращенье, тѣ насмѣшки и хохотъ, наконецъ даже ту вражду и презрѣніе, которые присутствуютъ на лицѣ у самаго большого числа людей изъ публики, когда исполняютъ музыкальныя созданія, истинно-талантливыя, глубокія, полныя настоящаго правдиваго чувства.

Насколько выше и симпатичнѣе всѣхъ этихъ людей, съ ихъ невозвратно-развращеннымъ чувствомъ, съ ихъ покривленнымъ вкусомъ, тѣ другіе „любители музыки“, уже изображенные новымъ русскимъ искусствомъ, такіе, какъ „Пѣвцы“ Тургенева, „Птицеловъ“ Перова, „Любители соловьевъ“ Владиміра Маковскаго! Они еще отроду не видали нотъ и фортепіано, отроду не бывали, да и никогда не будутъ, въ концертѣ или въ оперѣ. Ихъ концертная зала—лѣсъ или изба, ихъ музыканты—соловей, или родной братъ его, народный пѣвецъ, но ихъ музыкальное пониманіе, простое, здоровое, прямое, свѣтлое, насколько же выше испорченныхъ, искусственныхъ вкусовъ, ложныхъ условныхъ наслажденій тѣхъ людей, чтò не помнятъ себя отъ восторга, внимая „Аидѣ“ или „Троватору“, пошлымъ романсамъ аматеровъ или рутинеровъ, бездарнѣйшимъ созданіямъ для фортепіано или оркестра, а иногда даже и старинному бездушному „классическому“ хламу, когда только оно смазливо и сладко. Все пространство между соловьиной и народной пѣснью, по одну сторону берега,—и созданіями истиннаго, высокаго, животворнаго искусства, по другую сторону берега,—наполнены несмѣтными толпами людей, которые не хотятъ ни слышать, ни знать того, чтò живетъ и творится на томъ и другомъ берегу, но которые выше своей головы сыты и счастливы созданіями того низменнаго, банальнаго, ординарнаго искусства, которое общедоступно, какъ всякая пошлость.

И подумать только, что вся эта необозримая масса людей могла бы тоже имѣть здравый вкусъ, прямое сужденіе, свѣтлое пониманіе вещей! Чѣмъ одинъ человѣкъ хуже другого? Да, но никакія пожеланія ничего не подѣлаютъ! Пагубныя обстоятельства, среди которыхъ принужденъ рости человѣкъ, бываютъ сильнѣе всего остальнаго, и измѣняютъ натуру, иногда даже хорошую и сильную, до неузнаваемости. Чтò же должно быть съ натурами слабыми, безцвѣтными, несамостоятельными? Конечно, онѣ должны искалѣчиваться до самыхъ корней своихъ.

XIII.

Порча музыкальнаго чувства начинается въ наше время у людей очень рано: можно сказать съ самыхъ пеленокъ. Когда у младенца только-что, только-что начинаетъ разверзаться слухъ, онъ уже тотчасъ слышитъ музыку, въ большинствѣ случаевъ очень скверную. Навѣрное въ домѣ кто-нибудь бренчитъ на фортепіано всякую дрянь, или распѣваетъ плохіе романсы и аріи. И въ антрактахъ между сосаньемъ груди и сномъ, все это упорно и неотразимо вливается въ уши беззащитнаго младенца. Какая жалость, что никто еще не розыскалъ, съ какихъ именно поръ, съ какого дня и часа, начинаютъ у маленькаго, лишь недавно народившагося человѣчка наростать музыкальныя мозоли на душѣ! Плохая живопись, въ видѣ никуда негодныхъ картинъ и гравюръ, начинаетъ осаждать его гораздо позже: не во всякомъ домѣ стѣны непремѣнно увѣшены ничтожными или фальшивыми произведеніями живописи. Гдѣ—про картины и гравюры никто еще и не подумалъ, а гдѣ—обои предпочитаются имъ (и славу Богу!). Но музыка! Драгоцѣнная, сладкая, милая, прелестная музыка! Безъ нея никто жить не можетъ, и вотъ, новоприбывающіе на свѣтъ тотчасъже, сію-же минуту начинаютъ слышать ея созданія. Какое счастье было бы, еслибъ хоть въ первые годы, хоть въ первые мѣсяцы своего существованія они были пощажены, и слышали хоть только одни „баюшкибаю“ кормилицъ, мамокъ, нянекъ и матерей своихъ. Это—музыкальные инструменты гипнотизированія и приведенія младенца въ оцѣпенѣніе. Но каковы они ни есть, а все они лучше той ужасной музыки, которую скоро потомъ младенецъ начнетъ впитывать въ себя, неизбѣжно, неотразимо, какъ губка, опущенная въ воду.

Послѣ такой предварительной подготовки, навѣрное уже оставившей свои слѣды, начинаются гаммы и экзерсисы, деревянные, сухіе, мертвые, но въ которыхъ велѣно искать ребенку всякаго счастія и спасенія. „Ты долженъ,—говоритъ Шуманъ, — прилежно играть гаммы и другія упражненія для паль-

цевъ. Но есть много людей, которые воображаютъ, что они тѣмъ всего достигнутъ, и до самой старости всякій день употребляютъ много часовъ на механическое упражненіе. Это почти то же самое, что стараться выговаривать всякій день азбуку, все скорѣе и скорѣе. Употребляй свое время лучше этого"... И еще: „Пассажное отрепье измѣняется со временемъ; механизмъ имѣетъ значеніе только тамъ, гдѣ онъ служитъ высшимъ цѣлямъ" („Musikalische Haus- und Lebensregeln"). Да, но это говоритъ Шуманъ, настоящій и глубокій художникъ, вѣчный врагъ всего школьнаго, неразсуждающаго, традиціоннаго, цехового. Другимъ это никогда въ голову не приходитъ, именно потому, что слишкомъ естественно и просто.

Такой глубокой правды никто не думаетъ и не понимаетъ, никто ни единаго такого слова не говоритъ начинающему жить маленькому музыканту. Напротивъ, ему постоянно надуваютъ въ уши все самое противуположное этой правдѣ, его усиленно забиваютъ въ колодки, и онъ долженъ, бѣдняжка, въ тѣ дни, когда начинаютъ разверзаться всѣ чувства его къ тому, что живо, что поэтично, что манитъ въ таинственныя дали, онъ долженъ сушить себя на одной только ужасной, безотрадной механикѣ, забивающей и мертвящей душу. „Слушайся и дѣлай!"—твердятъ поминутно ребенку, когда онъ жалуется на тоску и сушь. „Не разсуждай! Мы всѣ такъ учились —ты тоже такъ долженъ учиться!" И тутъ-же отнимаютъ у него все, что могло-бы ему нравиться въ музыкѣ, все, что способно было-бы радовать его маленькое сердечко, наполнять его художественнымъ и поэтическимъ ощущеніемъ. „Все это потомъ, когда нибудь послѣ, когда выростешь,—твердятъ ему,—а теперь учись, учись техникѣ, ни о чемъ не смѣй пока думать, кромѣ гимнастики пальцевъ или голоса". И ему ни до чего другого, кромѣ гаммъ и экзерсисовъ, не даютъ дотрогиваться, развѣ только, въ видѣ праздника, въ видѣ особеннаго счастья и награды, даютъ ему иной разъ „дѣтскія пьески", вполнѣ идіотскія, безъ мысли, безъ чувства, безъ красоты, безъ художества, неуклюже сколоченныя бездарными поставщиками,—или-же классическія „сонатки" какія-то, не съѣденный еще до тла мышами хламъ стариннаго высохшаго музыкальнаго міра. Большинство учителей ставитъ себѣ свою черствую суровость и непобѣдимую „твердость" въ величайшую честь и заслугу. И бѣдный ребенокъ гложетъ свою досаду и уныніе, онъ научается тому, что велятъ, онъ выдѣлываетъ указныя гаммы и экзерсисы, онъ распѣваетъ идіотскія дѣтскія „пѣсенки", онъ отбарабаниваетъ классическія „сонаты". Скоро онъ все это умѣетъ дѣлать. Но отъ столькихъ-же вещей, во сто разъ болѣе важныхъ и нужныхъ, онъ тоже тутъ и отучается. Свѣжесть ощущенія и чувства, живое стремленіе къ тому, что здорово и естественно,—немножко уже притѣснено, даже иногда сглажено. Чувство покорности и послушанія, иногда выставляемое за начало всякаго успѣха и блаженства, возростаетъ и крѣпнетъ. Но опора на себя, самомысліе и независимость, дѣятельность собственнымъ разсудкомъ—угнетаются, мельчаютъ, иногда совсѣмъ тушатся.

Посмотрите, какіе, въ большинствѣ случаевъ, всѣ учителя и учительницы музыки? Все равно, какъ и учителя рисованья, это почти всегда тѣ люди, которые въ музыкѣ не способны были пойти дальше передней ея, которые ни въ композиторы, ни въ талантливые исполнители не годились, и разсудили, что учительская должность—все-таки лучшее изъ худшаго: надо-же чѣмъ-нибудь жить. И вотъ они учатъ всему по своей части, кромѣ одного того, что всего нужнѣе и важнѣе,—истиннаго пониманія и выраженія, любви къ хорошему, ненависти къ худому. Ихъ интеллектуальность музыкальная, обыкновенно, самая низкая, самая ничтожная: какъ же бы они учили тому, чего сами не знаютъ? Они думаютъ только объ ученьѣ, о музыкѣ—никогда. Они ее вовсе не знаютъ, и потому, когда рѣчь доходитъ, послѣ экзерсисовъ, до „сочиненій", они ставятъ на нотный пюпитръ, передъ своими, всякую всячину: и созданіе высокихъ, талантливыхъ композиторовъ, и жалкое кропанье самыхъ ничтожныхъ и бездарныхъ,—все тутъ идетъ за панибрата, все тутъ встрѣчается, сталкивается и обнимается, все заучивается и вытерживается съ одинакимъ равнодушіемъ и безучастіемъ, потому что, по понятіямъ учителя и учительницы, все это заразъ —прекрасно и превосходно, ничему нѣтъ отказа ни запрета, всему двери настежъ, а многое, до тла уже вовсе негодное, давно выдохшееся, еще выставляется тутъ какъ нѣчто наивысшее, значительнѣйшее, „классическое". И такимъ-то образомъ, на второй своей ступени, ученикъ опять остается съ незатронутымъ музыкальнымъ понятіемъ, съ пониженнымъ ощущеніемъ справедливаго и хорошаго, съ наклонностью всѣмъ быть довольнымъ, съ привычкой не разбирать талантливое отъ бездарнаго, художественное отъ безвкуснаго, съ зачатками слѣпой вѣры въ какую-то высокую, недосягаемую „классичность".

На этомъ пунктѣ учитель начинаетъ становиться истинномъ врагомъ истиннаго музыкальнаго развитія. Старый, всего болѣе распространенный въ прежнее время типъ ихъ—это Леммъ Тургенева (въ „Дворянскомъ Гнѣздѣ"). Это настоящій pendant къ „учителю рисованья" Перова. Онъ долго велъ бродячую жизнь, игралъ вездѣ, и въ трактирахъ, и на ярмаркахъ, и на крестьянскихъ свадьбахъ, и на балахъ; наконецъ, попалъ въ оркестръ, и даже былъ дирижеромъ. Исполнитель онъ былъ довольно плохой, но музыку зналъ основательно. Онъ много разъ пытался сочинять самъ, на тэму въ родѣ такой: „Вы звѣзды, о вы, чистыя звѣзды", но ему никогда не удавалось, и вотъ онъ учитъ мальчишекъ и дѣвчонокъ, барышенъ и юношей, играть сонаты и уважать великихъ нѣмецкихъ музыкантовъ стараго времени. Онъ бѣдный, онъ жалкій, онъ возбуждаетъ состраданіе, онъ добрый, онъ честный, но—чему-жъ онъ научитъ своихъ учениковъ? Можетъ быть, гаммамъ и твердому сухому шаганью по фортепіано—чего-жъ еще больше? Правда, Тургеневъ вѣруетъ также, что что-то „необыкновенное виднѣлось въ этомъ полуразрушенномъ существѣ", что онъ былъ „одаренъ живымъ воображеніемъ и тою смѣлостью мысли, которая доступна одному германскому племени (?!);

Леммъ, со временемъ,—кто знаетъ?—сталъ-бы въ ряду великихъ композиторовъ своей родины, еслибъ жизнь иначе его повела. Онъ много написалъ на своемъ вѣку—и ему не удалось увидѣть ни одного своего произведенія изданнымъ, не умѣлъ онъ приняться за дѣло, похлопотать во-время. Одинъ его поклонникъ и другъ, тоже бѣдный, издалъ на свой счетъ двѣ его сонаты—да и тѣ остались цѣликомъ въ подвалахъ музыкальныхъ магазиновъ, глухо и безслѣдно провалились онѣ, словно ихъ ночью кто въ рѣку бросилъ"... Нѣтъ, это все не истина, это все только романтическое, немножко рутинное старое представленіе о „бѣдномъ неузнанномъ художникѣ". Тутъ настоящей правды нѣтъ. Если обѣ сонаты Лемма провалились, глухо и безслѣдно, то единственно потому, что ничего другого и не заслуживали. Еслибы Лемму предстояло быть въ ряду „великихъ композиторовъ", то, проживя цѣлыхъ шесть десятковъ лѣтъ, онъ навѣрное имъ-бы и сдѣлался, а то чего-же стоитъ его „живое воображеніе и смѣлость мысли, доступная одному германскому племени"? Нѣтъ, нѣтъ, напрасно рядить ворону въ павлиньи перья: не несчастливая звѣзда ему стала поперекъ дороги—его собственная плохость и нерадовитость. Тургеневъ пошелъ еще дальше, онъ этому злополучному музыканту, „махнувшему на все рукою", „зачерствѣвшему", „одеревенѣвшему", приписалъ вдругъ такой день и часъ, когда онъ сдѣлался, на нѣсколько мгновеній, великимъ композиторомъ, изъ-подъ пальцевъ котораго „лились дивные, торжествующіе звуки", и гремѣли потомъ „великолѣпнымъ, пѣвучимъ, сильнымъ потокомъ",—это Леммъ исполнялъ на фортепіано, въ маленькой бѣдной каморкѣ, свою „чудную композицію". Что за нелѣпость! Что за романтическія бредни! Да развѣ это возможно? Да развѣ это мыслимо? Вѣдь вѣкъ свой быть ничтожнымъ, совершенно ничего не значущимъ, ничего не производить на свѣтѣ, кромѣ бѣдныхъ, неудачныхъ попытокъ, и, значитъ, быть тоже вполнѣ неумѣлымъ, совершенно не владѣть языкомъ таланта, и вдругъ, въ одинъ прекрасный день и часъ, Леммъ является великимъ создателемъ, геніальнымъ человѣкомъ, полнымъ и вдохновенія, и дивнаго мастерства? Нѣтъ, нѣтъ, все это идеализація и выдумки (поразительныя у такого вѣрнаго и правдиваго реалиста, какъ Тургеневъ). Великія чудныя композиціи не падаютъ съ неба, внезапно, на очерствѣвшихъ, одеревенѣвшихъ стариковъ, давно отвыкшихъ отъ всего, кромѣ гаммъ и уроковъ; это все только варіаціи на чудные стихи Пушкина:

Пока не требуетъ поэта
Къ священной жертвѣ Аполлонъ,
Въ заботахъ суетнаго свѣта
Онъ малодушно погруженъ;
Молчитъ его святая лира,
Душа вкушаетъ хладный сонъ,
И межъ дѣтей ничтожныхъ міра,
Быть можетъ, всѣхъ ничтожнѣй онъ.
Но лишь божественный глаголъ
До слуха чуткаго коснется,
Душа поэта встрепенется,
Какъ пробудившійся орелъ...

Да, но Леммы не орлы, и никакіе Аполлоны никогда не дозовутся ихъ къ священной жертвѣ. Это выдумка и фальшь. Они слишкомъ ничтожны; одна преданность Генделю и Баху, да обращеніе къ „чистымъ, ахъ, чистымъ" звѣздамъ—не дадутъ еще ни вдохновенія, ни поэзіи, ни творчества. Нѣтъ, Леммовъ было, есть и будетъ много на свѣтѣ, но „великолѣпныхъ", „торжествующихъ" звуковъ никогда не понесется изъ-подъ ихъ пальцевъ. Душа ихъ осуждена „вкушать хладный сонъ", или сантиментально ныть и казниться. Они способны только безсильно обращаться къ „чистымъ звѣздамъ", и потомъ дрессировать юныя поколѣнія въ правилахъ, можетъ быть, честной, почтенной, благонамѣренной, но не художественной, не живой, а только мертвой музыки.

Новый типъ музыкальнаго учителя—это по большей части всегда музыкантъ-исполнитель: исполнитель даже и до сихъ поръ, или бывшій имъ когда-то прежде, оставившій это дѣло. Такой учитель еще меньше Лемма заботится о самой музыкѣ. Для него исполненіе—все. Внѣшнее умѣнье, позже—блескъ и лоскъ, концертность и разсчетъ на слушателя, эффектъ, желанье подѣйствовать,—одни всегда наполняли его, онъ никогда не заботился о томъ, что̀ онъ исполнялъ и исполняетъ, авторы для него безразличны—только бы годны были для произведенія того эффекта, который составляетъ его собственную особенность—до дальнѣйшаго ему дѣла нѣтъ. Но „классики", о, для этихъ остается у него, все по прежнему, передній уголъ въ избѣ, и хотя, собственно, ему они ничуть не по вкусу, вовсе не нужны ни на пол-двора, если положить руку на сердце, но все-таки онъ на нихъ молится, скидаетъ передъ ними шапку: оно, дескать, такъ принято, да и лучше, приличнѣе. Вотъ въ этой-то самой религіи онъ воспитываетъ и своего питомца. Въ пѣніи—первое о чемъ рѣчь заходитъ, то̀, о чемъ только и заботятся,—это голосъ. „Ахъ, какой чудный, великолѣпный голосъ! Какой тембръ! И какой большой и сильный! И какъ поставленъ!" Вотъ это всѣ твердятъ, забывши, что голосъ есть ни что иное, какъ инструментъ, ничего не выражающій собою, кромѣ матеріала, и что поважнѣе инструмента было бы навѣдаться напередъ, музыкаленъ ли тотъ, про кого идетъ рѣчь, способны ли къ искуству тотъ или та, у кого оказался вдругъ этотъ „голосъ". Но до этого никому дѣла нѣтъ. Предполагается, что музыкальная способность—это дѣло второстепенное, и нельзя ей не быть, у кого есть чудный „голосъ". Отъ этого-то у большинства поющихъ, кромѣ „голоса" и механической ничтожнѣйшей дрессировки и рутины, ровно ничего нѣтъ. Но это ужъ никому не интересно знать, и никто объ этомъ не справлялся. Въ инструментальномъ исполненіи то же самое: внѣшнее умѣнье, механическая ловкость и расторопность: для всѣхъ стоятъ на первомъ мѣстѣ. *Что̀* играютъ, *какъ* играютъ—это рѣшительно всѣмъ все равно, была бы только виртуозность, да то виртуозное выраженіе, героиче-

ское, молодецкое,—или же пересахаренное, перепомаженное и пересантименталенное, во всякомъ случаѣ преувеличенное и условное, которое есть продуктъ виртуозности и школьной передачи.

Исключенія во всемъ этомъ—рѣдкость. Можно какъ на чудо смотрѣть на тѣхъ немногихъ, которые, не взирая на всю дрессировку и на всѣхъ учителей, сохраняютъ во всей чистотѣ и неприкосновенности здоровый, натуральный, безъискусственный даръ музыкальнаго выполненія и музыкальнаго выраженія. Всего чаще это бываетъ у самоучекъ, или-же у тѣхъ, кто, хотя и прошелъ сквозь школу и учителей, да имъ не подчинился рабски и слѣпо, ничему съ полною безотвѣтственностью не послушался у нихъ, отказавшись отъ своей личности, а разобралъ собственнымъ умомъ: „вотъ это, дескать, правда и хорошо—я это и возьму, а вотъ это—только вздоръ и пустяки, и я это зашвырну поскорѣе въ сторону"!

Остальные всѣ—барабанятъ и голосятъ, миндальничаютъ или разводятъ музыкальную размазню; никто не жалуется, всѣ покорно воображаютъ, что такъ и надо, что это-то самое и есть музыка. Инымъ все это даже нравится. Поэтому-то всѣ вообще добродушно сносятъ ту каторгу, которая нынче устроена въ каждомъ домѣ подъ видомъ фортепіанной игры и пѣнія. Какъ утро наступило, уже сейчасъ отворяются повсюду тысячи ртовъ и фортепіанъ, и начинается потѣха. Кто твердитъ гаммы, кто триллеры и пассажи, кто ужасные „экзерсисы", кто нелѣпо выпечатываетъ, словно типографскій валъ, равнодушно и безучастно, что̀ ни попало—и хорошее, и дурное, и посредственное—и въ этомъ проходитъ весь день, всѣ должны купаться отъ утра и до вечера въ этомъ морѣ то безтолковыхъ, то сладостныхъ звуковъ. Спасенья отъ нихъ нигдѣ нѣтъ. Сорокъ лѣтъ тому назадъ, въ 1843 году, Гейне писалъ про Парижъ: „Властительная буржуазія, по грѣхамъ своимъ, должна переносить не только старыя классическія трагедіи и трилогіи не классическія—этого было все еще мало—она должна переносить одно художественное наслажденіе, отъ котораго теперь нигдѣ не укроешься, которое теперь встрѣтишь въ каждомъ домѣ, въ каждомъ обществѣ. Да!—фортепіаномъ называется это орудіе пытки, истязующее аристократію за всѣ ея прегрѣшенія. Но зачѣмъ-же при этомъ столько невинныхъ страдаетъ? Противъ этого вѣчнаго бренчанья на фортепьяно со всѣхъ сторонъ, право, терпѣнья не хватаетъ! (Вотъ и въ эту минуту, что я пишу, двѣ мои сосѣдки—стѣна объ стѣну—разыгрываютъ какой-то „morceau brilliant" для двухъ лѣвыхъ рукъ!) Эти сухіе, рѣзкіе, молоточные звуки, непріятно отрывистые по натурѣ своей, этотъ бездушный, безсердечный теноръ, эта архипрозаическая бѣготня по клавишамъ, эти „гаммы и экзерсисы", однимъ словомъ, весь этотъ скарбъ піанизма убиваетъ всякую умственную дѣятельность..." И къ этимъ словамъ, Сѣровъ, переводчикъ „Музыкальныхъ писемъ" Гейне, прибавлялъ, отъ себя, въ 1866 году: „Прошла четверть столѣтія съ тѣхъ поръ, что Гейне писалъ эти строки, —дѣло не поправилось, если еще не испортилось! Вѣчное бренчанье на фортепіано, надъ головою, за стѣною, подъ поломъ, въ любомъ изъ домовъ любой изъ европейскихъ столицъ, страшно мучитъ всѣхъ работающихъ мозгами! Приходится ежеминутно проклинать и піанистовъ, и фортепіанную музыку, и изобрѣтателя этого адскаго бренчальнаго ящика! О мозгахъ тѣхъ, кто посвящаетъ всю жизнь свою піанизму,—можно только пожалѣть". Но что̀ тутъ говорится про фортепіанную игру, то̀ отъ первой и до послѣдней буквы идетъ и къ „пѣнію". Ему нѣтъ мѣры и конца! И тутъ тоже механизмъ, внѣшность исполненія и полное равнодушіе или фальшь выраженія постоянно задушаютъ все остальное и дѣлаютъ жизнь невольныхъ слушателей сущей каторгой. Но еще, еслибъ приготовленія юныхъ лѣтъ, страшныя пытки учебныхъ годовъ вели къ чему-нибудь впослѣдствіи, къ какому-нибудь дѣлу, усовершенствованью, хоть наслажденью! О, нѣтъ—большинство прекрасныхъ мальчиковъ и дѣвочекъ, юношей и дѣвицъ, такъ усердно тиранившихъ себя и другихъ, впослѣдствіи всего только и играютъ, что ничтожные польки и вальсы, страшныя по пустотѣ и безвкусію „пьесы", поютъ истинно ужасающіе романсы, шансонетки, или-же аріи изъ которыхъ-то нелѣпыхъ оперъ, или-же и просто на-просто бросаютъ музыку вовсе, потому что есть нѣчто лучше даже полекъ и вальсовъ, плохихъ романсовъ и оперетокъ,—это карты и „дѣла". Спрашивается: много-ли и у тѣхъ, и у другихъ музыкальнаго пониманія? Какого отъ нихъ ждать музыкальнаго образа мыслей, какого разумѣнія, какой „критики" и какого отношенія къ тѣмъ созданіямъ музыкальнымъ, которыя не принадлежатъ къ ежедневной банальной программѣ всѣхъ этихъ людей? Чѣмъ должны имъ казаться истинно-талантливыя музыкальныя произведенія, пробующія выполнять совсѣмъ иную задачу?

Но, вотъ, пришло у насъ однажды такое время, когда заговорили о необходимости „высшаго музыкальнаго образованія", „высшей музыкальной школы", консерваторіи, потому-дескать, что музыкальное дѣло слишкомъ плохо стоитъ у насъ въ Россіи. Въ 1854 г., А. Гр. Рубинштейнъ писалъ въ своей статьѣ: „Die Componisten Russlands", напечатанной въ разныхъ нѣмецкихъ газетахъ: „Русскіе очень расположены къ музыкѣ и не бездарны въ ней, но, по общему непросвѣщенію и по славянской небрежности, одержимы непроходимымъ диллетантствомъ", и въ доказательство того объявлялъ, что „русской музыки нѣтъ и на театрѣ, кромѣ двухъ еще не вполнѣ удачныхъ оперъ Глинки, по симфонической-же и квартетной музыкѣ у русскихъ нѣтъ ровно ничего" и т. д., а въ 1861 г. онъ опять писалъ въ „Вѣкѣ" (статья „О музыкѣ въ Россіи"): „Въ Россіи занимаются музыкой только любители", которые „своими операми, романсами и другими сочиненіями мѣшаютъ у насъ развитію музыки"...; „чувство изящнаго, если не врождено, то, можетъ быть, пріобрѣтено тщательнымъ изученіемъ"...; „артистъ ничего не долженъ дѣлать безъ честолюбія, такъ какъ отсутствіе этого чувства есть отличительное свойство натуры посредственной, ведущее къ застою умственныхъ способностей"... На основаніи всего этого, и послушавшись Рубинштейна, у насъ стали основывать консерваторіи—эту музыкальную чуму Западной

Европы, съ преміями, наградами и всѣмъ прочимъ, полезнымъ для чванства и честолюбія. По незнанію, намѣреніе было доброе, но вредное. Ну, и основали. Но что-же хорошаго вышло изъ консерваторій? Уничтожили онѣ у насъ „дилеттантизмъ“, повысили музыкальный уровень? О, нѣтъ, никогда! Онѣ его не повысили, какъ не повысили нигдѣ въ Европѣ. Онѣ, согласно предсказаніямъ и предвидѣніямъ немногихъ оппонентовъ Рубинштейна въ ту минуту, только расплодили массу пѣвцовъ и піанистовъ, изрѣдка художниковъ и людей истинно-талантливыхъ, но въ большинствѣ все только посредственностей или бездарностей. Конечно, выдрессированные и выпущенные изъ консерваторій музыканты-практики обогатили собою персоналъ русскихъ оркестровъ и хоровъ, концертовъ и оперныхъ сценъ—это лучшая сторона нашихъ консерваторій, это ихъ дѣйствительная заслуга (зачѣмъ-же намъ было вѣчно оставаться въ зависимости отъ пріѣзжихъ музыкантовъ, нѣмцевъ, чеховъ и иныхъ, передавать имъ русскія тысячи рублей, когда точно такихъ исполнителей, а иногда и лучше, могла очень исправно поставлять сама Россія)! Но всѣ эти пѣвцы, солисты и хористы, всѣ эти піанисты, скрипачи, віолончелисты, трубачи, гобоисты и весь остальной музыкально-практическій людъ, не взирая на свою дѣйствительную пользу, стояли всегда въ отношеніи музыкально-интеллектуальномъ на очень низкой ступени музыкальнаго развитія—ни на одну іоту не выше того, чѣмъ это было у „дилеттантовъ“ раньше основанія консерваторіи. Самое худое при этомъ было то̀, что вся громадная масса воспитывающихся въ консерваторіи людей только и думаетъ всего чаще о томъ, какъ-бы сдѣлаться „солистами“, или, хоть, вообще исполнителями по части пѣнія или игры, да еще сдѣлаться поскорѣе, какъ можно скорѣе. До самой музыки почти всѣмъ этимъ людямъ никакого дѣла нѣтъ, она для нихъ—только дойная корова. А потому они и представляютъ себѣ все музыкальное дѣло подъ видомъ полезнаго для нихъ „пѣнія“ и „игры“. Все остальное идетъ только на придачу, лишь въ родѣ гарнира и соуса. Точно такія-же понятія давно уже, конечно, существовали у самой публики: она вѣдь всегда ходитъ въ театръ и концерты для того только, чтобъ слышать „голосъ“, слышать пѣвца и пѣвицу, слышать піаниста, скрипача, восторгаться у нихъ до слезъ, до истерики именно всѣмъ тѣмъ, что̀ у нихъ есть самаго плохого и фальшиваго, преувеличеннаго или безвкуснаго, всѣмъ ихъ „виртуозничаньемъ“, всѣми ихъ „бравурностями“, или фальшивыми граціями и нѣжностями, но при этомъ все настоящее, талантливое, глубокое и поэтическое, когда оно у нихъ есть на лицо, почти всегда пропускается мимо ушей. Такъ было у насъ уже давно. Но исправила-ли что-нибудь въ этомъ консерваторія? Ни единой черточки! Въ ея нѣмецкихъ, рутинныхъ стѣнахъ никогда никто не возставалъ противъ музыкально-виртуозной чумы и заразы. Напротивъ, всѣ наставники и преподаватели постоянно ее поощряли, потому что она входила въ программу, въ главную задачу, въ коренной образъ мыслей и дѣйствій консерваторій.

Одинъ изъ геніальнѣйшихъ музыкантовъ нашего вѣка, Шуманъ, въ своихъ чудесныхъ „Домашнихъ и жизненныхъ правилахъ для музыканта“, еще въ 40-хъ годахъ высказалъ все то̀, что̀ всякій музыкантъ и художникъ желаетъ и чего ждетъ отъ каждаго человѣка, намѣреннаго хоть сколько-нибудь серьезно заниматься музыкой. „Ты музыкаленъ,—говоритъ онъ, —когда музыка сидитъ у тебя не только въ однихъ пальцахъ, но въ головѣ и сердцѣ. Но ты не достигнешь образованія и развитіи этого качества (если оно тебѣ дано природой), когда запрешься въ уединеніи и цѣлые дни станешь предаваться однимъ только механическимъ упражненіямъ, а достигнешь, если будешь находиться въ живой, многосторонне-образованной музыкальной сферѣ... Высоко почитай старое, талантливое, но сохрани также горячее сердце для новаго. Не имѣй предразсудковъ противъ неизвѣстныхъ тебѣ именъ... Мелодія—лозунгъ дилеттантовъ. Безъ сомнѣнія, музыка безъ мелодіи—не есть музыка. Но пойми хорошенько, что̀ они разумѣютъ подъ мелодіей. Для нихъ только та мелодія и есть мелодія, въ которой заключается легкость схватыванія и „пріятность“ ритма. Но есть мелодіи совершенно другого свойства, и когда ты развернешь великихъ сочинителей, онѣ явятся тебѣ въ тысячѣ различныхъ видахъ: конечно, ты скоро устанешь отъ бѣднаго однообразія новыхъ италіянскихъ мелодій... Сластями, пряностями и конфектами нельзя выростить изъ дѣтей —здоровыхъ людей. Подобно тѣлесной пищѣ, духовная пища также должна быть проста и питательна... Великіе художники позаботились о ней—держись ея... Ты не долженъ распространять дурныхъ сочиненій; напротивъ, ты долженъ помогать всѣми силами задавить ихъ... Никогда не ищи достигнуть въ механизмѣ такъ называемой бравурности. Старайся произвести, при исполненіи сочиненія, то впечатлѣніе, которое имѣлъ въ виду композиторъ... Одобреніе, котораго часто достигаютъ такъ называемые великіе виртуозы, не должно сбивать тебя съ толку. Пусть одобреніе истинныхъ художниковъ будетъ для тебя дороже, чѣмъ одобреніе толпы“...

Ни даже тѣни чего-нибудь подобнаго никогда не принималось въ разсчетъ и не выполнялось въ нашихъ консерваторіяхъ, какъ и во всѣхъ вообще консерваторіяхъ. Эти заведенія по преимуществу заняты высиживаніемъ и выпусканіемъ на свѣтъ ремесленниковъ. Здѣсь понятія никогда не бывали выше понятій толпы; напротивъ, они бывали всегда совершенно одинаковы, точка въ точку тождественны съ ними, направлялись къ тѣмъ же самымъ цѣлямъ, и ничего болѣе. Наши консерваторіи, будучи скроены по образу и подобію нѣмецкихъ консерваторій, полны безпредѣльнаго низкопочитанія предъ всѣмъ вообще старымъ въ музыкѣ, пріобрѣвшимъ, часто Богъ знаетъ почему, титулъ „классическаго“. Здѣсь уже не позволяется никакое разбирательство собственнымъ умомъ, что̀ именно велико, что̀ только хорошо, что̀ дурно, что̀ посредственно, что̀ низко и ничтожно. Все сплошь признается великимъ, превосходнымъ и должно всѣмъ въ консерваторіи равно казаться именно такимъ во вѣки-вѣковъ. Но рядомъ съ охраненіемъ всего „классическаго“ идетъ не только полнѣйшая терпимость,

но полнѣйшее боготвореніе и пропагандированіе всего ничтожнаго, гнилого или пошлаго, что сдѣлано италіянской музыкой—этой создательницей убогихъ музыкальныхъ „сластей, пряниковъ и конфектъ“, о которыхъ говоритъ Шуманъ. Люби „классиковъ“—это главная задача каждой доброй консерваторіи, но люби тоже и „италіянцевъ“. Вотъ это называется безпристрастіемъ, даже больше того—истинной дорогой, единственнымъ путемъ для настоящаго музыкальнаго воспитанія. Тѣ возвышаютъ душу и умъ, а эти—сердце. И чѣмъ-же именно? Вовсе не тѣми хорошими, талантливыми сторонами, которыя присутствуютъ въ сочиненіяхъ старыхъ сочинителей, а только ихъ старой формалистикой, бездушной и сухой, теперь уже болѣе никому не пригодной, а эти—формалистикой новой, концертной и условно-виртуозной, по всеобщему убѣжденію прекрасной и развивающей „высокую технику“. Послѣ всѣхъ классовъ, гдѣ прилежно вдавливаются въ голову наука виртуозности, бравурности, культъ „мелодіи“, обязательнаго старовѣрства и безразличнаго отношенія къ чему ни попало, виднѣется впереди, какъ путеводная звѣзда, какъ свѣтлый великій горизонтъ—поѣздка по италіянскимъ консерваторіямъ, по италіянскимъ импрессаріямъ и сценамъ, концертное кочеванье по заламъ Европы, исканіе милостей публики, угожденіе всѣмъ ея печальнымъ вкусамъ. И вотъ вамъ вся цѣль музыкальнаго „образованія“, добываемаго цѣною такого труда и усилій, цѣною такихъ жертвъ. Гдѣ тутъ разсуждать, гдѣ тутъ взвѣшивать, гдѣ тутъ разбирать хорошее отъ дурного, гдѣ тутъ думать объ образованіи своей головы, понятія, когда все это не нужно, когда именно все негодное, безвкусное и анти-музыкальное —выгодно, приноситъ немедленный барышъ, да притомъ-же приходится какъ нельзя болѣе по вкусамъ и понятіямъ всѣхъ музыкальныхъ ремесленниковъ!

О самостоятельномъ и національно-русскомъ направленіи въ нашихъ консерваторіяхъ никто отроду и не задумывался. У насъ уже давнымъ-давно народилась своя собственная школа, у насъ давно ужъ есть свои собственные великіе создатели музыки; они учатъ совсѣмъ другому, чѣмъ нѣмецкіе консерваторскіе рутинеры и италіянскіе пѣвческіе и оперные „практики“. Они, никогда не читавши афоризмовъ Шумана, однако-же исповѣдывали музыкальный символъ вѣры, одинаковый съ его символомъ вѣры, относительно того, что хорошо и что дурно въ музыкѣ, чего въ ней надо искать и что ненавидѣть и преслѣдовать. Но этого въ нашихъ консерваторіяхъ никто не знаетъ, да еслибъ и зналъ, то пожималъ бы только плечами. Очень важно имъ знать, что такое именно думали и говорили Глинка и Даргомыжскій! Вотъ важныя птицы! Одинъ изъ нихъ, Глинка, говорилъ, что просто „ненавидѣлъ модную италіянскую музыку“—за ея фальшь, условность, анти-музыкальность. Исполненіе италіянскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ находилъ ненатуральнымъ, ложнымъ, искусственнымъ, а иногда даже „нелѣпымъ, изысканнымъ, преувеличеннымъ“, и это у самыхъ величайшихъ италіянскихъ знаменитостей—такихъ, какъ Рубини и ему подобные. Тотъ-же Глинка осмѣливался думать самостоятельно, и иной разъ не признавать великимъ то, что признается „классическимъ“ (напримѣръ, „Донъ-Жуана“ Моцарта или многое во „Фрейшюцѣ“ и т. д.), или, наоборотъ, признавалъ наивысшимъ то, что всѣ кругомъ не любили, или ненавидѣли (напр., сочиненія Берліоза). Онъ-же рѣшался не признавать великихъ достоинствъ консерваторской схоластической науки, доводимой до геркулесовыхъ столбовъ нелѣпости, сухости и ненужности. Другой, Даргомыжскій, точно также не вѣрилъ слѣпо во всѣ классическіе авторитеты и кумиры Европы, и разбиралъ ихъ собственнымъ умомъ и понятіемъ, ненавидѣлъ и презиралъ „италіянщину“ не менѣе Глинки, смотрѣлъ съ антипатіей на „вычуры (въ пѣніи) италіянской, крики французской и манерность нѣмецкой школы“, и признавалъ вездѣ, во всемъ и у всѣхъ,—то высокимъ и истиннымъ, что дѣйствительно было музыкально, просто, естественно и правдиво. Наслѣдовавшая у насъ мѣсто Глинки и Даргомыжскаго новая русская школа наслѣдовала и всѣ ихъ принципы, всѣ ихъ симпатіи и антипатіи, весь ихъ образъ мыслей, и повела дѣло еще далѣе. Еще бы консерваторіи обращать вниманіе на всѣ подобныя глупости! Она тщательно ихъ игнорировала, тщательно игнорировала напередъ всѣ эти „полу-дилеттантскія“, „не вполнѣ удачныя“ сочиненія такихъ людей, конечно, ничуть не обязательныя для Европы, для настоящаго искуства!

Какъ смотрѣла консерваторія на самостоятельную мысль новыхъ русскихъ музыкантовъ, при оцѣнкѣ ими другихъ и при ихъ собственномъ художественномъ творчествѣ,—это мы можемъ хорошо узнать изъ статей одного изъ самыхъ основательныхъ глашатаевъ консерваторскихъ взглядовъ, бывшаго воспитанника консерваторіи, г. Лароша. Онъ даже и Глинку преимущественно оцѣнивалъ со стороны того, что сближало его (по понятіямъ г. Лароша) съ Европой и школьной музыкальной схоластикой. „Изящная классическая законченность Глинки, пожалуй, удивительнѣе его феноменальнаго таланта,—говорилъ онъ.—Изъ того, что онъ, учась, нахваталъ урывками въ Италіи и Германіи (!?), у него сложился тотъ безукоризненно-изящный, кристаллически-ясный стиль, который сдѣлалъ его русскимъ Моцартомъ“... Что касается другихъ русскихъ композиторовъ, то г. Ларошъ, совершенно во вкусѣ своего учителя, А. Г. Рубинштейна, совершенно по консерваторскимъ понятіямъ, признавалъ ихъ только дилеттантами. „Русскій музыкантъ—прежде всего баринъ,—проповѣдывалъ г. Ларошъ,—не потому, чтобъ въ немъ текла дворянская кровь, а потому, что между нимъ и его занятіемъ связь случайная: онъ „удостоиваетъ“ музыку своего вниманія. Музыка его не кормитъ, или кормитъ въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ: онъ обладатель имѣній, чиновникъ или профессоръ... Бойцы дилеттантизма руководились вѣрнымъ чутьемъ, когда они, при учрежденіи петербургской консерваторіи, встрѣтили ее ожесточенной бранью: они чувствовали, что золотой вѣкъ барской забавы прошелъ, и что если дать жить этой, только-что возникавшей, школѣ, то ея ученики съ меньшимъ ломаньемъ сдѣлаютъ больше, чѣмъ всѣ дилеттанты... Подъ вліяніемъ времени, и особливо благодаря Глинкѣ,

сформировался особенный, облагороженный типъ россійскаго музыканта изъ баръ—типъ, повидимому, высоко цивилизованный, свободный отъ предразсудковъ и болѣе современный, чѣмъ сама современность... Типъ облагороженнаго дилеттанта гораздо яснѣе, чѣмъ въ Сѣровѣ, выступаетъ въ Даргомыжскомъ. Въ долгій періодъ, предшествовавшій „Русалкѣ“, Даргомыжскій стоялъ на уровнѣ дилеттанта необлагороженнаго, въ родѣ Варламова. Лишь поздно проснулось въ немъ нѣчто похожее (!) на музыку высшаго полета, и когда это случилось, онъ сталъ подъ вліяніе людей, болѣе его молодыхъ, болѣе его знакомыхъ съ новѣйшею западною музыкой, несомнѣнно талантливыхъ, но по образованію такихъ-же дилеттантовъ, какъ онъ самъ. Это были гг. Кюи и Балакиревъ...“ („Голосъ“, 1874, № 9) Вотъ мнѣніе консерваторіи во всей своей красотѣ, глубинѣ и премудрости! Пускай, русскіе музыканты талантливы, или, пожалуй, даже, геніальны—все-таки они ни что иное, какъ дилеттанты. Ничего подобнаго, и консерваторіямъ и ихъ достойнымъ птенцамъ, Ларошамъ, никогда не взбредетъ въ голову не только сказать, но даже подумать про всѣ тѣ сотни, тысячи ординарнѣйшихъ посредственностей и бездарностей, которыми, рядомъ съ величайшими музыкальными геніями и талантами Запада, кишитъ европейскій музыкальный рынокъ. Боже сохрани! Тѣ—настоящіе, тѣ—въ самомъ дѣлѣ музыканты, тѣ—дѣлаютъ настоящее дѣло, а вы, дескать, всѣ тамъ, въ Россіи, жалкіе дилеттанты, и больше ничего. При этомъ, то, что въ каждомъ дѣлѣ обыкновенно считается порокомъ, убылью, вредомъ, возносится здѣсь на высоту совершенства и благополучія. „Только съ учрежденіемъ консерваторіи,—говоритъ г. Ларошъ,—появляется въ Россіи музыкальный цехъ, и на этомъ цехѣ вся надежда. Не потому надежда, чтобы тамъ были замѣчательные художники,—на счетъ этого мнѣнія раздѣлены, но потому, что цехъ, каковъ-бы онъ ни былъ, имѣетъ твердо установленную цѣль, цѣль серьезную и практическую, что онъ принужденъ бороться, терпѣть стѣсненія и невзгоды, что въ немъ образуются, наконецъ, преданія, правила и авторитеты...“ („Голосъ“, 1874, № 9). Цехъ, традиція, преданіе, что-же это все, какъ не самый солидный консерватизмъ, самое твердое желаніе запереть человѣка на замокъ, потушить его самодѣятельность, разсудокъ, мысль, саморазвитіе, и превратить его въ раба, послушную и безпрекословную машину? Но г. Ларошъ, вмѣстѣ со своей дорогой кормилицей, это-то и находитъ прелестнымъ.

Однако же, даже и „цехъ“ не вполнѣ удовлетворялъ г. Лароша. „Школа въ наши дни переживаетъ,—горько плакался онъ,—періодъ, гдѣ самыя незыблемыя преданія ея становятся спорными пунктами. Значительная часть музыкальныхъ педагоговъ совершенно оставляетъ преподаваніе „строгаго контрапункта“ и ограничиваетъ упражненія учениковъ стилемъ новѣйшаго, послѣ-Баховскаго времени. Руководствуясь тѣмъ „реальнымъ“ воззрѣніемъ на школу, которое отказывается понять, для чего учатъ въ школѣ такимъ вещамъ, какихъ по выходѣ изъ нея вовсе и не приходится дѣлать (NB), эти педагоги стараются какъ можно скорѣе ввести ученика въ обладаніе всѣмъ аппаратомъ новѣйшей композиціи...“ („Русскій Вѣстникъ“, 1869, іюль: „Мысли о музыкальномъ преподаваніи въ Россіи“). При этомъ случаѣ г. Ларошъ увѣрялъ, что „преподаваніе въ школѣ такимъ вещамъ, какихъ по выходѣ изъ нея вовсе не приходится дѣлать“, есть то же, что гимнастика, которая укрѣпляетъ мышцы, и научаетъ, по мѣрѣ успѣховъ, все лучше и лучше скрывать голое техническое усиліе подъ граціею и прелестью. Да, но г. Ларошъ забывалъ, что тѣ люди, которые только и дѣлаютъ что гимнастику, „цеховые гимнасты“, тѣ, что злоупотребляютъ ея излишествами, ея „строгими контрапунктами“, именно и бываютъ всегда самыми сухими, деревянными и неуклюжими по всему облику своему людьми, которые, внѣ гимнастической своей залы, не умѣютъ ступить двухъ шаговъ просто, по человѣчески, неспособны сдѣлать ни одного движенія рукой, ногой, тѣломъ, которое не было бы машинно и палкообразно. Такъ и въ музыкѣ. Это хорошо сознавалъ Глинка, когда говорилъ: „Вообще, мнѣ не суждено было учиться у строгихъ контрапунктистовъ. Какъ знать! Можетъ быть, оно и лучше. Строгій нѣмецкій контрапунктъ не всегда полезенъ пылкой фантазіи... Въ Миланѣ, Базили замучилъ меня разными контрапунктическими хитростями, но моя пылкая фантазія не могла подчинить себя такимъ сухимъ не-поэтическимъ трудамъ; я недолго занимался съ Базили и вскорѣ отказался отъ его уроковъ“ („Записки“).

Съ другой стороны, къ чему приводитъ идолопоклонство передъ схоластическими „строгими контрапунктами“ человѣческую мысль и пониманіе—можно видѣть на томъ же г. Ларошѣ, когда онъ старается насъ увѣрить, что „въ мелодіи, котрапунктѣ, ритмѣ и композиціи, съ 20-хъ годовъ нашего столѣтія, не только не видно успѣха, но замѣтно несомнѣнное и сильное паденіе...“ („Русскій Вѣстн.“, 1869, іюль). Францъ Шубертъ, Берліозъ, Мейерберъ, Листъ, Шуманъ, Шопенъ, Глинка, Даргомыжскій—вставайте, кланяйтесь и благодарите! Вы всѣ доказываете сильное паденіе мелодіи, контрапункта, ритма и композиціи! Вамъ, и всѣмъ вашимъ наслѣдникамъ надо было воротиться за 300 лѣтъ назадъ, ко временамъ Жоскиновъ, Гудимелей, Климентовъ, Вилаэртовъ и всѣхъ остальныхъ стариковъ, которыхъ ни чей болѣе желудокъ не въ состояніи нынче варить: въ нихъ то настоящая музыка и сидитъ, по консерваторскимъ понятіямъ,—„въ идеальности и цѣльности настроенія ни одинъ изъ стилей позднѣйшихъ временъ не можетъ сравниться съ тѣмъ стилемъ. То время, когда въ музыкальной техникѣ было всего менѣе уклоненія отъ общаго закона, всего менѣе исключеній и особенностей, совпадаетъ съ эпохой, когда во внутреннемъ содержаніи музыки было менѣе борьбы, страданія и болѣзненности...“ (тамъ же). Такъ вотъ оно какъ: въ музыкѣ надо желать болѣе всего соблюденія „общаго закона“, исключенія и особенности; элементъ болѣзненности, борьбы, страданія, страстности—все это вещи зловредныя! Положимъ, что

г. Ларошъ есть человѣкъ уже совершенно крайній, изъ консерватористовъ консерватористъ, изъ консерваторовъ, консерваторъ и не всѣ его товарищи могли раздѣлять его фанатизмъ къ музыкальной старообрядчинѣ; однако, скиньте хоть 50%, и все-таки останется на ихъ долю еще достаточно мрака и болота.

Итакъ, италіянская разслабленная золотуха и насморкъ—съ одной стороны, старовѣрская упрямая констипація—съ другой стороны, вотъ главное настроеніе стремленій, мыслей и понятій консерваторскихъ. Много ли все это могло приносить для просвѣтленія и развитія тѣхъ, кто подпадалъ надолго и беззащитно подъ эту формулу, да еще особенно, когда не носилъ въ себѣ достаточныхъ элементовъ для размышленія и самодѣятельности?

XIV.

Можетъ быть, многіе скажутъ: „А Глинка? А Даргомыжскій? Вѣдь они явились у насъ раньше основанія консерваторіи, вѣдь они давно уже признаны у насъ не только крупными, но самостоятельными талантами, начавшими новую эру въ музыкѣ. Значитъ, они явились сильнымъ противовѣсомъ общей низменности вкусовъ и понятій. они ихъ навѣрное повысили, они помогли подъему музыкальной интеллектуальности въ нашемъ отечествѣ“. Да, это дѣйствительно такъ, это дѣйствительно случилось, но не сразу, не въ первое же время, а гораздо позже. Въ первое время и Глинка и Даргомыжскій потерпѣли крушеніе. Ихъ напередъ надо было самихъ пропагандировать и прививать, прежде чѣмъ они оказали какое-нибудь вліяніе на массу. Ихъ долго не хотѣли знать, ихъ долго отталкивали. Первоначальное „признаніе“ ихъ было очень сомнительнаго свойства, а для большинства оно было, пожалуй, только на словахъ—симпатіи публики лежали вовсе не къ нимъ. Теперь, имѣя передъ глазами результаты послѣднихъ лѣтъ, видя прочную позицію Глинки и Даргомыжскаго въ нашей музыкѣ, легко было бы подумать, что и всегда, съ самаго же начала, оба наши великіе композитора были окружены тѣмъ самымъ почтеніемъ, что и нынче. Но на дѣлѣ было совсѣмъ иначе. Надо припомнить факты.

Когда Глинка началъ свой великій переворотъ, когда онъ водрузилъ у насъ знамя самостоятельности и національности въ музыкѣ, одни остались равнодушны, другіе разсердились. Но всего примѣчательнѣе и любопытнѣе были тѣ, которые—удивлялись. Юрій Арнольдъ разсказываетъ въ статьѣ, написанной по-нѣмецки и назначенной, 20 лѣтъ тому назадъ, дать нѣмцамъ понятіе о ходѣ музыки въ Россіи, что, когда опера „Жизнь за царя“ явилась на сценѣ, которое-то „лицо“, высоко стоявшее у насъ въ театральномъ мірѣ, съ величайшимъ изумленіемъ говорило: „Я право не знаю, чего хотятъ эти господа? За-границей есть столько знаменитыхъ оперъ, что намъ нечего дѣлать съ русскими сочиненіями“ (Neue Zeitschrift für Musik, 1863, № 10). Фактъ характерный. Подобные люди даже и не догадывались, что оперы Глинки—это совершенно новый міръ музыкальный, начало новой эры для насъ, а, можетъ быть, однажды, и для другихъ. Имъ казалось, что оперы Глинки—одно и тоже со всѣми остальными операми, только „понепріятнѣе и поскучнѣе“ тѣхъ, которыя они обыкновенно потребляютъ и любятъ.

Даже такіе, казалось бы, музыкально-образованные люди, какъ князь Одоевскій, люди, учившіеся солидной техникѣ, прошедшіе всю школьную музыкальную премудрость, были тогда въ своихъ понятіяхъ все-таки до крайности слабы, шатки и незначительны. Въ разборѣ „Жизни за царя“, написанномъ тотчасъ же при появленіи оперы на сценѣ, князь Одоевскій признавалъ Глинку композиторомъ геніальнымъ, создателемъ русской оперы, но тутъ же вмѣстѣ признавалъ „прекрасными“ сочиненія графа Віельгорскаго, Верстовскаго, Геништы; онъ заявлялъ, что съ оперою Глинки „является новая стихія въ искусствѣ и начинается новый періодъ—періодъ русской музыки“, но тутъ же вмѣстѣ признавалъ, что и въ сочиненіяхъ тѣхъ трехъ композиторовъ, предшественниковъ Глинки, „у насъ были счастливыя попытки отыскать общія формы русской мелодіи и гармоніи. Но никогда еще употребленіе этихъ формъ не было сдѣлано въ такомъ огромномъ размѣрѣ, какъ въ оперѣ Глинки“ („Сѣверная Пчела“, 1836, № 280). Итакъ, разница была только въ размѣрахъ! Итакъ, князь Одоевскій не чувствовалъ той разницы, которая существовала между фальшью никуда негодныхъ попытокъ гр. Віельгорскаго, Верстовскаго, Геништы,—и истинною народностью, истинною правдою русскихъ мелодій и гармоній Глинки! Подобный образъ мыслей и объясняетъ то, что кн. Одоевскій и всѣ ему подобные „любители“ и „знатоки“ могли, Богъ знаетъ, какъ высоко ставить Глинку, приходить въ восхищеніе отъ сознаваемой ими будто бы необычайности его созданія и почина, и вмѣстѣ продолжать восхищаться „Семирамидами“, „Пиратами“, „Сомнамбулами“, „Монтекками и Капулетами“. Любить заразъ и хорошее и никуда негодное—не значитъ ли это не понимать ни того, ни другого?

Но если такъ мало разумѣли въ Глинкѣ „лучшіе люди“ тогдашняго времени, настоящіе музыканты, то чего можно было ждать отъ остальныхъ всѣхъ? Что думало въ то время большинство о Глинкѣ, это высказалъ вполнѣ отчетливо и явственно Ѳаддей Булгаринъ—тогдашній обычный выразитель понятій, вкусовъ и мнѣній толпы. Булгаринъ вознегодовалъ на слова Одоевскаго, что „съ оперою Глинки является то, чего давно ищутъ и не находятъ въ Европѣ—новая стихія въ искусствѣ,—и начинается въ его исторіи новый періодъ—періодъ русской музыки“. Какъ такъ? Возможно ли это?—кипятился Булгаринъ. „Такой похвалы не слыхалъ Моцартъ и не услышитъ Россини, два различные генія, но оба преобразовавшіе вкусъ своихъ современниковъ, и утвердившіе новые законы въ музыкѣ. Цѣлый міръ знаетъ Моцарта и Россини, а имъ никто не сказалъ и не скажетъ, что они открыли новую стихію въ искусствѣ, которой давно ищутъ и не находятъ!.. Мы вѣримъ, что

въ музыкѣ не можетъ быть никакой новой стихіи, и что въ ней невозможно открыть ничего новаго. Все существуетъ. Берите и пользуйтесь"... Далѣе, все знающій и все понимающій Ѳаддей Булгаринъ, отлично разумѣя, въ качествѣ фельетониста, все на свѣтѣ, въ томъ числѣ и оркестръ, и голоса, и все, все, въ оперѣ, объявлялъ, что „изъ увертюры нельзя постигнуть, какого рода эта музыка; не взирая на отголоски главныхъ мотивовъ оперы въ увертюрѣ, быстрые переходы изъ такта въ тактъ производятъ какое-то замѣшательство въ цѣломъ"... Въ заключеніе, Ѳаддей Булгаринъ высказывалъ такой обвинительный приговоръ противъ оперы: 1) „Хоровъ слишкомъ много, и они слишкомъ растянуты; 2) Мало отдѣльныхъ арій, мало дуэтовъ, терцетовъ и проч.; 3) Музыка иногда не соотвѣтствуетъ дѣйствію; 4) Музыка для оркестра написана слишкомъ низко (?); наконецъ, 5) Въ цѣлой музыкѣ мало разнообразія, а отъ этого и длинныхъ хоровъ, сколь музыка ни прелестна, какъ ни восхитительны отдѣльныя части, но цѣлая опера .. извините... скучна!.. Г. Глинка имѣетъ громадный талантъ. Дай Богъ, чтобы онъ не слишкомъ вѣрилъ своимъ хвалителямъ!.. Воля ваша, а сценическая музыка должна дѣйствовать на массы народа, двигать ихъ и производить глубокое впечатлѣніе. Она должна производить восторгъ въ партерѣ и въ ложахъ, и удивленіе въ знатокахъ. Должно соединить это. Какъ это сдѣлать—не знаемъ, а какъ сдѣлали Моцартъ, Веберъ, Спонтини, Россини—не постигаемъ, но чувствуемъ"... („Сѣверная Пчела", 1836, № 291—292). Итакъ, главное обвиненіе состояло въ томъ, что Глинка отступалъ отъ общепринятыхъ тогда оперныхъ привычекъ и правилъ, давалъ недостаточно арій, дуэтовъ и терцетовъ, что онъ былъ недостаточно италіянецъ (между тѣмъ нынче, напротивъ, думаютъ, что Глинка именно слишкомъ много далъ тутъ арій, терцетовъ, квартетовъ и т. д., и притомъ вообще въ нихъ черезъ-чуръ еще являлся италіянцемъ). Когда, шесть лѣтъ спустя, Глинка далъ на сценѣ „Руслана и Людмилу". та-же „Сѣверная Пчела", устами своего постояннаго критика, Рафаила Зотова, объявила, что опера эта—„провалъ Глинки". „Приверженцы, друзья, фанатики Глинки своими возгласами, своею слѣпою безусловною похвалою дѣлаютъ ему больше вреда, нежели самая злая критика" (NB: не читаемъ ли мы теперь каждый день точь-въ-точь эти самыя изреченія по поводу новыхъ созданій искусства и ихъ сторонниковъ, непремѣнно всякій разъ, когда эти созданія не нравятся толпѣ и „критикамъ"?). Вообще же главныя замѣчанія Рафаила Зотова состояли въ томъ, что Глинка далъ оркестру „слишкомъ важную роль въ составѣ оперы", что музыка танцевъ 3-го акта—вѣнецъ всей оперы, что увертюра не производитъ никакого эффекта, потому что „три перехода изъ тона въ тонъ доказываютъ изысканность, которой зрители не могли постигнуть", наконецъ, въ итогѣ всего, Зотовъ признавалъ, что „Русланъ" въ гармоническомъ отношеніи имѣетъ высокія достоинства, но „въ мелодіи" эта опера ниже „Жизни за царя"; что, какъ техническое ученое произведеніе, она прибавила автору много славы и много приверженцевъ, но какъ опера... c'est une chose manquée..." („Сѣверная Пчела", 1842, № 277). Опять, такимъ образомъ, „мелодія" на первомъ планѣ и, значитъ, ожиданіе прежде всего онъ оперы италіянскихъ morceaux, похвалы тому, что въ оперѣ всего слабѣе (танцы 3-го акта), и порицаніе того, что превосходно (увертюра).

Что касается тѣхъ приверженцевъ, друзей и фанатиковъ Глинки, про которыхъ говорила „Сѣверная Пчела", то надо, кажется, прійти нынче къ тому заключенію, что, не взирая на свои великія похвалы, они не такъ далеко отстояли отъ публики и „Сѣверной Пчелы", какъ это сначала, пожалуй, покажется. Вотъ, напримѣръ, если взять хоть Сенковскаго, тогдашняго судью, законодателя и рѣшителя всѣхъ дѣлъ. Какъ великій другъ Глинки и всей его компаніи, онъ находился въ такомъ положеніи, что не могъ не восторгаться новой оперой, не могъ не находить ее необычайной, феноменальной, геніальной. Еще до появленія оперы на сценѣ, онъ объявилъ въ „Библіотекѣ для Чтенія", что эту оперу „создавали три геніальные человѣка: Пушкинъ, Брюлловъ и Глинка". По секрету, про себя, онъ, конечно, прибавлялъ къ нимъ еще и четвертаго великаго человѣка и друга своего—Кукольника, который въ тѣ времена все постоянно терся около Глинки, предлагалъ ему разные свои тексты для музыки и поставилъ для „Руслана" нѣсколько своихъ стиховъ, въ либретто. Судя по вкусамъ и натурѣ Сенковскаго, онъ не могъ быть доволенъ „Русланомъ"; эта музыка не могла приходиться ему по вкусу: онъ былъ только ординарнѣйшій дилеттантъ—изъ тѣхъ, для кого италіянскія оперы стоятъ выше всего въ музыкѣ. Но надо было непремѣнно хвалить до небесъ, восторгаться въ печати, и Сенковскій произвелъ это такимъ нескладнымъ образомъ, что легко различить поддѣлку, притворство, неискренность. Онъ писалъ: „Русланъ и Людмила"—одно изъ тѣхъ высокихъ музыкальныхъ твореній, которыя никогда не погибаютъ и на которыя могутъ указывать съ гордостью искусства великаго народа. Эта опера—chef-d'oeuvre въ полномъ смыслѣ слова, отъ первой до послѣдней ноты. Это прекрасно, величественно, безподобно. Никто лучше нашего русскаго композитора не владѣлъ и не владѣетъ оркестромъ; никто не развивалъ въ одномъ сочиненіи такого множества смѣлыхъ, счастливыхъ и оригинальныхъ мыслей; никто не посягалъ на такія гармоническія трудности и не преодолѣвалъ ихъ такъ удачно, ни въ одной оперѣ не найдется такого разнообразія красотъ, рождающихся одна изъ другой безконечною цѣпью, безъ общихъ мѣстъ, безъ условныхъ дополненій"... Ну, вотъ и прекрасно, говоритъ себѣ читатель: ясно, что Сенковскому „Русланъ" очень-очень нравится!

Однако, послѣ всѣхъ этихъ безмѣрныхъ похвалъ, ставящихъ Глинку выше не только всѣхъ оперныхъ, но вообще всяческихъ музыкальныхъ композиторовъ, безусловно съ которой бы то ни было стороны, слѣдуютъ въ статьѣ разныя оговорки, которыя совершенно измѣняютъ сущность дѣла и доказываютъ,

что автору статьи опера вовсе не такъ нравится, какъ надо было-бы полагать. Тотчасъ же вслѣдъ за всѣми своими гиперболами, Сенковскій высказываетъ нѣчто совсѣмъ другое, но на этотъ разъ—уже настоящую свою мысль: „Скажемъ откровенно наше мнѣніе: при первомъ слушаніи въ цѣломъ, „Русланъ и Людмила“ производитъ то утомительное дѣйствіе, какое мы испытываемъ при чтеніи очень умныхъ книгъ, гдѣ каждое слово—острота, замысловатость и оригинальность, каждая фраза—верхъ искусства, каждый періодъ—цѣлая бездна геніальныхъ красотъ. Чтеніе идетъ трудно. Ослѣпленный безпрерывнымъ фейерверкомъ разноцвѣтныхъ огней, читатель измученъ уже на третьей страницѣ. Надо тихо прочесть четыре раза, чтобы все понять, все оцѣнить, всему надивиться въ разбивку, и тогда уже можно читать книгу съ начала до конца съ полнымъ и свободнымъ восторгомъ“... Такъ вотъ, въ концѣ концовъ, къ чему, при откровенности, сводились всѣ восторги отъ неописуемыхъ красотъ „Руслана“, гдѣ все - совершенство, „отъ первой до послѣдней ноты“: слушатель утомленъ, слушатель измученъ, и такое впечатлѣніе прекращается только отъ привычки... Хотѣлось бы спросить, послѣ этого, много ли же разницы было въ впечатлѣніяхъ отъ „Руслана“ у Сенковскаго („фанатика“ Глинки!) и у Булгариныхъ и Зотовыхъ („враговъ“ Глинки!)? Но это еще болѣе подтверждается подробностями разбора. Сенковскій находитъ въ „Русланѣ“ пропасть длиннотъ и совѣтуетъ хорошенько урѣзать оперу, для истинной пользы ея. Но что же проситъ урѣзать? Какъ-разъ множество самыхъ капитальныхъ, самыхъ талантливыхъ, иногда даже геніальныхъ вещей въ оперѣ. Такъ, напримѣръ, онъ желаетъ выкинуть вонъ многое въ интродукціи и 1-й пѣсни Баяна, все начало „въ сценѣ оцѣпенѣнія“ 1-го акта, балладу Финна и арію Руслана („не худо было бы укоротить хоть въ началѣ“); въ аріи Ратмира—выпустить всю первую часть и начинать прямо съ аллегро „Чудный сонъ живой любви“; каватину Гориславы начинать со словъ „Любви роскошная звѣзда!“; выпустить большую часть финала 3-го акта, также начало 4-го акта и особенно финалъ его, все начало 5-го акта, въ томъ числѣ арію Ратмира „Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость“, и т. д. Кому нужны такія сокращенія вещей все самыхъ капитальныхъ—тотъ явнымъ образомъ и не любитъ и не понимаетъ ни Глинку, ни „Руслана“. Легко представить себѣ, какое впечатлѣніе должны были производить на Глинку оцѣнки публики и ея „критиковъ“, все равно и приверженныхъ и не приверженныхъ къ нему. Немудрено, что Глинка не только тогда, но и гораздо позже говорилъ съ грустью: „Авось черезъ сто лѣтъ поймутъ у насъ „Руслана“!—Какъ много и глубоко любили великую оперу Глинки, какъ въ ней нуждались „фанатики“ и „друзья“ Глинки, очень ярко доказывается тѣмъ, что ее не давали на театрѣ цѣлыхъ 14 лѣтъ, и никто изъ нихъ на это никогда не жаловался, и не сдѣлалъ ни малѣйшей попытки для того, чтобъ ее снова увидѣть на сценѣ, даромъ что у иныхъ изъ числа этихъ „фанатиковъ“ и „друзей“ были въ рукахъ цѣлые журналы и газеты, да еще всемогущіе по тогдашнему времени. Такъ ли любятъ, такъ ли понимаютъ великія созданія? Но до того ли было? Все вниманіе, всѣ симпатіи публики поворотили какъ разъ въ эту самую минуту совершенно въ другую сторону.

Спустя всего нѣсколько мѣсяцевъ послѣ того, какъ Глинка кончилъ и поставилъ на сцену свою великую оперу, „Руслана“, у насъ совершилось событіе, которое имѣло неизмѣримо пагубныя послѣдствія для нашей музыки и музыкальной интеллектуальности.

Въ 1842 году пріѣхали въ Петербургъ италіянцы, прочно засѣли въ нашемъ театрѣ и съ тѣхъ поръ уже насъ болѣе не покидали. Сумма вреда, нанесеннаго нашей музыкѣ италіянцами, просто неисчислима. Вкусъ, окончательно испорченный, какъ относительно сочиненій музыкальныхъ, такъ и относительно исполненія ихъ, фальшь, бачальность и въ томъ, и другомъ, привычка ко всему плоскому и условному, ложный паѳосъ, отсутствіе правдиваго выраженія—все соединялось и дѣйствовало за-одно, и дѣйствовало тѣмъ вреднѣе, тѣмъ неотразимѣе, что будило всѣ самые фальшивые инстинкты и наклонности публики, потворствовало имъ, раздувало ихъ до послѣднихъ предѣловъ и отучало отъ всякаго рода правды. Благодѣтельное вліяніе Глинки разомъ стушевалось и исчезло, результаты его великой иниціативы отошли на далекій планъ. Русская музыкальная самостоятельность и иниціатива—отсрочились надолго.

Глинка разсказываетъ въ своихъ „Запискахъ“, что такое были пріѣхавшіе къ намъ въ 1842—1843 годахъ италіянцы (предпочитаю, конечно, привести слова нашего великаго художника, хотя я могъ бы разсказать многое и по личнымъ своимъ собственнымъ впечатлѣніямъ того времени). „Образъ пѣнія Рубини еще въ Италіи я находилъ изысканнымъ, въ 1843 году преувеличеніе дошло до нелѣпой степени. Онъ пѣлъ или чрезвычайно усиленно, или же такъ, что рѣшительно ничего не было слышно; онъ, можно сказать, отворялъ только ротъ, а публика пѣла его ppp, что естественно льстило самолюбію слушателей, и ему ревностно апплодировали“... Исключеніе составляла одна Віардо, у которой и таланта, и естественности, и правды, было въ сто разъ больше, чѣмъ у всѣхъ остальныхъ ея товарищей, но и она до мозга костей была заражена италіянизмомъ, бравурностью, руладами, трелями, нелѣпой италіянской орнаментистикой, и ничего, повидимому, не находила анти-музыкальнаго, глупаго и позорнаго въ тѣхъ операхъ Беллини и Доницетти, въ которыхъ губила и обезображивала свои врожденныя способности. Но что было за дѣло публикѣ до той „нелѣпости“ исполненія, которую такъ ярко чувствовалъ одинъ изъ немногихъ — Глинка! Когда именно эта-то нелѣпость и была пріятна, когда она-то и нравилась, она-то и доводила до энтузіазма, до фурора, до истерики, до слезъ, до фанатизма! Вотъ что значитъ банальность и фальшь! Вотъ до какой степени онѣ нужны людямъ съ низменными

еще вкусами и понятіями, вотъ до чего онѣ имъ близки и дороги! Притомъ же—дѣло не послѣднее—эти италіянцы, со своими операми, были нѣчто модное, привезенное изъ Парижа и Лондона, прямо съ тамошнихъ тріумфовъ, давно начавшихся и давно укоренившихся: кàкъ было не гордиться, не торжествовать всѣмъ русскимъ, добывшимъ обладаніе такими всемірными сокровищами, кàкъ было не находить во всемъ этомъ оправданіе и поощреніе всѣмъ своимъ сквернымъ вкусамъ?

Тò, чего Глинка видѣлъ въ 1842 году только начало, тò разрослось потомъ, въ теченіе 40 лѣтъ, до громадныхъ размѣровъ, пустило въ нашу почву такіе глубокіе корни, что ихъ оттуда никогда не выроетъ никакой ломъ и кирка. Тò, чтò у насъ написано было за эти 40 лѣтъ, въ газетахъ и журналахъ восторговъ и восхищеній, по поводу италіянцевъ, конечно, составило бы цѣлую библіотеку; тò, чтò говорено про нихъ за это время, составило бы горы, еслибъ слова и разговоры сложились въ твердую, осязательную форму; пролитыя слезы составили бы рѣки и озера. Когда провинціалъ мечтаетъ о Петербургѣ, какъ о царствіи небесномъ, полномъ благъ великихъ, неизмѣримыхъ, безпредѣльныхъ, въ этой радужной картинѣ, конечно, всегда стоитъ на одномъ изъ самыхъ первыхъ мѣстъ: „Побывать въ италіянскомъ театрѣ!“ „Послушать чудныхъ великихъ оперъ!“ „Послушать чудныхъ великихъ пѣвцовъ!“ Для достиженія такого счастія никакія жертвы не щадятся. Какое блаженство безумія, какая несокрушимая сила заблужденій! Кончится ли когда-нибудь царство италіянщины, разносящее по міру громадныя массы художественной отравы и лжи,—и предвидѣть нельзя! Каждый до того убѣжденъ въ величіи италіянской музыки и пѣнія, что попробуйте ему возразить, попробуйте ему доказывать что-нибудь насчетъ всего, чтò есть худого, невыносимаго и непозволительнаго въ италіянской оперѣ,—и каждый подумаетъ только про васъ: „Да онъ вовсе не понимаетъ музыки! Да онъ не способенъ ее любить! Она для него просто невѣдомое царство“!

Забавенъ одинъ фактъ, показывающій, каковò иногда консерваторство поклонниковъ „италіянщины“ даже внутри ея собственныхъ рамокъ. Когда появился Верди, онъ показался слишкомъ вреднымъ новаторомъ, какимъ-то отступникомъ отъ истиннаго италіянства, даже многимъ изъ числа самыхъ коренныхъ исповѣдниковъ этой вѣры. Въ Италіи, Парижѣ, Лондонѣ, произошло не мало преній по этому поводу, и поломано не мало копій за Россини, Беллини и Доницетти—противъ Верди. Нѣкто Ростиславъ, нынѣ совершенно забытый, но въ 40-хъ и 50-хъ годахъ очень извѣстный музыкальный петербургскій критикъ, также, какъ и другіе, выразилъ въ печати свои сомнѣнія, выговоры, упреки Верди, старался подставить ему нѣкую музыкальную подножку. Тогда Сенковскій, публицистъ тѣхъ временъ, все знавшій, обо всемъ писавшій, все рѣшавшій, тотчасъ выступилъ впередъ и самымъ основательнымъ образомъ доказалъ ему непослѣдовательность его мнѣній! „Ростиславъ Ѳеофилычъ! Вы такой умный человѣкъ, такой даровитый и понятливый писатель, ну чтò вамъ стоитъ подумать немножко, да понять, что Верди вы вовсе не понимаете? Представить себѣ не можете, какъ немелодично и неловко слушать, что, если исключить васъ и г. Улыбышева, то всѣ мы, другіе, все остальное человѣчество не заслуживаемъ ни малѣйшаго вниманія... Ну, станемъ ли мы, Европа, спрашивать, чтò думаетъ о предметѣ нашихъ душевныхъ восторговъ, нашего очарованія, нашего счастія, какой-нибудь капельмейстеръ?—или кланяться какому-нибудь знатоку объ указаніи намъ времени и мѣры нашего внутренняго блаженства? Развѣ знатоки знаютъ что-нибудь, кромѣ своего собственнаго самолюбія? Развѣ знать толкъ въ геніяхъ — капельмейстерское дѣло? На то Господь Богъ создалъ насъ, публику, общество, человѣчество, и надѣлилъ насъ, по благости своей, удивительнымъ чутьемъ геніальности. Мельчайшую частицу генія мы чуемъ за сто саженъ подъ землею, непремѣнно добудемъ магнитомъ или вытянемъ золотомъ оттуда этотъ драгоцѣнный алмазъ для нашего наслажденія и счастія... Верди дѣлаетъ смѣлый обратный шагъ отъ преувеличеній перехитреннаго ремесла къ величественной и трогательной простотѣ природы. Бранить его, варвара, какъ невѣжду! гнать, какъ разрушителя искусства! Вокальное искусство, забывъ свой важный санъ, бросилось въ вѣтролетство, въ быстродвижность нотъ и тоновъ, въ безконечныя и безтолковыя рулады. Верди старается пѣніе воротить, по возможности, къ достоинству человѣческаго пѣнія. Бранить его опять за грубую вокализацію! за истребленіе породы искусныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ! за разстройство голосовъ! Нѣтъ, вы не понимаете Верди! Мало того, что геній—его нашъ, нынѣшній геній, что его музыка—наша внутренняя музыка: онъ еще будетъ точкою исхода, съ которой пойдетъ далѣе, и далѣе, и далѣе, коренное преобразованіе новѣйшей музыки и возвратъ ея отъ вавилоновъ зазнавшагося искусства къ чистымъ линіямъ натуры.. О Моцартъ! о Бетховенъ! жаль мнѣ васъ! близокъ вашъ конецъ! не желалъ бы я быть на вашемъ мѣстѣ! Вы сдѣлались исключительными идолами всѣхъ бездарностей и посредственностей. Вы теперь въ такой у нихъ славѣ, въ такой страшной милости, что не сдобровать вамъ: они навѣрное васъ погубятъ... Живи ты, пылкій и страстный нѣмецъ, въ наше время, ты, Моцартъ,—былъ бы Верди“ („Сынъ Отечества“, 1856, № 30). Послѣ такихъ доводовъ, послѣ такой логики, послѣ такихъ рѣзвенькихъ строчекъ, совершенно во вкусѣ нынѣшнихъ газетчиковъ, Ростиславъ долженъ былъ, конечно, одуматься, опомниться и стать на надлежащій рельсъ. Онъ скоро увѣровалъ въ Верди, и причислилъ его къ лику своихъ идоловъ и угодниковъ, на слѣдующей же страницѣ, тотчасъ послѣ Россини, Беллини и Доницетти. Публика, конечно, ласково кивнула ему за то головой и поставила добрый баллъ.

Итакъ, италіянцы успѣшно дѣйствовали у насъ и, конечно, не нуждались ни въ чьей помощи. Но черезъ 20 лѣтъ послѣ ихъ прибытія къ намъ, у нихъ оказались двѣ великодушныя помощницы и покровительницы: наши консерваторіи, петербургская и московская. Тотчасъ

послѣ своего открытія, онѣ отвели цѣлую половину своихъ классовъ, концертовъ, симпатій и усилій италіянцамъ и италіянской музыкѣ. Пока одна половина консерваторскихъ залъ оглашалась звуками арій и хоровъ Генделя, сухихъ сюитъ и жигъ Баха, симфоній Моцарта и Гайдна, бездушныхъ фугъ Скарлатти, деревянныхъ концертовъ Баха и Гуммеля, прозаическихъ и бездарныхъ ноктюрновъ Фильда, другая половина гремѣла аріями изъ Семирамиды, Нормы, Сомнамбулы, Эрнани, Троватора, Риголетто, Аиды, и множества тому подобныхъ превосходныхъ оперъ. Въ то же время писатели консерваторій не только оправдывали, но доказывали полнѣйшую законность италіянскаго сочиненія и италіянскаго исполненія. Любопытнѣйшее зрѣлище представлялъ въ этомъ отношеніи г. Ларошъ. Съ одной стороны онъ хлопоталъ о томъ, какъ бы заставить музыку поворотить оглобли за 300 лѣтъ назадъ: вѣдь ему все въ музыкѣ нашего времени казалось упадкомъ и растлѣніемъ нравовъ, вѣдь ему всѣ уцѣлѣвшія еще отъ схоластическихъ временъ орудія пытки (при музыкальномъ ученіи) казались малы и слабы, вѣдь ему хотѣлось бы, чтобъ изобрѣтены и пущены были въ работу такіе капканы, колодки и дыбы „строгаго контрапункта“, на помощь воспитывающемуся музыканту, гдѣ бы онъ задыхался и корчился—и въ то же время, съ милой улыбкой граціозной симпатіи, простиралъ свою холодную „техническую“ руку на-встрѣчу тѣмъ низменнымъ традиціямъ музыки, гдѣ уже какой-либо науки не присутствовало и тѣни, гдѣ все состояло изъ крайняго невѣжества, безпомощной неумѣлости и безвкусной рутины. „На всемірный культъ италіянщины можно сердиться,—говорилъ онъ,—но нельзя его объяснять временнымъ увлеченіемъ, мѣстнымъ вкусомъ, качествомъ исполненія, искусственной пропагандой или рекламой. Причина кроется въ самой музыкѣ, въ могучемъ талантѣ композиторовъ, а болѣе всего въ ихъ мудро-разсчитанной, ловко-примѣненной, чисто-практической методѣ, въ ихъ превосходномъ знаніи слушателя съ его слабостями и страстями“ („Голосъ“, 1874, № 23). Не чудное ли это дѣло, какъ въ одной и той же головѣ, въ одной и той же проповѣди укладываются вещи, совершенно противорѣчащія, совершенно исключающія другъ друга, направляющіяся къ совершенно противоположнымъ концамъ! Схоластическое ученіе, требующее уничтоженія личности, презирающее человѣческую натуру и ея эстетическія естественныя требованія, прославляющее самый лютый аскетизмъ мысли и творчества, погружающее человѣка въ самую каменистую сушь старины—и тутъ же рядомъ италіянская опера, только и хлопочущая, что о слушателѣ, о его слабостяхъ и несчастныхъ вкусахъ, только и дающая, что бумажные цвѣты и лайковыя куклы!

Но такова консерваторія, такова ея двойственная натура, таковы законы и правила, прославляемые ея приверженцами.

Какого пониманія, какихъ симпатій къ Глинкѣ можно было бы ожидать при существованіи такихъ условій, прямо противуположныхъ тому, чего Глинка искалъ, чего хотѣлъ, чтò онъ внесъ своими двумя великими созданіями въ нашу музыку? Даже черезъ цѣлыхъ 22 года послѣ появленія на свѣтъ „Жизни за царя“, и черезъ цѣлыхъ 16 лѣтъ послѣ появленія на свѣтъ „Руслана“, Сѣровъ былъ свидѣтелемъ характернаго факта, имъ тогда же опубликованнаго. „При выходѣ изъ концерта, гдѣ много исполнялось музыки Глинки, нѣкоторые говорили: „Концертъ всѣмъ бы хорошъ, да музыка Глинки испортила всю программу“. Вообще же, ни одна пьеса Глинки (въ томъ числѣ антракты „Холмскаго“) не вызвала ни малѣйшихъ аплодисментовъ“ („Музык. и Театр. Вѣстникъ“, 1858, № 8). Вотъ какъ публика наша была прочно и надежно увлечена въ совершенно другую сторону отъ того, чтò было начато Глинкой. Музыкальный критикъ нашихъ 40-хъ и 50-хъ годовъ, Ростиславъ, считавшій себя и взаправду великимъ критикомъ, потому что самъ старый педантъ и моцартовскій фанатикъ, Улыбышевъ, написалъ ему однажды: „Читая ваши фельетоны въ „Сѣверной Пчелѣ“, я съ наивною гордостью говорилъ себѣ не разъ, что вы—законный мой наслѣдникъ, единственный истинный музыкальный критикъ въ Россіи“,—этотъ Ростиславъ самому Глинкѣ читалъ въ глаза (въ 1856 году) свой печатный разборъ „Жизни за царя“, гдѣ, подхваливая оперу, все-таки считалъ обязанностью указать на „нѣкоторое однообразіе“ музыки, особливо въ 1-мъ актѣ, и, вмѣстѣ, на множество, по его мнѣнію, ошибокъ и недочетовъ Глинки, въ томъ числѣ даже грамматическихъ ошибокъ (параллельныя кварты и квинты, и т. д.); въ разборѣ же „Русалки“ Даргомыжскаго этотъ самый великій критикъ и цѣнитель, Ростиславъ, спрашивалъ: „Безподобное классическое твореніе Глинки „Жизнь за царя“ положило ли прочное основаніе національной русской драматической музыкѣ?“—и отвѣчалъ на это: „Намъ кажется, что слѣдуетъ отвѣтить отрицательно, потому, во-первыхъ, что самъ Глинка уклонился отъ указаннаго имъ пути въ послѣдующемъ своемъ произведеніи, „Русланѣ и Людмилѣ“, а, во-вторыхъ, что самыя причины этого уклоненія, кажется, довольно основательны. Во избѣжаніе речитативовъ съ италіянскими формулами, Глинка придумалъ замѣнить ихъ мелодическими фразами, тщательно обработанными, какъ въ вокальной партіи, такъ и въ оркестрѣ. Подобное богатство музыкальныхъ мыслей должно было бы, казалось, послужить украшеніемъ оперѣ, а на опытѣ вышло иначе. Безпрестанное напряженіе вниманія слушателей производитъ утомленіе, и оттого опера, преисполненная первоклассныхъ достоинствъ, кажется безконечно длинною. Другое неудобство состоитъ въ однообразіи оборотовъ національной мелодіи, которая въ русскихъ напѣвахъ большею частью вращается въ минорныхъ тонахъ, отчего происходитъ неизбѣжная монотонность и нѣкоторая мрачность, придающая оперѣ характеръ ораторіи. Слѣдовательно, прочнаго основанія русской драматической музыки, отвѣчающей всѣмъ условіямъ вполнѣ художественно-драматическаго произведенія, еще не положено, но вовсе уклониться отъ указаннаго Глинкой выраженія русской музыкальной рѣчи—почти невозможно“. Вотъ какъ италіянизмъ долгихъ лѣтъ въѣдался въ плоть

и кровь, вотъ какъ онъ давалъ себя знать. Русской оперы все еще нѣтъ на свѣтѣ, а съ „Жизнью за царя" и „Русланомъ" можно только не безъ пользы справляться; ихъ нельзя вполнѣ считать окончательными нулями, какъ бы тамъ ни было, и нельзя все-таки уже больше уклониться отъ того, что̀ начато Глинкой. То ли дѣло „Семирамиды", „Вильгельмы Телли", „Сомнамбулы", „Лучіи" и т. д.? Тѣ—уже рѣшительный, окончательный законъ въ искусствѣ, тѣ—уже вполнѣ художественно-драматическія произведенія.

Съ Даргомыжскимъ повторилось приблизительно то же самое. На его „Русалку" обратили очень мало вниманія въ 1856 году, потому что въ ней было (несмотря на недостатки) слишкомъ много правды, и слишкомъ мало италіянской условности. Въ своей автобіографіи Даргомыжскій пишетъ: „Репертуарное начальство, капельмейстеръ и режиссеръ считаютъ мою оперу неудачною; въ ней, по выраженію ихъ, нѣтъ ни одного мотива"...

Въ 1856 году Даргомыжскій писалъ одной своей ученицѣ и близкой пріятельницѣ, Л. И. Кармалиной: „Артистическое положеніе мое въ Петербургѣ незавидно. Большинство нашихъ любителей и газетныхъ писакъ не признаетъ во мнѣ вдохновенія. Рутинный взглядъ ихъ ищетъ льстивыхъ для слуха „мелодій", за которыми я не гонюсь. Я не намѣренъ снизводить для нихъ музыку до забавы. Хочу, чтобы звуки прямо выражали слово. Хочу правды. Они этого понять не умѣютъ"...

При такомъ взглядѣ, при такихъ стремленіяхъ, Глинка и Даргомыжскій не могли, естественнымъ образомъ, имѣть другой участи, какъ той, какую они имѣли, среди людей, отуманенныхъ, съ одной стороны, музыкальной рутиной и слѣпой вѣрой въ авторитеты, а съ другой—опьяненныхъ италіянщиной. Ихъ торжество было надолго отложено. Оно должно было придти гораздо позже.

XV.

Въ тѣ самые дни, когда воздвигалась консерваторія, ставшая у насъ тотчасъ же пріютомъ, оплотомъ и центромъ для большинства нездоровыхъ, ложныхъ и вредныхъ музыкальныхъ элементовъ, уже давно бродившихъ въ нашемъ обществѣ и не находившихъ себѣ необходимой гавани,—выступило впередъ и другое учрежденіе, сдѣлавшееся немедленно же центромъ стремленій, самыхъ противуположныхъ предыдущимъ, которые точно также хотя и существовали, но не находили себѣ опредѣленнаго и твердаго выраженія. Это была „Безплатная музыкальная школа".

П. Сокальскій, въ своихъ „Музыкальныхъ арабескахъ", заключающихъ очень много вѣрнаго, писалъ, въ началѣ 1863 года: „Воздадимъ Русскому Музыкальному Обществу полную дань уваженія за его почтенные труды на поприщѣ музыкальнаго космополитизма. Мы признаемъ за его концертами—достоинство превосходнаго развлеченія для публики; но образовательное вліяніе они могутъ имѣть только на немногихъ, которые къ тому подготовлены. Немалая заслуга Русскаго Музыкальнаго Общества состоитъ также въ томъ, что оно обрисовало въ обществѣ такъ-называемую русскую партію... Многіе у насъ не вѣрятъ въ русскую партію въ музыкѣ. Ея нѣтъ,—говорятъ они. И точно, для нея есть теперь только готовые матеріалы; соединить ихъ некому. Еслибы Глинка былъ теперь живъ, можетъ быть, онъ соединилъ бы ихъ въ своей сильно-національной личности; это былъ-бы для нихъ естественный глава, которому охотно подчинились бы разрозненные члены съ азіатски-неотшлифованными самолюбіями и непривычкой дѣйствовать en corps. Но теперь нѣтъ такой личности, которая могла бы стать въ уровень съ этимъ назначеніемъ: и оттого центра для развитія національнаго начала въ музыкѣ не образовалось у насъ и не существуетъ до сихъ поръ... Тѣмъ не менѣе, нѣкоторые элементы русскаго свойства успѣли сгруппироваться въ Безплатной школѣ для пѣнія, открытой весной 1862 года и руководимой Ломакинымъ..." („Спб. Вѣдом.", 1863, № 31).

То, чего такъ желалъ П. Сокальскій и съ нимъ, конечно, многіе другіе,—осуществилось. Человѣкъ, котораго такъ жаждали, который такъ былъ нуженъ, но появленія котораго не смѣли надѣяться,—явился. Это былъ Балакиревъ. Онъ сначала сдѣлался товарищемъ и помощникомъ Г. Я. Ломакина по Безплатной музыкальной школѣ, а потомъ и единодержавнымъ ея директоромъ. Скоро около него и дирижируемыхъ имъ концертовъ этой школы сгруппировалась цѣлая группа молодыхъ талантливыхъ русскихъ музыкантовъ, съ совершенно оригинальнымъ и самостоятельнымъ направленіемъ, діаметрально противоположнымъ тому, что̀ у насъ существовало по музыкальной части за послѣднее время. Это сообщество молодыхъ талантливыхъ людей брало себѣ исходной точкой Глинку и Даргомыжскаго, желало продолжать начатое ими дѣло и брало себѣ задачею, въ противоположность царствовавшему у насъ тогда космополитизму, точно такое же служеніе національности въ искусствѣ, какому примѣръ подали Глинка и Даргомыжскій. Но, вмѣстѣ, съ тѣмъ, эти талантливые люди, оставаясь, впрочемъ, вполнѣ самостоятельными, примыкали къ новому музыкальному движенію, выразившемуся въ созданіяхъ Берліоза, Шумана и Листа. При этомъ, со смѣлостью и независимостью свѣжихъ молодыхъ талантовъ, эти новые музыканты не хотѣли слѣпо покоряться существующимъ преданіямъ и авторитетамъ, усердно пропагандируемымъ у насъ Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ, его вполнѣ „нѣмецкими" консерваторіями и легіономъ его чужеземныхъ во всѣхъ отношеніяхъ приспѣшникокъ. Они рѣшились собственнымъ умомъ и вкусомъ убѣдиться въ настоящей стоимости авторитетовъ. Они ничего не брали на вѣру и все переоцѣнивали сами. Поэтому, глубоко преклоняясь (гораздо искреннѣе и сознательнѣе, чѣмъ всѣ консерваторы вкупѣ) передъ всѣмъ, что̀ есть дѣйствительно великаго въ созданіяхъ старыхъ и новыхъ композиторовъ, они отказались отъ многаго, что̀ давно и вездѣ считалось неоспоримо-

превосходнымъ, отличнымъ внѣ всякаго сомнѣнія. Поэтому и концерты Безплатной школы получили своеобразный обликъ, были составлены изъ другихъ элементовъ, чѣмъ тѣ, что̀ входили обыкновенно въ составъ всѣхъ нашихъ концертовъ. Изъ нихъ было удалено многое, иностранное, старинное, что̀ до сихъ поръ считалось необходимымъ для почтеннаго, солиднаго и серьезнаго концерта. Шуманъ говоритъ въ своихъ „Musikal. Haus-und Lebensregeln“: „Ты не долженъ распространять дурныхъ сочиненій; напротивъ, ты долженъ помогать всѣми силами задавить ихъ. Не только ты не долженъ исполнять дурныхъ сочиненій, но даже, если нѣтъ къ тому принудительной силы, ты не долженъ слушать ихъ“. Балакиревъ не зналъ этихъ афоризмовъ Шумана, но, по внушенію собственной натуры, въ точности выполнялъ ихъ въ дирижируемыхъ имъ концертахъ Безплатной школы. Въ тоже время въ концертахъ Безплатной школы стало появляться большими массами многое новое, до сихъ поръ еще нигдѣ не исполненное и никакими посторонними авторитетами не признанное за классическое. Одновременно съ такими своеобразными и дерзкими концертами, мнѣнія новыхъ музыкантовъ стали высказываться въ печати (именно въ „Спб. Вѣдомостяхъ“), и точно также, какъ и тѣ, отличались смѣлостью мнѣній и непризнаваніемъ общепринятыхъ авторитетовъ. Собственныя сочиненія молодыхъ „товарищей“ отличались тѣми же качествами, какія присутствовали въ общемъ ихъ направленіи: они были талантливы, оригинальны, смѣлы, не слѣдовали правиламъ школы (которой они мало вѣрили), и часто поступали въ противность многимъ ея запретамъ, столь часто напраснымъ, но выполняемымъ повсюду съ безсловесною покорностью фетишизма.

Все это не могло не взволновать до глубины души консерваторовъ, какъ среди публики, такъ, и еще въ большей мѣрѣ, среди „критиковъ“. Они всѣ были очень больно затронуты въ своихъ привычкахъ, вѣрованіяхъ, всегдашнемъ невозмутимомъ покоѣ. И они объявили войну горсти новыхъ молодыхъ музыкантовъ, сразу оказавшихся ихъ неумолимыми врагами. Этихъ музыкантовъ признали хотя и талантливыми по натурѣ, но круглыми невѣждами, тогда какъ на самомъ дѣлѣ эти молодые люди, при иниціативѣ и товарищескомъ учительствѣ Балакирева, знали все старое и новое, созданное въ музыкѣ, въ сто разъ тверже, глубже и основательнѣе всѣхъ своихъ оппонентовъ, вмѣстѣ взятыхъ; объявили ихъ нелѣпыми презирателями всего великаго и высокаго въ музыкѣ, даже созданій Бетховена, тогда какъ никто изъ враговъ новыхъ русскихъ музыкантовъ болѣе ихъ не былъ поклонникомъ генія этого великаго композитора; объявили дерзкими самоучками, беззаконными разрушителями, неуважающими ничего самаго священнаго, важнаго и значительнаго; ихъ концерты были признаны негодными, высказанныя ими въ печати мнѣнія—зловредными, непозволительными и безсмысленными; сочиненія ихъ—дилеттанскими, иногда безграмотными, но всегда почти пустыми и ничтожными.

XVI.

Начнемъ съ Сѣрова, который во многихъ отношеніяхъ представляетъ замѣчательное явленіе, и явился однимъ изъ дѣятельнѣйшихъ и ожесточеннѣйшихъ противниковъ новой музыкальной школы.

Въ продолженіе первыхъ годовъ своей музыкально-критической дѣятельности, Сѣровъ былъ совсѣмъ другой человѣкъ, чѣмъ впослѣдствіи. Правда, и въ 50-хъ годахъ онъ нигдѣ не показалъ особенной глубины и силы мысли, его мнѣнія всегда вращались въ рамкахъ довольно узкихъ и ограниченныхъ, слишкомъ многое было у него невѣрно, но при всемъ томъ онъ стоялъ и по уму, и по даровитости, и по знаніямъ, гораздо выше тогдашнихъ музыкальныхъ критиковъ нашихъ: Улыбышева, Ростислава и Ленца. Со всѣми ими онъ вступилъ въ полемику, и одерживалъ надъ ними легкія побѣды. Улыбышевъ былъ фанатикъ Моцарта и проповѣдывалъ (въ книгѣ, писанной на французскомъ языкѣ), что вся музыка до Моцарта была приготовленіемъ къ тому, чтобы родился на свѣтъ Моцартъ и создалъ „Донъ-Жуана“,—это величайшее изъ величайшихъ созданій въ мірѣ, съ которымъ не можетъ равняться не только все, что̀ до того было сдѣлано, но также и все, что̀ съ тѣхъ поръ создано и что̀ впредь будетъ создано. Ленцъ проповѣдывалъ (въ книгахъ, писанныхъ на французскомъ и нѣмецкомъ языкѣ) совершенно то же самое относительно Бетховена, только съ замѣною „Донъ-Жуана“—девятою симфоніею. Ростиславъ, въ противуположность имъ двумъ, не имѣлъ никакой спеціальной, фанатической исключительности, но любилъ все, что̀ ни попало, изъ прежняго. Онъ былъ безпредѣльнѣйшій эклектикъ. Прежде всего, болѣе всего, онъ обожалъ, разумѣется, италіянцевъ и все италіянское, но затѣмъ готовъ былъ восхищаться чѣмъ угодно, только бы оно было не самое новое, не самое послѣднее, о чемъ въ Европѣ не составилось еще готоваго мнѣнія, и о чемъ онъ не слыхалъ, будучи еще молодымъ человѣкомъ. Поэтому-то онъ и Глинку и Даргомыжскаго уважалъ лишь очень умѣренно, и хотя восхвалялъ ихъ печатно (по-русски въ „Сѣверной Пчелѣ“, по-французски—въ „Journal de S.-Pétersbourg“), но очень многого у нихъ и не одобрялъ, и подавалъ имъ постоянно совѣты на счетъ того, что̀ у нихъ не такъ, что̀ не соотвѣтствуетъ школьнымъ и оперным привычкамъ нѣмецкимъ, италіянскимъ и французскимъ. Ленца Глинка не зналъ, но Улыбышева и Ростислава—очень хорошо, и въ 1855 году писалъ въ одномъ письмѣ: „Этимъ чваннымъ Улыбышевымъ и Ростиславамъ слѣдовало бы еще посидѣть съ указкой въ рукахъ, да хоть нѣсколько познакомиться съ таинствами искусства и постигшими ихъ геніальными маэстро“. И вотъ, противъ такихъ-то „критиковъ“ Сѣровъ исписалъ цѣлыя стопы бумаги. Собственно говоря, это было не очень-то нужно: всѣ три противника пользовались очень невеликою извѣстностью въ средѣ нашей публики; имъ никто особенно не вѣрилъ, никто особенно не принималъ близко къ сердцу ихъ ученій.

Публика, со своими собственными вкусами проходила мимо, очень мало обращая вниманіе на ихъ симпатіи и антипатіи. Такимъ образомъ, Сѣровъ, собственно говоря, только самого себя тѣшилъ, затѣвая поминутныя и продолжительныя битвы съ Улыбышевыми, Ленцами и Ростиславами. Онъ только забавлялъ читателей задорностью, бойкостью, иногда остроуміемъ своей полемики, своими разнообразными выходками, шутками и подтруниваньями. Но была у Сѣрова и другая сторона въ его статьяхъ: желаніе поднять общій уровень и общее музыкальное пониманіе, которые, дѣйствительно, въ то время стояли очень низко, подъ вліяніемъ италіянцевъ, концертныхъ виртуозовъ и концертныхъ пьесъ. Сѣровъ проповѣдывалъ любовь и почтеніе къ Бетховену, старался помочь пониманію его высокихъ созданій, особливо сочиненій послѣдняго періода его жизни, тогда еще едва начинавшихъ быть извѣстными у насъ,—и здѣсь онъ пустилъ въ ходъ много усилій, ревности, краснорѣчія, огня. Проповѣдуя Бетховена, Сѣровъ много старался и о распространеніи любви вообще къ „серьезной“ и „хорошей“ (по его понятіямъ) музыкѣ. Приступая, въ 1856 году, къ сотрудничеству въ „Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ“, онъ заявлялъ въ 1-мъ же №, что „у музыкальнаго критика главная цѣль заключается въ томъ, чтобы дѣйствовать на воспитаніе музыкальнаго вкуса въ публикѣ. Почему не допустить, что можетъ существовать музыкальная педагогика, дѣльная, серьезная, толковая, но свободная, безъ педантства, и занимательная по изложенію“. Взявшись выполнять такую программу, Сѣровъ дѣйствительно приложилъ много старанія на то, чтобы осуществить ее. Во многомъ это ему и удалось, и онъ не мало способствовалъ повышенію вкусовъ нашей публики. Но его дѣятельность въ этомъ отношеніи не могла имѣть слишкомъ большихъ и глубокихъ результатовъ, потому что собственные вкусы его и понятія были довольно еще ограничены. Нерѣдко онъ проповѣдывалъ любовь къ такому старью, которое ни для кого уже не годилось, или же проповѣдывалъ презрѣніе къ такому новому, которое было очень хорошо и всѣмъ годилось; такимъ образомъ, то истинное, что онъ понималъ и проповѣдывалъ, иногда слишкомъ еще мало способно было просвѣщать публику и приносить ей пользу. Въ иномъ публика наша понимала гораздо больше Сѣрова, потому что не была ослѣплена узкимъ его доктринерствомъ. Въ иномъ, на основаніи простыхъ своихъ непосредственныхъ симпатій или антипатій, она прямо не слушалась Сѣрова. Такъ, наприм., не могла же публика, послѣ Беллини и Донницетти, каковы бы они ни были, не то, что полюбить, а даже съ удовольствіемъ слушать Чимарозу и Буальдье, или перестать видѣть талантливость Мейербера, и вдругъ отворотиться отъ того дѣйствительно трагическаго и поразительнаго, что иногда представляютъ его оперы. Поэтому, въ большинствѣ случаевъ, Сѣровъ самъ себѣ портилъ дѣло и отваживалъ отъ своей проповѣди не только массу, но даже тѣхъ, кто былъ среди нея интеллигентнѣе другихъ и готовъ былъ примкнуть къ проповѣди искусства, болѣе правдиваго и болѣе достойнаго, чѣмъ то̀, которое было въ общемъ ходу. Сверхъ того, Сѣровъ былъ необыкновенно измѣнчивъ въ своихъ мнѣніяхъ. То̀, о чемъ онъ говорилъ вчера „да“, о томъ онъ очень часто говорилъ сегодня „нѣтъ“, и тѣмъ ставилъ въ совершенный тупикъ своихъ читателей и даже послѣдователей. Чему же, наконецъ, вѣрить?—спрашивали они съ удивленіемъ. А Сѣрову было до этого все равно. Онъ слѣдовалъ въ разное время разнымъ теченіямъ, и часто самъ не давалъ себѣ отчета въ томъ, что̀ такое онъ еще недавно проповѣдывалъ съ жаромъ, увлеченіемъ и всевозможнымъ задоромъ. Я приведу всему этому нѣсколько примѣровъ.

Не только въ началѣ 1856 года, но даже въ концѣ его, Сѣровъ очень не любилъ Верди, даже презиралъ его, а въ № 42 „Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника“ за тотъ годъ говорилъ, что „къ именамъ Мейербера и Верди можно присоединить имя Флотова: вліяніе музыки этого послѣдняго столь же вредно, какъ вліяніе Мейербера и Верди“... И что же? Не дальше, какъ спустя три недѣли, въ № 45 того же самаго „Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника“, Сѣровъ уже писалъ, что „отрицать талантъ въ музыкѣ Верди, отзываться о немъ du bout des lèvres, изъ мнимо-знатовскихъ убѣжденій; дожидаться, что̀-то порѣшатъ о Верди въ высокомъ ареопагѣ Фетисовъ и ихъ послѣдователей,—значитъ обличать только свою неспособность къ прямому, самостоятельному взгляду на вещи, свою неспособность къ музыкальной критикѣ“... И отчего вдругъ такая внезапная перемѣна, такой необычайный поворотъ налѣво-кругомъ? Что̀ случилось новаго? Создалъ ли Верди что-то неожиданное, поразительное, заставляющее перемѣнить всѣ прежнія о немъ мнѣнія? Ничуть не бывало: ни экстреннаго ничего не случилось, ни новой оперы Верди не появлялось въ эти три недѣли въ Петербургѣ, а только Сѣровъ прочелъ въ „Сынѣ Отечества“ ту приведенную мною выше статью Сенковскаго, *противъ* Ростислава и *за* Верди, гдѣ объявлялось, что Верди—величайшій композиторъ, и что, живи Моцартъ теперь, онъ сдѣлался бы Верди. Эту легкомысленную, ничтожную, совершенно поверхностную статью Сѣровъ призналъ необычайно умною, талантливою и блестящею, и тотчасъ перешелъ на сторону Верди. Читателямъ предоставлялось выпутываться изо всего этого, какъ имъ угодно. Правда, Сѣровъ кое-что и порицалъ у Верди—„недостатокъ истинной красоты въ музыкальномъ изобрѣтеніи“,—но что̀ это значило въ сравненіи съ остальными высокими качествами этого композитора! „Музыка Верди,—писалъ онъ,—вездѣ свидѣтельствуетъ о неотъемлемомъ, весьма сильномъ талантѣ, въ наше бѣдное композиторами время, чрезвычайно замѣчательномъ, имѣющемъ много правъ на преобладаніе, талантѣ природномъ, самостоятельномъ, не насильственномъ, не вымученномъ, какъ у Мейербера (котораго Верди скоро затмитъ окончательно). Но, по моему убѣжденію, въ талантѣ Верди, при всѣхъ многихъ его блестящихъ качествахъ, элементъ не эфемерной, истинной красоты въ музыкальномъ изобрѣтеніи слишкомъ незначителенъ“... („Муз. и Театр. Вѣстн.“, 1856, №45).

Сѣровъ постоянно твердилъ о безвкусіи нашей публики, о любви ея ко всему только виртуозному, о необходимости поднять и очистить этотъ вкусъ, о своемъ желаніи помочь этому, и тутъ же, въ одинъ голосъ съ послѣдними неотесаннѣйшими дилеттантами изъ публики, не только приходилъ въ пламенный восторгъ и почтенное умиленіе отъ всевозможныхъ „Моисеевъ", „Вильгельмовъ Теллей", „Сомнамбулъ" и т. д., но еще провозглашалъ, что „у Рубини, какъ у всѣхъ большихъ талантовъ, было что-то свое, оригинальное, во всемъ его существѣ, во всей его персонѣ. Онъ очаровывалъ тончайшими оттѣнками своего ни съ чѣмъ несравнимаго фальцета... Роли Эльвина онъ придавалъ необыкновенную грацію, среди всей мѣшковатости, неповоротливости своей... Не говоря уже о безподобныхъ оттѣнкахъ собственно пѣнія, о мастерствѣ, не говоря о виртуозной сторонѣ совершенства недосягаемаго, игра Рубини въ этой роли была такого же свойства..." (№ 22).

Но, спустя нѣсколько лѣтъ, опять новый поворотъ налѣво-кругомъ. Ни Верди, ни Россини болѣе не годятся, и Сѣровъ уже пишетъ: „Великому драматику Мейерберу—до драмы ни малѣйшаго дѣла нѣтъ, точно такъ же, какъ синьору Россини или синьору Верди, да тѣ по крайней мѣрѣ и не прикидываются жрецами „серьозности" въ искусствѣ—съ нихъ за недраматичность никто и не взыскиваетъ"... („Якорь", 1863, № 2). И все-таки, Сѣровъ не остановился даже и на этомъ. Въ 1869 году онъ опять на сторонѣ Россини, и печатаетъ въ „Journal de S.-Pétersbourg" цѣлыя хвалебныя, восторженныя статьи о Россини, гдѣ выгораживаетъ всѣ его недочеты и сравниваетъ его съ венеціянскими живописцами („Journ. de S.-P.B." 1869, № 18).

Что касается Мейербера, я привелъ уже выше нѣсколько образчиковъ крайняго отвращенія къ нему Сѣрова. Въ продолженіе 50-хъ годовъ отвращеніе это все только росло. „У Мейербера, при всѣхъ неоспоримыхъ качествахъ таланта и знанія, ушамъ больно, тяжело; уму — непріятно, оскорбительно; о душѣ и сердцѣ авторъ и не заботится... За одинъ актъ „Jean de Paris" Буальдьё, или „Maçon" Обера я готовъ отдать всѣ три акта „Сѣверной Звѣзды" и со всѣмъ „Пророкомъ"... („Музык. и Театр. Вѣстн.", 1856, № 10). „Отдавая должную справедливость заслугамъ Мейербера, громадному его таланту, я никакъ не вижу въ немъ одно изъ свѣтилъ искусства, какъ смотрятъ на него иные.. Пора, наконецъ, разжаловать Мейербера изъ безсмертныхъ геніевъ въ замѣчательные, но преходящіе, эфемерные таланты"... (Тамъ же, № 6). Всего любопытнѣе, что, при этомъ, лучшее, значительнѣйшее и характернѣйшее (хотя далеко несвободное отъ крупныхъ недостатковъ) созданіе Мейербера: „Гугеноты"—Сѣровъ ставилъ несравненно ниже „Роберта", гдѣ, будто бы, „важная роль, предназначенная этому композитору въ исторіи оперной музыки, была уже выполнена"... Мы увидимъ ниже, что точь-въ-точь такія же кривыя опредѣленія Сѣровъ высказывалъ и на счетъ „Жизни за царя" по отношенію къ „Руслану". Самый выборъ сюжета „Гугенотовъ" Сѣровъ считалъ „жертвой Ваалу, т.-е. развращенному вкусу парижской публики". Сравнивая „Гугенотовъ" съ „Вильгельмомъ Теллемъ", Сѣровъ увѣрялъ, что „въ сценѣ заговора Мейерберъ взялъ себѣ за образецъ очевидно россиніевскую сцену трехъ кантоновъ, и во многомъ дошелъ до результатовъ, болѣе эффектныхъ, болѣе прямыхъ; въ цѣломъ, огромный перевѣсъ на сторонѣ Россини: тамъ несравненно болѣе красоты въ музыкальныхъ мысляхъ, и драматическій моментъ, въ благородствѣ своемъ, возбуждаетъ полное сочувствіе слушателей, а не антипатію, какъ это сходбище мрачныхъ изувѣровъ, замышляющихъ тайкомъ, ночью, переколоть 70,000 своихъ согражданъ"... Въ заключеніе всего, у Сѣрова являлось „отлученіе" и „пророчество": „Но это посрамленіе оперной музы Мейерберу прощено не будетъ. Наказаніе онъ понесетъ въ томъ, что болѣе и болѣе будетъ внушать отвращенія къ своимъ операмъ въ тѣхъ, для кого искусство—святыня, а чрезъ десятка два лѣтъ Мейерберовскія оперы навсегда будутъ похоронены въ театральныхъ архивахъ"... (Тамъ же, № 48). Сѣрову съ пророчествами не удавалось: прошло уже не 20, а цѣлыхъ почти 30 лѣтъ со времени „анаѳемъ" Сѣрова, а оперы Мейербера все еще не погребены навсегда въ архивахъ. Другое пророчество, что „Верди скоро затмитъ окончательно Мейербера" тоже не осуществилось въ эти 30 лѣтъ; наконецъ, было у Сѣрова еще третье пророчество, про изгнаніе „Руслана" со всѣхъ сценъ, — съ нимъ мы еще встрѣтимся ниже. Впрочемъ, въ заключеніе надо замѣтить, что впослѣдствіи Сѣровъ сталъ гораздо мягче и покладистѣе съ Мейерберомъ, и совершенно пересталъ называть его „эфемернымъ талантомъ".

Еще одинъ очень любопытный фактъ представляетъ первоначальное, и потомъ послѣдующее отношеніе Сѣрова къ Вагнеру. Вагнеръ сначала сильно не нравился Сѣрову. „Теоріи Вагнера,—писалъ онъ въ 1856 году,—конечно, несбыточны по существу, но въ нихъ проглядываетъ много правды; по крайней мѣрѣ стремленія его проникнуты восторженною любовью къ искусству и человѣчеству (до самыхъ чудовищныхъ, впрочемъ, преувеличеній фанатизма). Что же касается до его оперъ, то въ нихъ видно несомнѣнное дарованіе, но вездѣ огромность намѣреній, претензія, въ постоянной борьбѣ съ безсиліемъ автора какъ художника, съ неодолѣніемъ технической стороны дѣла. Слишкомъ эти оперы, вмѣсто образцовыхъ твореній, какими онѣ кажутся на глаза Листа и другихъ вагнеристовъ, представляются насильственнымъ, вымученнымъ произведеніемъ очень даровитаго, но неудавшагося дилеттанта. Общее впечатлѣніе его музыки—несносная скука и какое-то мучительное чувство неудовлетворенія. Кто хорошо знакомъ съ „Эвріантой" Вебера, получитъ самое вѣрное понятіе о музыкѣ Вагнера въ двухъ главныхъ его операхъ: „Тангейзерѣ" и „Лоэнгринѣ" если представить себѣ каррикатурное преувеличеніе стиля „Эвріанты"... („Музык. и Театр. Вѣстн.", 1856, № 5). Читая, хочется собственнымъ глазамъ своимъ не вѣрить: можетъ ли быть, чтобы это писалъ Сѣровъ, спустя очень короткое время ставшій самымъ фана-

тическимъ вагнеристомъ? Точно будто не Сѣровъ писалъ эти строки, а кто-то совсѣмъ другой. Но замѣчательно, во-первыхъ, то, что и для этого превращенія, какъ всегда, у Сѣрова не потребовалось новыхъ фактовъ, новыхъ твореній Вагнера, чтобы перейти отъ одного взгляда къ другому. Достаточно было съѣздить (въ 1858 и 1859 годахъ) за-границу, пожить нѣсколько дней съ Листомъ и Вагнеромъ, хорошенько поговорить съ ними—и Сѣровъ былъ уже готовъ, отработанъ съ головы до ногъ въ новомъ видѣ. Такое превращеніе могло съ нимъ случиться, а, пожалуй, могло и не случиться, и тогда онъ продолжалъ бы быть только самымъ ревностнымъ поклонникомъ Бетховена, но заразъ тоже и Моцарта, и Россини, и Обера, и Верстовскаго. Но, конечно, для превращенія у Сѣрова были давно заложены готовые матеріалы въ самой его натурѣ, и случай только помогъ ему.

Вмѣстѣ съ наступленіемъ „вагнеризма", для Сѣрова наступило и нѣчто другое: совершенное измѣненіе отношеній къ русской музыкальной школѣ. Въ первой половинѣ 50-хъ годовъ онъ былъ горячимъ поклонникомъ Глинки (съ которымъ былъ и лично знакомъ). Во второй половинѣ 50-хъ годовъ Сѣровъ начинаетъ переходить къ другому образу мыслей. Въ 1856 году онъ уже писалъ: опера „Русланъ и Людмила" во многомъ была уже не такъ удачна, какъ „Жизнь за царя". Въ высокой степени замѣчательная какъ музыка, какъ партитура, опера „Русланъ и Людмила" весьма неудовлетворительна какъ опера, т.-е. на сценѣ. И музыкѣ этого произведенія можно сдѣлать многіе упреки, особенно со стороны мѣстнаго колорита, которому композиторъ придалъ уже слишкомъ много важности (!). Кромѣ древне-славянскаго характера, композиторъ, для разнообразія, ввелъ много эпизодовъ восточныхъ, и, въ ущербъ единству, слишкомъ остановился на этихъ эпизодахъ... Съ огромною силою таланта, при опытности, Глинкѣ легко было бы избѣжать и нѣкоторой монотонности и мрачности, которыя по необходимости тяготѣютъ надъ музыкою „Жизни за царя", и нѣкоторой лишней барòчности въ „Русланѣ"... Итакъ, въ 1856 году Сѣровъ начиналъ говорить про оперы Глинки почти то самое, что̀ за 15, за 20 лѣтъ говорили Булгарины, Зотовы и всѣ остальные „критики". Сѣровъ начиналъ уже поворачивать на общую, правовѣрную дорогу. Впослѣдствіи, его нападки на Глинку, особливо на „Руслана", разрослись до громадныхъ размѣровъ. „Какъ сценически-музыкальное произведеніе, „Русланъ" не можетъ соперничать даже съ операми Маршнера и мелкими Обера", писалъ онъ въ 1860 году („Русскій міръ", № 67). Про „Русалку", при ея появленіи на сценѣ въ 1856 году, Сѣровъ написалъ цѣлыхъ десять статей. Въ это время Сѣровъ признавалъ еще многое хорошее въ Даргомыжскомъ, находилъ у него глубокій драматизмъ, вдохновеніе, правду выраженія (чего въ то время не признавало большинство, только скучавшее въ новой оперѣ), находилъ, что, какъ опера, какъ музыкальная драма, „Русалка" выше даже „Жизни за царя". Впослѣдствіи, Сѣровъ отъ всего этого отступился, и писалъ (въ 1869 году, въ „Journal de S-Pétersburg" № 253), что Даргомыжскій—только блѣдный подражатель Глинки. Но при всемъ этомъ самое печальное было то̀, что уже и съ 1856 года Сѣровъ мало начиналъ понимать въ значеніи русской музыкальной школы, въ значеніи всего созданнаго ею, и въ состояніи былъ провозглашать, что „характеръ нашей школы еще не установился, какъ слѣдуетъ, еще находится въ періодѣ колебанія и броженія" („Муз. и Театр. Вѣстн.", 1856, № 28). Русская школа еще колеблется и бродитъ, послѣ того какъ у нея существуютъ уже „Жизнь за царя" и „Русланъ"! Могли ли бы сказать что-нибудь болѣе безсмысленное всѣ любители и критики 30-хъ и 40-хъ годовъ?

Съ такими понятіями въ головѣ и въ статьяхъ своихъ, Сѣровъ не могъ не сдѣлаться очень скоро антипатичнымъ для новыхъ русскихъ музыкантовъ, начавшихъ появляться, одинъ за другимъ, со второй половины 50-хъ годовъ. Они исповѣдывали совершенно другой символъ вѣры, чѣмъ Сѣровъ, и если въ состояніи были, въ началѣ, быть съ нимъ за одно, принявъ его за прогрессиста, то скоро увидѣли свое заблужденіе и раскусили настоящую его натуру. Такъ точно и они, въ свою очередь скоро ему сдѣлались ненавистны. Въ началѣ, Сѣровъ радовался появленію, на нашемъ музыкальномъ горизонтѣ, Балакирева, и „поздравлялъ Россію" съ этимъ появленіемъ, признавалъ его замѣчательнымъ и самостоятельнымъ талантомъ, сочиненія его (напримѣръ, концертъ для фортепіано) поэтическими, занимательно оркестрованными, изобилующими прелестными мелодическими оборотами и т. д. („Музык. и Театр. Вѣстн.", 1856, №№ 6 и 8). Но скоро это измѣнилось, особливо со времени поѣздки Сѣрова за-границу и перехода его въ вагнерскій толкъ. Въ 1863 году пріѣхалъ въ Петербургъ Вагнеръ, и Сѣровъ, ратуя изъ всѣхъ силъ за него, оповѣстилъ въ своихъ статьяхъ публику, что Вагнеръ, феноменальный художникъ-поэтъ, „міры" продумалъ, что „послѣ Бетховена не было ни одного художника, который бы живописалъ звуками въ такой степени ясно, какъ Вагнеръ", что про его прелюдію къ „Тристану и Изольдѣ" будутъ писать не статьи, а цѣлыя книги, и т. д. („С.-П.-Б. Вѣдомости", 1863, №№ 40 и 52). Но Сѣровъ, уже совершенно измѣнившійся, выступилъ и какъ сочинитель. Новые русскіе музыканты признали еще, сравнительно говоря, нѣкоторыя достоинства и нѣкоторыя счастливыя исключенія въ первой оперѣ его „Юдиѳь". Но когда явилась на театръ „Рогнѣда", они уже остались только полны негодованія на банальность и бездарность этой оперы, возбуждавшей пламенные восторги публики и критиковъ (особенно Ростислава, до тѣхъ поръ врага Сѣрова), и признанной ими за величайшее созданіе. Именно по своей безпредѣльной банальности „Рогнѣда" приходилась по всѣмъ вкусамъ публики и затмѣвала для нея все остальное, въ томъ числѣ и Глинку, довольно притворно любимаго не только массой, но и музыкантами. Этой нелюбви, этого презрѣнія новыхъ нашихъ музыкантовъ не расположенъ былъ сносить Сѣровъ; при томъ даже, внѣ вопроса личнаго, эгоистичнаго,

онъ до такой степени измѣнился, что отъ прежняго Сѣрова, когда-то прогрессиста, ничего уже не осталось, и былъ на-лицо только ярый фанатикъ, гонитель всего новаго въ искусствѣ (кромѣ Вагнера), и въ особенности ненавистникъ новой русской школы. Въ 1856 году онъ могъ еще говорить, въ отвѣтъ на упреки за его нелюбовь къ современной музыкѣ: „Я горой стою за новѣйшаго, за самаго мало-оцѣненнаго, мало-признаннаго изъ композиторовъ, за геніальнаго Роберта Шумана; значитъ, я не врагъ современной музыки"... („Музык. и Театр. Вѣстн.", 1856, № 48). Теперь подобныя слова были бы для него уже совершенно невозможны. Въ 60-хъ годахъ, Сѣровъ отъ души терпѣть не могъ не только Шумана, но и Франца Шуберта (какъ симфониста), и Берліоза, и Листа, однимъ словомъ, не выносилъ всей новой европейской музыки. „Третья симфонія Шумана,—писалъ онъ въ 1867 году,—доказываетъ только, что всѣ такъ-называемыя классическія нѣмецкія симфоніи послѣ Бетховена—вовсе не симфоніи и написаны безцѣльно" („Музыка и Театръ", № 15); про симфоніи же Шумана вообще, онъ говорилъ, что онѣ „скоро вымрутъ" (тамъ же, № 17). Про „Danse macabre", одно изъ величайшихъ и геніальнѣйшихъ созданій не только Листа, но всей вообще музыки XIX столѣтія, Сѣровъ писалъ, совершенно въ духѣ и понятіяхъ консерваторій, что она „принадлежитъ къ самымъ экстравагантнымъ исчадіямъ Берліозо-Листовскаго романтизма, поминутно впадая въ бизарность непозволительно-каррикатурнаго свойства (напримѣръ, глиссады спинкой пальца по бѣлымъ клавишамъ, и т. д.); участіе тутъ фортепіаннаго звука съ разными виртуозными затѣями для меня загадочно, и врядъ ли объяснимо чѣмъ-нибудь инымъ, если не капризомъ композитора-піаниста"... (тамъ же, № 12). „Нельзя иногда не замѣтить,—говорилъ онъ еще,—слабости и сухости изобрѣтенія Листа, собственно въ мысляхъ, въ идеяхъ музыкальныхъ, но умная поэтическая разработка идей и необыкновенно-эффектная, поразительная оркестровка съ успѣхомъ выкупаютъ внутренніе недочеты, тѣсно связанные съ его титаническою, но виртуозною натурою, и съ его парижскимъ воспитаніемъ"... („Голосъ", 1870, № 307). Про Берліоза Сѣровъ еще въ 1856 году говорилъ: „Многаго, слишкомъ многаго Берліозу недостаетъ, чтобъ его можно было считать симфонистомъ" („Музык. и Театр. Вѣст.", 1856, № 38). Семнадцать лѣтъ спустя, Сѣровъ писалъ: „Берліозъ въ музыкѣ точь-въ-точь то же самое, что французскіе романтики 30-хъ годовъ. У него то же извращеніе натуры, какъ въ драмахъ Гюго, Дюма и К°"... Потомъ Сѣровъ съ удовольствіемъ ссылался на слова Мендельсона, изъ временъ начала 30-хъ годовъ, что „у Берліоза ни искры таланта нѣтъ, что онъ бродитъ ощупью въ потьмахъ, принимая себя за создателя міровъ", и на неизвѣстнаго нѣмецкаго автора, писавшаго въ 1843 году, что „Берліозъ положительно лишенъ чувства красоты и вся музыка его, за малыми исключеніями—гримаса"... „Приговоръ, на мой вкусъ, вѣрный", прибавлялъ Сѣровъ (тамъ же, № 321). „У Листа, равно какъ и у Берліоза,—говорилъ еще Сѣровъ, — недостатокъ музыкальнаго вдохновенія; у нихъ обоихъ музыка не что иное, какъ головная работа" („Journal de S.-Pétersbourg", 1869, № 279). Въ общемъ же, Сѣровъ высказывалъ въ концѣ 1869 года, т.-е. всего за годъ до смерти, такой результатъ своихъ размышленій: „Послѣ Бетховена и Вебера, я довольно люблю Мендельсона, я очень люблю Мейербера, я обожаю Шопена, я ненавижу Шумана и его подражателей, я довольно мало люблю Берліоза, я очень люблю Листа (по съ большими исключеніями), я обожаю Вагнера, особливо въ послѣднихъ его сочиненіяхъ, которыя я ставлю выше всего существующаго по части музыкальной драмы, и вмѣстѣ съ тѣмъ я нахожу здѣсь nec plus ultra симфоническаго стиля, приготовленнаго (!!) Бетховеномъ" (тамъ же, № 253). Надо замѣтить, что въ концѣ 60-хъ годовъ, Сѣровъ, не взирая на свой фанатизмъ къ Вагнеру, особливо въ отношеніи къ его „Тристану", „Нибелунгову перстню" и „Нюренбергскимъ пѣвцамъ", все-таки находилъ, что есть „бездна причинъ, почему многія его оперы невозможны на сценѣ. Для нихъ надо пересоздать все, начиная отъ машиниста и кончая публикой. Требованія художника эксцентричны до-нельзя, граничатъ съ какимъ-то бредомъ. Кромѣ того, уже слишкомъ пренебрежены условія пѣнія голоса человѣческаго"... („Музыка и Театръ", 1867, № 1).

Что же думалъ въ это время Сѣровъ про русскую музыку и русскую школу? Продолжая увѣрять въ своей „безпредѣльной любви къ Глинкѣ", онъ все болѣе и болѣе нападалъ на его оперы, особенно на „Руслана". Онъ увѣрялъ, что „Русланъ" ложно задуманъ; что Віельгорскій былъ правъ, называя эту оперу „opera manqué", а Брюлловъ — „неперебродившимъ пивомъ"; соглашался съ Булгаринымъ, что это—драгоцѣнная жемчужина Клеопатры, распущенная въ кубкѣ съ уксусомъ: „и жемчужина пропала, и вино вышло невкусное"; соглашался со страннымъ отзывомъ Листа объ увертюрѣ: „ça sent l'exercice, c'est une oeuvre médiocre"; соглашался съ тремя пѣвцами нашими, что роль „Руслана"—неблагодарна и нерельефна; соглашался съ Сенковскимъ на счетъ справедливости и необходимости всѣхъ громадныхъ купюръ въ этой оперѣ; отъ себя самого твердилъ о „ничѣмъ неизвиняемыхъ недостаткахъ Руслана" (тогда какъ охотно извинялъ, въ своихъ статьяхъ, чьи угодно недочеты: и Мегюля, и Россини, и Беллини, и Вебера, и Бетховена и т. д., не говоря уже о своемъ идолѣ Вагнерѣ); говорилъ еще, что „судьба Руслана—14 лѣтъ исключеннаго со сцены—ничего ни рѣзкаго, ни замѣчательнаго, ни оскорбительнаго для Россіи не представляетъ"; наконецъ, что „Русланъ", „значительно богаче, зрѣлѣе, могучѣе первой оперы Глинки; какъ партитура, это вѣчный предметъ изученія и удивленія для русскихъ музыкантовъ, но это — капризъ великаго художника, который могъ быть и не быть: русская опера уже была создана"... Кромѣ всего этого, Сѣровъ жестоко нападалъ на неудовлетворительное либретто „Руслана", какъ на нѣчто непростительное, между тѣмъ, какъ и не думалъ дѣлать подобныхъ же упрековъ множеству другихъ оперныхъ композиторовъ, всего менѣе Вагнеру,

котораго напыщенные, риторическіе, символическіе и часто нелѣпые оперные сюжеты казались ему верхомъ совершенства. Что̀ касается мнѣнія, не разъ высказаннаго въ нашей печати, что Глинка равенъ Глюку, Моцарту и Веберу, то Сѣровъ объявлялъ, что онъ съ этимъ не согласенъ и что „это дѣло еще очень проблематичное“; что „музыка Глинки тяжеловата на подъемъ, любитъ подступать къ драмѣ со стороны серьезной (?), иногда просто плаксивой, со стороны элегическаго паѳоса“... (Музыка и Театръ, №№ 2—10). Какъ вѣнецъ и результатъ всѣхъ своихъ соображеній, Сѣровъ объявлялъ, что лѣтъ черезъ пять „Руслана“ навсегда перестанутъ давать на театрѣ.

Понятно, что при такомъ образѣ мыслей, сочиненія и дѣятельность новой нашей музыкальной школы должны были казаться Сѣрову еще болѣе антипатичными. Сочиненія Балакирева онъ сталъ теперь признавать совершенно ничтожными; говорилъ, что его „Лиръ“—очень слабая музыка; увертюры—ничто иное какъ попури на разныя темы; да и вообще „самая форма увертюры стоитъ ли того, чтобы ее продолжать въ наше время? Она въ сущности безсмысленна и права гражданства въ искусствѣ надолго имѣть не можетъ и не должна.. Ремесленныхъ способностей къ музыкальному дѣлу никто и не подумаетъ отрицать въ Балакиревѣ, но надо еще бездѣлицу—творчество, а оно обыкновенно не зарождается въ головѣ, неспособной къ мысли... Такіе люди не зодчіе, а каменьщики“... („Музыка и Театръ“, 1867, № 15). Дирижировку Балакирева оркестромъ, которую за 10 лѣтъ передъ тѣмъ Сѣровъ такъ усердно хвалилъ, онъ, въ концѣ 60-хъ годовъ, когда она стала еще гораздо зрѣлѣе и могучѣе, сталъ находить „еще ниже“ дирижировки Рубинштейна, которую уже и такъ называлъ „ординарной“ („Музыка и Театръ“, 1867). „Самый послѣдній музыкантъ изъ водевильнаго оркестра,—говорилъ еще Сѣровъ въ 1869 году,—продирижировалъ бы лучше Балакирева героическую симфонію Бетховена и Реквіемъ Моцарта, такъ какъ у оркестровыхъ музыкантовъ есть въ этомъ своя традиція, у г.-же Балакирева нѣтъ собственнаго вкуса и разумѣнія, нѣтъ и признаковъ серьезнаго образованія, а надъ „традиціей“ и надъ „классицизмомъ“ онъ издѣвается... При всей даровитости, г. Балакиревъ вполнѣ неучъ“... (№ 119). Но этого мало: Сѣровъ, въ своей нелюбви къ Бакакиреву, позволялъ себѣ увѣрять печатно публику, будто онъ умышленно „сгубилъ“ въ одномъ изъ концертовъ того года увертюру „Нюренбергскіе мейстерзингеры“ Вагнера („Голосъ“, 1869, № 119). „Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ“ Балакирева Сѣровъ признавалъ то „не совсѣмъ удачнымъ“, то „замѣчательнымъ“ („Музыка и Театръ“, 1867, № 12; „Голосъ“, 1869, № 145), то писалъ противъ него цѣлыя статьи, доказывая, что онъ гармонизованъ вычурно, по-шумановски („Музык. Сезонъ“, 1870, № 13).

При появленіи Римскаго-Корсакова на нашемъ музыкальномъ горизонтѣ, Сѣровъ вздумалъ было воспользоваться имъ для униженія Балакирева, и превозносилъ его сочиненія явно въ пику своему врагу; въ „Садко“ онъ признавалъ много истинно-русскаго, говорилъ, что, палитра автора искрится своеобразнымъ, самобытнымъ богатствомъ“, и только жалѣлъ о томъ, что Римскій-Корсаковъ вступилъ въ „кружокъ балакиревскій“ („Музыка и Театръ“, 1867, № 15); но скоро онъ все это забылъ, и смѣшалъ этого автора въ одной общей ненависти своей къ прочимъ сотоварищамъ новой русской школы. Симфоніи, какъ Римскаго-Корсакова, такъ и Бородина, столько оригинальныя, поэтическія, сильныя и талантливыя, Сѣровъ находилъ только „доморощенными ученическими симфоніями“ („Голосъ“, 1879, № 145).

Про оперу Кюи „Ратклиффъ“, Сѣровъ писалъ, что это рядъ сценъ изъ сумасшедшаго дома. „Несчастнѣйшія аріи Доницетти или Верди—настоящій колоссъ драматической правды въ сравненіи съ этимъ нелѣпымъ нагроможденіемъ синкоповъ и диссонансовъ, которые ровно ничего не выражаютъ, черезъ-чуръ перестаравшись выразить слишкомъ многое“ („Journal de St.-Pétersbourg“, 1869, № 233).

Какъ общее заключеніе, Сѣровъ говорилъ, что „неудачные композиторскіе опыты, исходящіе изъ лагеря „ультра-прогресистовъ“, и комки грязи, бросаемые ими въ Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, Россини, Вагнера и даже въ нѣкоторыя симфоніи царя музыки, Бетховена, свидѣтельствуютъ никакъ не о здравомъ и просвѣщенномъ вкусѣ, а о жалкой односторонности и неразвитости“... („Голосъ“, 1870, № 321). Встрѣчаемые въ послѣднихъ цитатахъ нашихъ упреки со стороны Сѣрова Балакиреву и его товарищамъ за неуваженіе „преданій“, „классицизма“ и „авторитетовъ“—очень характерны. Было время, когда самъ Сѣровъ былъ противъ всего этого, писалъ цѣлыя статьи противъ Русскаго Музыкальнаго Общества, консерваторіи и Рубинштейна („Библіотека для Чтенія“, 1861), и испытывалъ нападенія „классиковъ“ за отсутствіе достаточной правовѣрности: теперь же онъ и самъ принялся за ремесло консерваторовъ. И случилось это вотъ какъ. Долго былъ Ростиславъ во враждѣ и въ борьбѣ съ Сѣровымъ, но въ 1865 году пришелъ, вмѣстѣ съ остальною петербургскою публикою, въ неистовый восторгъ отъ „Рогнѣды“, палъ ницъ передъ Сѣровымъ и сталъ превозносить его въ своихъ статьяхъ выше облака ходячаго. Сѣровъ былъ польщенъ, и скоро сошелся съ Ростиславомъ, тѣмъ болѣе, что этотъ послѣдній былъ ревностный врагъ новой музыкальной школы. „Наши композиторы, особенно даровитѣйшіе,—писалъ этотъ,—имѣютъ какое-то странное притязаніе стоять особнякомъ. Каждый изъ нихъ полагаетъ, что съ его произведеній начинается новая эра для искусства. Горячіе поклонники Глинки не признаютъ Сѣрова, тогда какъ Глинка и Сѣровъ въ сущности стремились къ одной и той же цѣли (!?), именно къ правдѣ въ дѣлѣ драматической музыки. У Даргомыжскаго есть также свой кружокъ, который свысока относится къ произведеніямъ Сѣрова. Разительный примѣръ ничѣмъ неоправданнаго фетишизма представляетъ Балакиревъ. Кружокъ его адептовъ или поклонниковъ упорно силится его поставить на недосягаемый пьедесталъ“... („Голосъ“, 1867, № 88). „Если русское

искусство,—восклицалъ еще Ростиславъ, въ ту минуту, когда Балакиревъ принужденъ былъ покинуть дирижированіе концертами Русскаго Музыкальнаго Общества (попытка, доказавшая наглядно, до какой степени новымъ русскимъ музыкантамъ не мѣсто въ Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ),—если русское искусство должно зиждиться на разрушительныхъ принципахъ, проповѣдуемыхъ нашими музыко-кластами, такъ Богъ съ нимъ со всѣмъ. Не нѣмецкая враждебная партія сгубила Балакирева, а сгубилъ его и въ конецъ скомпрометировалъ тотъ же кружокъ, который превозносилъ его черезъ мѣру и не дозволялъ ему подчиняться законнымъ требованіямъ Русскаго Музыкальнаго Общества (NB: это все на счетъ введенія большей дозы „классическаго элемента“ въ концерты Общества). Можно ли вручать участь концертовъ Музыкальнаго Общества человѣку, который завѣдомо принадлежитъ и поддерживается кликою разрушителей? Возможно ли ввѣриться людямъ, договорившимся до абсурда?“ („Голосъ“, 1869, № 136). Сѣровъ, позабывшій всѣ прежнія свои слова о „нѣмецкой партіи“, восклицалъ въ это же время: „Нѣтъ у насъ никакой партіи, ни русской, ни нѣмецкой, а есть гнѣздо самохваловъ-интригановъ, которые хотятъ орудовать музыкальными дѣлами для своихъ личныхъ цѣлей, отстраняя высшія цѣли искусства на задній планъ. Паденіе Балакирева, а вмѣстѣ съ нимъ и его „лагеря“,—дѣло вполнѣ логичное и справедливое“ („Голосъ“, 1869, № 145). Восхищенный „Рогнѣдой“ и ея авторомъ, своимъ новымъ товарищемъ и союзникомъ, Ростиславъ поспѣшилъ сдѣлать его членомъ нѣкоего „спеціально-музыкальнаго комитета“, учрежденнаго при Русскомъ Музыкальномъ Ооществѣ, и Сѣровъ, всегда мало разборчивый, а теперь совсѣмъ забывшій все, что писалъ до тѣхъ поръ про Русское Музыкальное Общество и консерваторію, не устыдился сообщества съ Ростиславомъ, и съ восхищеніемъ сдѣлался членомъ комическаго комитета.

Въ любопытномъ засѣданіи дирекціи Музыкальнаго Общества 2 декабря 1869 года было рѣшено и „въ журналѣ записано“, что „вопросъ о правильномъ преподаваніи музыкальнаго искусства въ нашей консерваторіи дирекція считаетъ разрѣшеннымъ, и самое дѣло преподаванія поставленнымъ на основаніяхъ прочныхъ, обезпечивающихъ дальнѣйшее процвѣтаніе музыкальнаго искусства въ нашемъ отечествѣ“ („Голосъ“, 1869, № 357). Сѣровъ со всѣмъ этимъ былъ согласенъ и ничего не находилъ возражать. Что касается вопроса объ исполненіи въ концертахъ Общества лучшихъ произведеній вокальной и инструментальной музыки, то „для составленія программъ этихъ концертовъ не было еще выработано прочныхъ основаній. Сверхъ того, уставъ Общества обязываетъ его развивать музыкальный вкусъ публики и поощрять отечественныхъ композиторовъ и исполнителей музыки. Но какими правилами должно руководствоваться для достиженія этихъ цѣлей? Этотъ вопросъ составляетъ задачу еще нерѣшенную“. Ее-то и вознамѣрился рѣшить спеціально-музыкальный комитетъ, а Сѣровъ взялся помогать ему. Въ первомъ засѣданіи, Ростиславъ (на этотъ разъ подъ настоящимъ своимъ именемъ Ѳеофила Толстого) провозгласилъ въ рѣчи своей: „Надѣюсь, что мы постоимъ за себя... Учрежденіе комитета должно положить у насъ начало сильной музыкальной корпораціи, которая представитъ надежный оплотъ противъ напора людей, отрицающихъ пользу музыкальной науки (?!). Позвольте пожелать всѣмъ намъ стойкости, твердости и терпѣнія для отпора зловредному напѣву“... Сѣровъ ничего противъ всего этого не возражалъ, со всѣмъ былъ согласенъ, и конечно, только радовался новой оказіи нанести вредъ „врагамъ“. Но комитетъ былъ недолговѣченъ, и канулъ въ Лету, ничего не совершивъ, не соорудивъ никакого оплота, ничего не сокрушивъ и ничѣмъ не развивши музыкальнаго вкуса публики. Сѣровъ только понапрасну увеличилъ списокъ своихъ легкомысленныхъ поступковъ и непослѣдовательностей, примкнувши къ тѣмъ людямъ и учрежденіямъ, которыхъ былъ раньше того горячимъ противникомъ. Но въ это время онъ окончательно уже былъ „консерваторъ“, писалъ цѣлыя статьи въ честь Россини и Патти („Journal de S. Pétersbourg“, 1869), сочинялъ особыя пьесы для этой примадонны, и въ послѣдніе дни жизни собирался даже писать италіянскую оперу спеціально для нея. Вліяніе такого человѣка могло быть только зловредно. Онъ не возвышалъ, онъ не развивалъ понятія публики, онъ только затемнялъ и путалъ ихъ.

Одновременно съ Ростиславомъ и Сѣровымъ дѣйствовалъ противъ новой русской школы, въ концѣ 1867 года, г. Фаминцынъ, незадолго передъ тѣмъ кончившій свое музыкальное „образованіе“ въ лейпцигской консерваторіи. Онъ привезъ съ собою всѣ самые прочные взгляды и убѣжденія нѣмецкихъ консерваторій, ординарные, умѣренные и аккуратные, такъ что, наприм., онъ нападалъ на Берліоза за то, что тотъ въ программной музыкѣ пошелъ „слишкомъ далеко“, не вполнѣ освободился отъ нѣкоторой „поверхностности и реализма“, выражающихся, напр.: въ звукоподражаніи грому въ сельской сценѣ въ „Фантастической симфоніи“, въ выборѣ для послѣдней части „безобразнѣйшей, почти отвратительной сцены шабаша“; наконецъ, въ „слишкомъ матеріальной мотиваціи 4-й части симфоніи“. „Зачѣмъ тутъ отрава, зачѣмъ именно опіумъ, отчего не просто сонъ?“—наивно, нѣжно и деликатно спрашивалъ г. Фаминцынъ („Голосъ“, 1867, № 331). Онъ обожалъ по всѣмъ нѣмецкимъ правиламъ Вагнера, а у насъ—Рубинштейна, и разливался, вмѣстѣ съ г-жами воспитанницами нашей консерваторіи, въ горькихъ сѣтованіяхъ, почти проливалъ слезы, когда Рубинштейнъ, раскапризничавшись, вышелъ изъ этого учрежденія въ 1867 году и уѣхалъ изъ Петербурга. Въ припадкахъ своего горя г. Фаминцынъ не соображалъ того, что въ состояніи былъ сообразить даже Ростиславъ, а именно, что причиною ссоры Рубинштейна съ консерваторіей былъ крайній „деспотизмъ и абсолютизмъ его“, почему Ростиславъ и старался уговорить его перемѣнить гнѣвъ на милость („Голосъ“, 1867, № 88). Но у г. Фаминцына, сверхъ всего этого, главною чертою его музыкальной физіономіи были: претензія разумѣть истинную просодію въ вокальныхъ сочиненіяхъ, и потому

манія поправлять, въ этомъ отношеніи, каждый романсъ, каждую вокальную пьесу, попадавшуюся ему на глаза. Онъ очень любилъ „поправлять декламацію" („Музыкальный Сезонъ", 1870, № 13, статья: „Новые русскіе романсы")—и это онъ совершалъ съ примѣрною безтолковостью. Во-вторыхъ же, у него была претензія до тонкости разумѣть цѣломудренность и благородство въ музыкѣ, и охранять ее отъ всего тривіальнаго, циничнаго и недостойнаго. По поводу „Садко" Римскаго-Корсакова, г. Фаминцынъ сердечно сожалѣлъ, что авторъ слишкомъ „зараженъ, пропитанъ простонародностью". „Неужели,—восклицалъ онъ,—народность въ искусствѣ заключается въ томъ, что мотивами для сочиненій служатъ тривіальныя плясовыя пѣсни, невольно напоминающія отвратительныя сцены у дверей питейнаго дома? Неужели музыка, идеальнѣйшее изъ искусствъ, способная вызывать въ фантазіи слушателя самые идеальные образы, возбуждать въ немъ самыя чистыя, возвышенныя чувства, можетъ спускаться до низкаго, недостойнаго уровня пѣсенъ пьянаго мужика..? Если въ кабацкихъ сценахъ состоитъ народность, то мы можемъ похвалиться русскою народною инструментальною музыкой, такъ какъ мы имѣемъ въ этой формѣ довольно много различныхъ трепаковъ (подъ этимъ общимъ именемъ я подразумѣваю всѣ банальныя, простонародныя плясовыя пѣсни). Мы имѣемъ нѣсколько трепаковъ русскихъ, трепакъ казацкій, трепакъ чухонскій, чешскій, сербскій. (Подъ этими презрительными названіями г. Фаминцынъ разумѣлъ: „Камаринскую" Глинки, „Садко" Римскаго Корсакова, „Казачка" и „Чухонскую фантазію" Даргомыжскаго, „Чешскую увертюру" Балакирева, „Сербскую фантазію" Римскаго-Корсакова); современемъ, вѣроятно, прибавятся татарскій, киргизскій, можетъ быть, остзейскій, и все это вмѣстѣ называется національной музыкой"! Въ заключеніе всего, г. Фаминцынъ объявлялъ, что вездѣ въ „Садко" проглядываетъ „дилеттантизмъ". („Голосъ", 1867, № 357). Сочиненія товарищей Римскаго-Корсакова г. Фаминцынъ оцѣнивалъ въ томъ же родѣ, жалуясь на излишества въ формѣ и оркестровкѣ. Но всѣ добродѣтельные и цѣломудренные вопли г. Фаминцына пролетѣли передъ нашей публикой безслѣдно, не убѣдивъ ее ни въ „дилеттанствѣ" Римскаго-Корсакова и его товарищей, ни въ „тривіальности" ихъ сочиненій.

Но еще болѣе консерватористомъ, чѣмъ г. Фаминцынъ, явился въ концѣ 60-хъ годовъ, еще другой нашъ писатель—г. Ларошъ. Этотъ былъ уже консерватористъ въ квадратѣ и въ кубѣ, быть можетъ, именно потому, что онъ воспитывался въ петербургской консерваторіи. Не разъ замѣчали, что русскіе прогрессисты и радикалы часто превосходятъ всѣхъ своихъ товарищей въ западной Европѣ по силѣ и иниціативѣ мысли: можетъ быть, это правда; по крайней мѣрѣ, въ отношеніи музыки, самъ Ларошъ высказался однажды въ этомъ смыслѣ (см. его стат. въ „Русскомъ Вѣстникѣ"). Но мнѣ кажется, будетъ еще справедливѣе сказать, что если у насъ заведется хорошій, добрый консерваторъ, то онъ всегда бываетъ такой ревностный, такой усердный, такой предпріимчивый и настойчивый, что заткнетъ за поясъ всякаго другого консерватора—нѣмца, француза, или англичанина. Г. Ларошъ представляетъ собою яркій примѣръ именно подобнаго консерваторства, передъ которымъ должны спасовать и стушеваться всѣ остальныя консерваторства. Онъ нерѣдко говоритъ, съ бо̀льшей или меньшей похвалой, про созданія музыкальнаго искусства, но всѣ симпатіи его лишь на сторонѣ стараго, даже древняго искусства. При первомъ появленіи г. Лароша въ нашей печати, Сѣровъ привѣтствовалъ его съ энтузіазмомъ: „Блистательныя статьи г. Лароша по музыкально-исторической критикѣ обращаютъ теперь на себя большое вниманіе публики, и со многихъ сторонъ сдѣлали бы честь профессору зрѣлому, знаменитому и передовому" („Музыка и Театръ", 1867, № 15). На первый взглядъ, эти похвалы могутъ показаться странными и непослѣдовательными: г. Ларошъ не являлся въ своихъ статьяхъ ни вагнеристомъ, ни исключительнымъ бетховіанцемъ, не нападалъ ни на Глинку за „Руслана", ни на новую русскую музыкальную школу, какъ это, въ то время, надобно было, чтобы понравиться Сѣрову: напротивъ, г. Ларошъ многое порицалъ и въ Вагнерѣ, и въ Бетховенѣ (особливо за послѣднее его время); онъ обожалъ „Руслана" и ничего еще не имѣлъ противъ новыхъ русскихъ музыкантовъ. И все-таки онъ былъ крайне пріятенъ Сѣрову! Видно свой своего видитъ издалека.

Въ своихъ статьяхъ о Глинкѣ („Русскій Вѣстникъ", 1867, декабрь и слѣд.) г. Ларошъ высказывалъ вещи, которыя, со стороны человѣка, воспитывавшагося въ консерваторіи и горячо приверженнаго къ ней, не могли не казаться изумительными. Не только онъ отдавалъ безусловное преимущество „Руслану" надъ „Жизнью за царя" (гдѣ находилъ очень много непохвальнаго италіянскаго элемента), но вообще ставилъ Глинку необыкновенно высоко. „Какъ Пушкинъ создалъ русскій стихъ,—говорилъ онъ,—такъ Глинка создалъ русское голосоведеніе... Мы вѣримъ, что наступитъ пора рѣшительнаго вліянія Глинки и на западныхъ композиторовъ. ...Нельзя не видѣть, что германская музыкальная школа (самая обширная, самая выработанная, самая богатая великими именами) уже высказала свое содержаніе, что ея свѣжесть и непосредственность начинаютъ выдыхаться, что она приходитъ въ упадокъ... Если музыка достигла зенита, а теперь начинаетъ опускаться въ Германіи, то есть еще другія, свѣжія, непочатыя и вмѣстѣ съ тѣмъ музыкально-одаренныя народности, въ которыхъ круговращеніе искусства еще все впереди. Два великіе залога, народная пѣсня и Глинка, ручаются намъ за то, что, въ ряду этихъ народовъ музыкальнаго будущаго, русскій — не послѣдній. Глубина нашихъ народныхъ пѣсенъ еще не исчерпана, ихъ огромное сокровище даже только въ самой незначительной мѣрѣ сдѣлалось извѣстно. Точно также и Глинка еще не оцѣненъ въ своемъ значеніи и мало кому извѣстенъ во всемъ своемъ объемѣ... Русская школа, можетъ быть въ непродолжительномъ будущемъ, поведетъ борьбу за первенство со школой герман-

ской. Да устремится же наше искуство по пути серьезнаго и глубокаго изученія, да пріобрѣтетъ оно, въ борьбѣ съ техническими трудностями, въ анализѣ великихъ композицій прошлыхъ вѣковъ, ту крѣпость мысли и то смиреніе передъ исторіей искусства, безъ которыхъ немыслимъ высокій подвигъ создать свою народную музыку"... Читая эти строки, каждый, конечно, радуется и веселится, столько въ нихъ преданности русскому дѣлу и желанія ему успѣха. Однако, скоро потомъ оказывается, что все это не болѣе, какъ миражъ: г. Ларошъ такъ озаботился русской музыкой потому, что недоволенъ европейской, къ которой лежатъ всѣ настоящія его симпатіи и, отчаявшись увидѣть тамъ когда-нибудь процвѣтаніе тѣхъ идей, которыя ему дороги, обращается къ Россіи, „странѣ дѣвственной", въ такихъ мысляхъ, что авось хоть здѣсь насадятся и процвѣтутъ добрыя сѣмена. Къ сожалѣнію (какъ мы увидимъ ниже), надежды на Россію не осуществились, и тогда г. Ларошъ съ горестью снялъ также и съ нея лучшія ожиданія свои.

Г. Ларошъ всего болѣе любитъ старую, допотопную музыку, процвѣтавшую въ Европѣ лѣтъ 300 назадъ, съ ея „строгимъ контрапунктомъ" и всяческой схоластикой,—объ этомъ мы говорили уже выше. Гдѣ нѣтъ „строгихъ контрапунктовъ", тамъ для него музыка не въ музыку, самые великіе музыкальные геніи—хороши, да не совсѣмъ, и все у нихъ чего-то не хватаетъ. И это до такой степени, что еще въ 1869 году (какъ мы видѣли) г. Ларошъ объявлялъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ", что, „въ сферахъ мелодіи, контрапункта, ритма и композиціи, съ 20-хъ годовъ нашего столѣтія не только не видно успѣха, но замѣтно несомнѣнное и сильное паденіе" („Русскій Вѣстникъ", 1869, іюль, статья: „М. И. Глинка"). Ныньче, спустя 15 лѣтъ, и въ томъ же „Русскомъ Вѣстникѣ", г. Ларошъ принялъ на себя трудъ еще явственнѣе опредѣлить это, объявивъ, что Бетховену, котораго онъ, впрочемъ, признаетъ великимъ міровымъ геніемъ,—недоставало одного изъ главныхъ признаковъ всесторонняго музыканта: онъ не былъ контрапунктистомъ. „Взгляните на бетховенскій контрапунктъ: почти всегда первоначальная мелодія задумана великолѣпно, полна рельефа, своеобразности, благородства, энергіи, или же нѣжности и заманчивости, но она задумана „гомофонно", т.-е. она по природѣ своей не годится для контрапункта, а должна быть сопровождена самымъ простымъ аккордовымъ или фигуральнымъ аккомпаниментомъ"... („Русскій Вѣстникъ", 1884, декабрь, статья: „По поводу концерта, посвященнаго Бетховену"). Какой странный доктринеръ этотъ г. Ларошъ! Онъ воображаетъ, что какіе были способы сочиненія 300 лѣтъ тому назадъ, такіе должны быть и нынче, хотя бы они вовсе не соотвѣтствовали ни нынѣшнимъ потребностямъ, ни нынѣшнимъ намѣреніямъ, ни нынѣшнимъ вкусамъ, а главное—потребностямъ, намѣреніямъ и вкусамъ такого-то автора. Неужто „строгій контрапунктъ" такое чудо и диво, что могли ему научиться и усвоить себѣ его—старинные схоластики, младенцы музыки, какіе-то Гудимели и Жоскины, Клименты и Виллаэрты (про Палестрину я не говорю, онъ—рѣдкое исключеніе), могъ ему научиться до тонкости даже г. Ларошъ,—и не могъ научиться только геніальный Бетховенъ! Казалось бы, проще было предположить, что если „строгаго контрапункта", этого столько наживнаго дѣла, не было у Бетховена, то ему вовсе и ненадобно было его, и что этотъ старый притупленный инструментъ слишкомъ мало свойственъ нашему выросшему времени. Но г. Ларошъ разсуждаетъ иначе. Онъ считаетъ „строгіе контрапункты" чѣмъ-то на вѣки-вѣковъ для всѣхъ необходимымъ и обязательнымъ, и потому-то, истымъ шульмейстеромъ заботясь несравненно больше о школьной формѣ, чѣмъ о поэтическомъ и геніальномъ содержаніи, онъ вычеркиваетъ изъ списка истинно-великихъ произведеній Бетховена всѣ глубочайшія созданія его послѣдняго періода: квартеты и 2-ю мессу (одна 9-я симфонія вполнѣ удовлетворяетъ его первыми своими тремя частями, и передъ ними онъ благоговѣетъ). „Не могу понять удовольствія, которое находятъ образованные музыканты,—говоритъ онъ,—въ музыкѣ подобнаго рода... Музыканты-прогрессисты, задающіе тонъ въ современной литературѣ, привыкли относиться къ Моцарту свысока; но иная маленькая моцартовская работа содержитъ въ себѣ больше истинной красоты и истиннаго величія, чѣмъ хваленая вступительная фуга въ хваленомъ Cis-мольномъ квартетѣ".

Если таково отношеніе г. Лароша къ Бетховену, легко понять, каково оно должно быть у него къ новымъ европейскимъ композиторамъ послѣ-бетховенскаго періода. Они еще болѣе должны были быть непонятны г. Ларошу по своему содержанію, и враждебны по „своеволію" формы, далекой отъ прежней архаической. „Исходная точка дѣятельности Вагнера и Листа,—говоритъ онъ, это—отрицаніе всякой музыки, которая сама себѣ цѣль (!); для нихъ музыка только тогда получаетъ raison d'être, когда опирается на опредѣленную поэтическую задачу... Программная музыка у новѣйшихъ музыкантовъ Германіи возводится въ абсолютную теорію, въ музыкальное евангеліе... Величайшій изъ современныхъ композиторовъ, Берліозъ, въ противуположность Листу и Вагнеру, исполненъ мелодической и ритмической жизни; его оригинальность и свѣжесть поразительны. Но и у него эксгармонизмъ гармоніи и разрозненность формы указываютъ на упадокъ искусства, теперь совершающійся"... „Современный упадокъ музыки"—вотъ въ чемъ главный тезисъ всего, что пишетъ г. Ларошъ съ 1867 года. Въ этомъ его отчаяніе, въ этомъ его несчастіе, и онъ только о томъ и мечтаетъ, какъ бы воротиться самому, да воротить и весь міръ, если можно, къ своимъ любезнымъ „классикамъ", къ своимъ драгоцѣннымъ старикамъ. Но это кажется г. Ларошу такимъ счастьемъ, котораго и предвидѣть нельзя. За неимѣніемъ лучшаго, онъ увѣряетъ, что „на знамени умѣреннаго направленія должны быть написаны имена Гайдна, Моцарта, Глука, Мегюля, Керубини, Шпора, для фортепіано: Клементи, Гуммеля, Фильда" („Голосъ", 1874, № 72). Кому сносны въ наше время Фильды, Гуммели и Шпоры—понятно, какъ такой человѣкъ долженъ смотрѣть на

новыхъ музыкантовъ, шагнувшихъ такъ далеко впередъ. Листъ для г. Лароша—„музыкальный Викторъ Гюго, изобрѣтатель музыкальнаго абсента, музыкальныхъ пикулей и музыкальнаго друммондова свѣта" (тамъ же). Берліоза онъ называетъ „безсмертнымъ французомъ", но тутъ же жалуется, что „на композицію послѣднихъ 30-ти лѣтъ онъ имѣлъ вліяніе преимущественно въ смыслѣ разрушенія формы: свободный отъ ея гнета и фантастическій въ своихъ постройкахъ, онъ для Листа и другихъ сдѣлался образцомъ рапсодической свободы и произвола, и никто не наносилъ прежнимъ рамкамъ сонаты болѣе тяжелаго и рѣшительнаго удара". („Голосъ", 1874, № 86). Про Шумана г. Ларошъ спрашиваетъ себя: „Принадлежитъ ли онъ къ хорошей школѣ, и пользовался ли онъ ея благодѣяніями? Строго говоря, отвѣчаетъ онъ, —нѣтъ. Онъ былъ самоучка. Однако онъ создалъ памятники, которые, при всѣхъ недостаткахъ школы, при всей неправильности постройки, поражаютъ смѣлымъ величіемъ мысли и богатствомъ чарующихъ подробностей... Сравнительно съ глубокимъ упадкомъ, все болѣе и болѣе распространяющимся въ наши дни, Шуманъ является представителемъ ясной, прозрачной и правильной формы"... (тамъ же).

Все форма! Одна форма! Только про нее вѣчно и рѣчь идетъ у г. Лароша.

Въ своемъ глубокомъ отчаяніи отъ Европы и страшнаго „упадка" ея музыки, г. Ларошъ вдругъ замѣтилъ Глинку, и вдругъ нашелъ, что онъ „самый классическій, самый строгій и чистый между первоклассными композиторами XIX вѣка". Это была молнія счастія, это былъ призракъ осуществляющихся впереди блаженныхъ надеждъ, и г. Ларошъ пустился проповѣдывать въ печати о величіи Глинки и о томъ, чего можно ожидать отъ музыкальной Россіи, молодой и свѣжей, идущей на смѣну устарѣлой музыкальной Европы, ничего болѣе не желающей знать о „строгомъ контрапунктѣ" праотцевъ, и погрязшей въ нечестивой „программности". Онъ сталъ надѣяться, что „совратитъ" Россію на путь древнихъ, почтенныхъ контрапунктовъ. И онъ внушалъ только „смиреніе" передъ исторіей музыки (т.-е. передъ Климентами и Жоскинами), а вѣнецъ побѣды и торжества—дескать уже впереди!

Но розовыя иллюзіи скоро исчезли у г. Лароша. „Классика" Глинки, „достойнаго—Моцарта по кристаллическимъ формамъ" (опять все формы!), уже не было на свѣтѣ, и не оказывалось никого, кто согласенъ былъ бы заниматься кристаллическими формами. Вмѣсто того, онъ замѣтилъ у новыхъ русскихъ музыкантовъ, наслѣдниковъ и послѣдователей Глинки, музыкальный произволъ, музыкальное буйство, отсутствіе „смиренія передъ исторіей" и отчаянную рѣшимость ничего не имѣть общаго съ Гудимелями и Виллаэртами. Г. Ларошъ открылъ „либерализмъ" въ новой русской музыкѣ! Для такого прилежнаго ученика и вѣрнаго послѣдователя г. Каткова, какимъ онъ былъ по натурѣ и воспитанію, это было поистинѣ нѣчто трагическое. И г. Ларошъ возсѣлъ на боевого коня, для уничтоженія, московскимъ оружіемъ „Русскаго Вѣстника" и „Московскихъ Вѣдомостей", тѣхъ самыхъ враговъ, которыхъ все какъ-то не могли уничтожить, раньше него, ни Ростиславъ, ни Сѣровъ, ни г. Фаминцынъ.

Уже въ 1869 году г. Ларошъ сталъ жаловаться на „дилеттантизмъ и невѣжество" новыхъ русскихъ музыкантовъ. Но, говорилъ онъ при этомъ: „Сила заблужденія является вдесятеро опаснѣйшею, когда оно принимаетъ личину либеральнаго протеста, когда сторонники застоя и упадка облекаются въ одежду борцовъ за прогрессъ, когда элементарныя условія нашего обученія клеймятся отсталыми и зловредными тормазами всякаго развитія... Подъ знаменемъ либеральнаго направленія, съ лозунгомъ прогресса и свободы, у насъ открытъ походъ противъ коренныхъ, необходимыхъ условій музыкальнаго образованія. Подвергаются порицанію и осмѣянію учрежденія, долженствующія разлить музыкальныя познанія по нашему отечеству... Значеніе „строгаго контрапункта" понимается не менѣе ложно и толкуется не менѣе превратно, нежели значеніе классическихъ языковъ"... („Русскій Вѣстникъ", 1869, іюль, статья: „Мысли о музыкальномъ образованіи въ Россіи"). „Поднимите вопросъ о преподаваніи,—говорилъ еще тутъ же г. Ларошъ,—и вы сейчасъ услышите вопли противъ „схоластическихъ рамокъ" и совѣтъ ограничиться саморазвитіемъ"...

Обращаясь къ новымъ русскимъ сочиненіямъ, г. Ларошъ констатировалъ, точно также, какъ и гг. Сѣровъ, Ростиславъ и Фаминцынъ, что „отчаянное исканіе новизны и пикантности, ломка художественной формы, ломка для ломки, а отнюдь не по требованію внутренняго содержанія,—вотъ чѣмъ отличаются многія изъ новѣйшихъ произведеній русской школы музыки"... (тамъ же).

Въ особой статьѣ, подъ заглавіемъ „Русская музыкальная композиція нашихъ дней" („Голосъ", 1874, № 9) и во множествѣ другихъ статей, напечатанныхъ въ „Голосѣ" и „Московскихъ Вѣдомостяхъ", г. Ларошъ съ глубокой антипатіей разсматривалъ сочиненія новыхъ русскихъ музыкантовъ, которыхъ онъ, подобно своимъ предшественникамъ по критикѣ, называлъ „дилеттантами". Онъ признавалъ ихъ подражателями то Глинки и Даргомыжскаго, то Шумана, то Листа, то Берліоза, и одного только не видѣлъ и не находилъ въ нихъ, того, что именно составляло ихъ физіономію и силу,—собственный ихъ характеръ, самобытность и починъ. „Симфоническія рапсодіи Балакирева („1000 лѣтъ" и „Чешская увертюра") по разрозненности формы нѣсколько напоминаютъ—говорилъ онъ—оперныя сцены въ новѣйшемъ духѣ, а романсы и оперы Кюи, по преобладанію аккомпанимента надъ пѣніемъ, имѣютъ симфоническій характеръ. . И Балакиревъ и Кюи имѣютъ талантъ, хотя изобрѣтенія у нихъ мало... При многихъ увлеченіяхъ ума, они владѣли (въ началѣ) несомнѣнно здоровымъ и вѣрнымъ чувствомъ, которое съ теченіемъ времени притупилось, но тогда вели ихъ нерѣдко самою вѣрною дорогой: культъ народной пѣсни, защита „Руслана" отъ Сѣрова, пропаганда Шумана и Берліоза —все это обличало въ нихъ извѣстное чутье правды"... Вдобавокъ ко всему этому, г. Ларошъ обви-

нялъ новыхъ русскихъ музыкантовъ въ томъ, что будто бы даже „Бетховенъ признавался у нихъ болѣе для почета, чѣмъ для прямого вліянія".

„Исламей" Балакирева г. Ларошъ находилъ только „длиннымъ, шумнымъ и однообразнымъ фортепіаннымъ этюдомъ", Бородина называлъ „врагомъ и гонителемъ музыки"; его „секунды" производилъ отъ трелей Листа; вообще же находилъ у него „оргію диссонансовъ", „тенденціозное стремленіе къ музыкально-безобразному и нелѣпому", и увѣрялъ, что этотъ композиторъ „поставилъ себѣ задачею вездѣ дѣлать непріятность слушателю" („Голосъ", 1874, № 18). У Римскаго-Корсакова г. Ларошъ находилъ много хорошаго въ „Псковитянкѣ", въ 3-й симфоніи, но жалѣлъ, что при его „обстановкѣ и средѣ" онъ склонился въ ту сторону, гдѣ его „богатыя силы не находятъ никакой пищи, кромѣ голаго отрицанія лучшихъ преданій и высшихъ твореній музыкальнаго искусства" („Голосъ", 1874, № 66). Но когда явился „Антаръ", онъ про него писалъ, что эта симфонія „составляетъ высшую точку, до которой достигалъ (до 1876 года) этотъ авторъ". Правда, онъ тутъ же упрекалъ его въ Листовской разработкѣ, въ „незначительности мыслей"; но все-таки объявлялъ, что „въ слушаніи всѣ эти недостатки скрываются": „необычная роскошь оркестроваго колорита (впрочемъ, при нѣсколько изысканномъ оркестрѣ), въ соединеніи съ пикантною густою гармоніей, дѣйствуетъ какимъ-то опьяняющимъ образомъ; вы словно отвѣдали гашиша"—восклицалъ г. Ларошъ („Голосъ", 1876, № 14). Про нѣкоторые романсы Кюи (наприм.: „Эоловы арфы") г. Ларошъ говорилъ, что „хотя они написаны въ ложномъ декламаціонномъ родѣ, но содержатъ красоту, вкусъ, благородство"... („Голосъ", 1874, № 66). „Ратклиффъ" Кюи г. Ларошъ считалъ созданіемъ по преимуществу симфоническимъ, говорилъ, что „при огромныхъ драматическихъ недостаткахъ эта опера содержитъ много музыкальныхъ красотъ", а по поводу „Анджело" говорилъ: „Въ Кюи надо дѣлать различіе между натурой, несомнѣнно даровитой и симпатичной, и наросшей на ней толстой корой тенденціи и предразсудковъ... Кюи—элегическій лирикъ, чуждый силы и смѣлаго полета... Оригинальничанье, погоня за курьезами, манера рѣзкая, крайняя, односторонняя и монотонная, отсутствіе рельефности и самобытности"—вотъ что, по г. Ларошу, составляло сущность сочиненій Кюи, „огромныхъ миніатюръ", по его мнѣнію („Голосъ", 1876, № 36).

Не трудно понять, что, при подобныхъ понятіяхъ и образѣ мыслей, оперы Даргомыжскаго и Мусоргскаго должны были, для г. Лароша, быть еще антипатичнѣе. Реализмъ и небывалая до нихъ правда выраженія человѣческой рѣчи, посредствомъ декламаціи, составляющіе главную сущность ихъ таланта, были, еще менѣе всего прочаго въ созданіяхъ новой нашей школы, доступны его пониманію. Какъ мы видѣли уже выше, г. Ларошъ считалъ Даргомыжскаго, до „Русалки", дилеттантомъ необлагороженнымъ, въ родѣ Варламова, а „когда проснулось въ немъ нѣчто похожее на музыку высшаго полета, онъ сталъ подъ вліяніе Балакирева и Кюи, людей болѣе его молодыхъ, болѣе его знакомыхъ съ новѣйшею западною музыкой, несомнѣнно талантливыхъ, но по образованію такихъ-же дилеттантовъ, какъ и онъ" („Голосъ", 1874, № 9). Даргомыжскій былъ „по преимуществу талантъ деталей и характеристики,—говоритъ г. Ларошъ въ своей статьѣ о „Каменномъ гостѣ":—онъ никогда не проходилъ основательной систематической школы композиціи, и его техника, хотя-бы въ сравненіи съ Глинкой, просто младенческая. Но въ немъ была самостоятельная струя вдохновенія; стоитъ вспомнить романсы: „Что въ имени тебѣ моемъ" и „На раздольѣ небесъ", чтобы убѣдиться, что онъ умѣлъ возвышаться до красивой и патетической мелодіи". Но послѣдніе романсы Даргомыжскаго, лучшіе и значительнѣйшіе между всѣми остальными по декламаціи и выраженію, напр.: „Паладинъ", г. Ларошъ признавалъ результатомъ излишняго реализма, односторонности и исключительности.

Про высочайшее созданіе Даргомыжскаго, оперу „Каменный гость", г. Ларошъ писалъ (1872), что заключающійся здѣсь „воображаемый реализмъ есть страшное насиліе надъ публикой, а въ настоящей операѣ весь громадный талантъ композитора оказался недостаточнымъ для того, чтобъ смягчить насиліе, сдѣлать его незамѣтнымъ, или, по крайней мѣрѣ, сноснымъ... Даргомыжскій къ задачѣ своей относится строже и послѣдовательнѣе Вагнера, гораздо цѣломудреннѣе его какъ художникъ, у него нѣтъ вагнеровской чувственности, маскированной заоблачнымъ романтизмомъ, онъ въ музыкѣ гораздо свободнѣе отъ общаго мѣста и въ декламаціи тщательнѣе и счастливѣе. Но за-то „Каменный гость" безконечно менѣе музыкаленъ, нежели любая опера Вагнера..." Вообще, эта опера—„весьма типичное произведеніе новой школы, передовое во всѣхъ отношеніяхъ, но за-то это произведеніе невозможное, написанное для невозможной публики"... Вдобавокъ ко всему остальному, г. Ларошъ нападалъ на Даргомыжскаго даже за взятіе, для либретто, поэмы Пушкина. „Что прекраснѣйшія оперы написаны на безцвѣтные, пошлые тексты,—говорилъ онъ,—это прискорбно, но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы творцы этихъ оперъ выиграли, если бы писали исключительно на высочайшія произведенія поэзіи... Для оперы нужны стихи скорѣе съ отрицательными достоинствами: не глупые, не пошлые, не топорные, не безграмотные, но отнюдь не геніально-глубокіе"... Такія мысли, явно доказывающія, что г. Ларошъ и понятія не имѣлъ о цѣляхъ и стремленіяхъ новой оперы, не требуютъ, конечно никакого опроверженія.

Два года спустя, въ 1874 году, когда явилась на сценѣ опера Мусоргскаго „Борисъ Годуновъ", г. Ларошъ высказалъ все свое негодованіе на реальное новое направленіе въ оперномъ дѣлѣ. Всего за нѣсколько недѣль до новой оперы, г. Ларошъ уже говорилъ про Мусоргскаго, что это—преувеличенный Даргомыжскій послѣдняго періода, что его „какофонія не умѣряется ничѣмъ, между тѣмъ какъ у Даргомыжскаго она умѣрялась вкусомъ"; острилъ, что если обыкновенная правда колетъ глаза, то его музыкальная „правда" рѣжетъ слухъ; наконецъ, что „Му-

соргскій къ декламаціи неспособенъ вовсе" („Голосъ", 1874, № 18). Но теперь, при появленіи оперы, г. Ларошъ разразился цѣлою статьею: „Мыслящій реалистъ въ русской оперѣ", гдѣ насмѣшкамъ и глумленію надъ Мусоргскимъ не было предѣловъ. Конечно, г. Ларошъ признавалъ у Мусоргскаго талантъ, но вмѣстѣ „сугубое необразованіе и сугубый либерализмъ"; находилъ у него слѣды множества вліяній, и, въ томъ числѣ, не только Даргомыжскаго, Римскаго-Корсакова и другихъ настоящихъ музыкантовъ, но даже Сѣрова (NB: всегда въ высшей степени антипатичнаго, по музыкѣ, Мусоргскому). „Декламація — любимый конекъ того либерализма, который стремится реформировать музыкальное искусство, говорилъ г. Ларошъ. Речитативъ Мусоргскаго—верхъ либерализма: нѣтъ условной формы, нѣтъ ни мелодическаго, ни гармоническаго, ни ритмическаго закона, который стѣснялъ бы или останавливалъ его въ передачѣ акцентовъ простой рѣчи акцентами музыкальными. Мусоргскаго поддерживаетъ не одно только направленіе — ясно, что онъ имѣетъ и талантъ. Въ его способности иллюстрировать повышеніе и пониженіе человѣческаго голоса, остановки, заминку и скороговорку, видна несомнѣнная наблюдательность, видѣнъ человѣкъ, умѣвшій подмѣчать, какъ говорятъ люди, и одаренный чуткостью, которая угадываетъ спеціальный акцентъ минуты и индивидуальный акцентъ лица... Декламація — самая свѣтлая сторона реальной оперы, но и здѣсь образованіе реалиста даетъ себя знать самымъ недвусмысленнымъ образомъ. Выборъ тональностей, модуляція и голосоведеніе этого страннаго композитора такъ фортепіанны, что ихъ только и можно объяснить безпрестаннымъ бренчаньемъ съ обильнымъ употребленіемъ правой педали" („Голосъ", 1874, № 44).

Въ отпоръ злокачественности всей этой новой русской музыки, столько оказавшейся несоотвѣтствующею первоначальнымъ его ожиданіямъ 1867 года, г. Ларошъ разсыпался постоянно въ похвалахъ тѣмъ созданіямъ, на которыхъ онъ отдыхалъ отъ отсутствія, въ современныхъ концертахъ и операхъ, произведеній Гудимелей, Жоскиновъ, Виллаэртовъ и иныхъ, равно какъ и созданій Мегюля, Керубини, Шпора, Гуммеля, Клементи, Фильда. Г. Ларошу нравились оперы Верди, особенно „Аида", такъ какъ г. Ларошъ признавалъ Верди „вдохновеннымъ выразителемъ инстинктовъ и стремленій массы", а оперу его „Аида" ставилъ особенно высоко, такъ какъ „присяжная критика всегда склонна поощрять знаніе, вкусъ и чистоту стремленій болѣе, чѣмъ сырой матеріалъ таланта, находя, не безъ основанія, что за качества, пріобрѣтенныя сознательнымъ трудомъ, артистъ заслуживаетъ болѣе похвалы, чѣмъ за тѣ, которыя подарила ему щедрая природа" („Голосъ", 1875, № 125). Далѣе, г. Ларошъ сильно радовался на сочиненія Рубинштейна, котораго признавалъ „перворазряднымъ композиторомъ". Его дарованіе и характеръ, по словамъ г. Лароша, напоминаютъ Генделя. „Онъ питомецъ Германіи, но свободный отъ ея предразсудковъ (?!), музыкальный космополитъ, чуждый всякой исключительности". При этомъ, г. Ларошъ искренно жалѣлъ, что Рубинштейнъ, какъ Мейерберъ и Глинка, „не тянулъ итальянской лямки: быть можетъ, не пострадавъ въ оригинальности и во внутренней силѣ, сочиненія его выиграли бы во внѣшней, чувственной красотѣ, въ обаяніи эффекта и колорита"... („Голосъ", 1874, № 63). Про 4-ю симфонію Рубинштейна г. Ларошъ писалъ, что „по самобытности стиля, мощи основныхъ темъ, по искусству развитія... главное же, по грандіозности общей концепціи, эта симфонія займетъ мѣсто среди немногихъ первоклассныхъ сочиненій нашего времени" („Голосъ", 1874, № 325). Про оперу „Демонъ", этого жалкаго фаворита низменнѣйшей толпы, г. Ларошъ отзывался такъ: „Въ цѣломъ, музыка этого произведенія представляется картиной, написанной широкимъ и смѣлымъ размахомъ кисти, которая страдаетъ нѣкоторою искусственностью, замѣняющею вдохновеніе, блѣдноватостью красокъ и отсутствіемъ эффектности, но въ общемъ, по благородству стиля (!), прекрасна..." („Голосъ", 1875, № 22). Наконецъ, съ начала 70-хъ годовъ, г. Ларошъ сталъ высказывать въ статьяхъ своихъ великое восхищеніе отъ сочиненій Чайковскаго, и это было бы очень странно, на первый взглядъ, такъ какъ Чайковскій принадлежитъ къ числу крупнѣйшихъ музыкантовъ нашего времени; но странная любовь г. Лароша къ Чайковскому объясняется тѣмъ, что у этого композитора, кромѣ необычайной талантливости, есть въ его музыкальной натурѣ также нѣкоторыя стороны, тѣсно связанныя съ рутиной консерваторской и неразборчивыми вкусами публики; конечно, эти-то скорбныя стороны Чайковскаго и дѣлали его пріятнымъ и дорогимъ г. Ларошу. Что было превосходно, глубоко и поэтично у Чайковскаго, то мало интересовало г. Лароша иначе, какъ со стороны технической, или же чисто внѣшней, а всего чаще и вовсе оставалось непонятно. Такъ, напримѣръ, превосходный, по созданію, по творчеству, финалъ симфоніи на народную тему „Журавель" г. Ларошъ признавалъ только „небывалымъ образцомъ богатѣйшей тематической эксплуатаціи" („Голосъ", 1873, № 329); про увертюру „Ромео и Джульетта" и другія программныя сочиненія Чайковскаго онъ говорилъ только, что по формѣ и блестящей, громкой оркестровкѣ они въ значительной мѣрѣ приближаются къ Литольфу; по гармоніи, они представляютъ комбинацію Глинки, Шумана и нѣкоторыхъ современныхъ элементовъ, кромѣ Вагнера; „Буря" составлена (именно „составлена") почти такъ же, какъ „Préludes" Листа: это рядъ отдѣльныхъ сценъ или картинъ, между которыми опускается и поднимается занавѣсъ... и т. д. („Голосъ", 1874, № 323)—намъ уже извѣстно, что г. Ларошъ врагъ современной программности. За-то, осыпая Чайковскаго безпредѣльными похвалами, повѣствуя, что онъ „выработалъ себѣ опредѣленный стиль, быть можетъ, нѣсколько односторонній и склонный къ манерѣ, но, въ самыхъ недостаткахъ, полный симпатичности и очарованія", г. Ларошъ провозглашалъ, что онъ имѣетъ „наибольшее призваніе къ симфонической музыкѣ безъ программы", и это г. Ларошу такъ казалось потому, что здѣсь Чайков-

скій выказывалъ тѣ качества, которыя его критику всего драгоцѣннѣе въ музыкѣ: искусство формы контрапунктическаго развитія и инструментовки, и это въ такой степени, что „едва ли не затмилъ ими всѣхъ остальныхъ русскихъ композиторовъ нашихъ дней“ („Голосъ“, 1876, № 28). Оперы Чайковскаго всегда казались г. Ларошу крайне удачными и значительными, такъ что даже про „Опричника“ онъ говорилъ, что онъ „займетъ важное мѣсто между образцами русской драматической музыки“: этого, кромѣ „Руслана“, г. Ларошъ не говорилъ, кажется, ни про одну русскую оперу, даже ни про одну оперу Рубинштейна, а это уже было очень много!

Напротивъ, достойно истиннаго удивленія то, что г. Ларошъ мало симпатизировалъ операмъ Сѣрова. Впрочемъ, это должно, кажется, объяснить тѣмъ, что Сѣровъ не занимался „строгимъ контрапунктомъ“ и „музыкой для музыки“, а предназначалъ музыку только для драматическаго выраженія. „При большомъ умѣ и начитанности, хорошемъ знакомствѣ съ иностранными языками и склонности къ серьезнымъ занятіямъ,—говорилъ г. Ларошъ,—онъ имѣлъ много данныхъ для того, чтобы перейти въ музыкальный „цехъ“ и сдѣлаться съ нимъ солидарнымъ; только случайныя, внѣшнія обстоятельства помѣшали совершиться этому переходу“... („Голосъ“, 1874, № 9). Но такъ какъ перехода этого не случилось, то „за исключеніемъ“ Юдиѳи, операмъ Сѣрова г. Ларошъ не предсказывалъ долгаго вѣка; особенно недолговѣчною и внутренно безжизненною казалась ему „Рогнѣда“ съ ея „претензіями на исторію и драму, съ ея наборомъ мишурныхъ и безсвязныхъ эффектовъ, съ ея выспреннимъ сюжетомъ и тривіальными мелодіями, съ ея повсемѣстною бѣдностью изобрѣтенія, съ ея отсутствіемъ стиля, самобытнаго и народнаго отпечатка“... („Голосъ“, 1876, № 14). Впрочемъ, и про самую „Юдиѳь“ г. Ларошъ объявлялъ, что „эта опера, стоявшая въ 1863 году во главѣ нашего поступательнаго движенія, теперь оказывается чуть-ли не въ хвостѣ его“ („Голосъ“, 1874, № 314).

Кончая обзоръ критической дѣятельности г. Лароша, я не могу пропустить безъ упоминанія и тотъ необычайный фактъ, который онъ выставилъ въ печати, разбирая въ 1874 году „Бориса Годунова“ Мусоргскаго. Онъ объявилъ, что его мнѣнія вполнѣ раздѣляетъ теперь Кюй. Но Кюй былъ тотъ критикъ, котораго статьи, помѣщаемыя въ „Спб. Вѣдомостяхъ“ въ продолженіе болѣе 10 лѣтъ передъ тѣмъ, служили выраженіемъ мнѣній новыхъ русскихъ музыкантовъ, съ Балакиревымъ во главѣ, и такая внезапная перемѣна, столь горестная для партіи новыхъ русскихъ музыкантовъ, явилась чѣмъ-то пріятнымъ для г. Лароша. „Г. Кюй,—писалъ теперь г. Ларошъ,—выставилъ неумѣлость Мусоргскаго въ его „Борисѣ Годуновѣ“ (этомъ полудѣтскомъ и болѣзненномъ дѣтищѣ „могучей кучки“); въ сценѣ пролога—жиденькій характеръ сцены; „рубленый“, безсодержательный речитативъ; грубое звукоподражаніе; оркестровую рисовку мелочей; мелодраматическій и ходульный характеръ іезуита; крикливость, утомительность и неблагодарность партіи самозванца; однообразіе инструментовки; некрасивость параллельныхъ квинтъ и октавъ; неразборчивое, самодовольное, спѣшное „сочинительство“; „незрѣлость“ художника, которая сказывается во всемъ... Г. Кюй сразу и круто оставилъ путь своихъ прежнихъ запальчиво пристрастныхъ рецензій... Я съ особеннымъ удовольствіемъ вижу, что въ теченіе моего настоящаго очерка мнѣ неоднократно приходилось, въ другихъ выраженіяхъ, говорить то-же, что̀ и г. Кюй... Рецензентъ шипитъ на оперу г. Мусоргскаго наравнѣ съ противниками... Кюй становится теперь менѣе одинокъ и болѣе похожъ на многихъ другихъ“ („Голосъ“, 1874, № 44). Такое единогласіе Кюй съ г. Ларошемъ, и такое разномысліе съ прежними товарищами по искусству было фактомъ глубоко печальнымъ, тѣмъ болѣе, что это разномысліе высказалось, около этого-же самаго времени, или скоро потомъ, и въ другихъ печатныхъ заявленіяхъ Кюй. Въ „Энциклопедическомъ лексиконѣ“ Березина было у него сказано, что „лучшіе романсы Балакирева отличаются страстностью, оркестровыя сочиненія—разработкой русскихъ тэмъ, превосходной инструментовкой (NB: и только?); слабыя стороны послѣднихъ: излишняя выспренность и слишкомъ кропотливая отдѣлка всѣхъ мельчайшихъ подробностей“; что „музыкальныя произведенія Бородина отличаются легкостью сочиненія и оригинальной гармонизаціей“ (NB: и только?); что „Римскій-Корсаковъ не отличается тэматическою изобрѣтательностью, самобытностью и богатствомъ, но онъ гармонистъ тонкій и инструментуетъ превосходно“, и т. д. Такія поверхностныя и тощія опредѣленія, словно продиктованныя понятіями и вкусами консерваторіи, являлись, въ устахъ Кюй, истинно изумительными. Что̀ могло быть болѣе консерваторскимъ, какъ не проявившіяся вдругъ у Кюи заботы о „тэматичности“, о „разработкѣ“ вездѣ и всюду, о „закругленіи“ и т. д.? Что̀ могло болѣе доказывать казенность и условность новыхъ его понятій? Но, можетъ быть, еще изумительнѣе было то, что, объявивъ, скоро послѣ смерти Даргомыжскаго, что опера его „Каменный гость“ есть послѣднее слово опернаго драматическо-музыкальнаго творчества, Кюй въ 1875 году высказалъ въ новыхъ „Спб. Вѣдомостяхъ“, что „эта опера—только явленіе очень замѣчательное, и очень полезное для учащихся въ консерваторскихъ классахъ музыкантовъ“. Скачокъ внизъ и назадъ былъ громадный.

XVII.

Наши музыкальные критики послѣднихъ 10—15 лѣтъ, явившіеся на смѣну Сѣрова и Лароша, а частью дѣйствовавшіе съ этимъ послѣднимъ одновременно, представляются совершенно чахлыми и захудалыми наслѣдниками своихъ предшественниковъ. Тѣ двое были консерваторы, ретрограды, но по крайней мѣрѣ обладали извѣстной даровитостью, блескомъ, силой, наконецъ и знаніемъ. Они преслѣдовали извѣстныя идеи, служили выраженіемъ извѣстныхъ цѣлей и стремленій—и добивались *своего* съ энергіей, мастерствомъ, умѣлостью иногда въ немъ. Наслѣдники

ихъ—люди совершенно другого свойства. Они служатъ самымъ яркимъ выраженіемъ бездарности: во-первыхъ, бездарности композиторской (такъ какъ почти всѣ они имѣютъ претензію сочинять), во-вторыхъ, бездарности критической и литературной. Ни ихъ сочиненія музыкальныя, ни ихъ статьи не производятъ ни малѣйшаго впечатлѣнія на публику и не имѣютъ никакого вѣса. Про всѣхъ ихъ можно сказать только одно—что они много пишутъ. Разбирать ихъ мнѣнія и приговоры, конечно почти всегда враждебные новой русской музыкальной школѣ и новымъ русскимъ музыкантамъ, не представляетъ никакого интереса, потому что, явно, эти люди совершенно невмѣняемы и вовсе неспособны понимать объекта, подлежащаго ихъ „критикѣ". Нѣтъ никакого интереса узнать, почему г. Соловьеву сочиненія гг. Направника, Иванова, Зикке и Бахметьева кажутся удовлетворительными, но не кажутся таковыми сочиненія Кюй, Бородина или Мусоргскаго; почему г. Иванову точно также нравятся сочиненія гг. Гувке, Соловьева, Рубинштейна, Шеля, и вовсе не нравятся, или очень мало нравятся, сочиненія Балакирева или Римскаго-Корсакова; почему Оффенбахъ представляется инымъ изъ этихъ господъ „несомнѣнно крупнымъ дарованіемъ", а новые русскіе музыканты —„дилеттантами", у которыхъ „отличительную черту составляетъ отсутствіе вдохновенія"; почему такія плохія оперы, какъ „Евгеній Онѣгинъ", и разныя другія, или такіе плохіе писатели, какъ Ростиславъ, имѣютъ честь имъ нравиться и казаться имъ талантливыми, и т. д. Но кстати будетъ, можетъ быть, указать на незнаніе или извращеніе этими писателями фактовъ довольно извѣстныхъ. Г. Соловьевъ, въ качествѣ „ученика" Сѣрова, и, конечно по личному вкусу, ставитъ Сѣрова, какъ композитора, необыкновенно высоко, и его „Вражью силу"—наилучшимъ образцомъ новѣйшей русской школы; какъ симфониста, онъ признаетъ Сѣрова вполнѣ самобытнымъ и самостоятельнымъ („Спб. Вѣдом"., 1879, № 323). Это —какъ ему угодно, если онъ лучше не понимаетъ. Но зачѣмъ же ему было печатно увѣрять, что Сѣровъ, обративъ вниманіе на новую нашу музыкальную школу, „давалъ ей много дѣльныхъ совѣтовъ, и эта его критическая дѣятельность могла принести этой школѣ только пользу. Позднѣйшая критика (?) заботилась о томъ же, и ея вліяніе прошло небезслѣдно на новую школу: это мы видимъ и изъ позднѣйшихъ сочиненій русской школы—„Майская ночь" Римскаго-Корсакова („Спб. Вѣдом." 1882, 21 февр.). Сѣровъ, повліявшій на новыхъ русскихъ сочинителей! Г. Соловьевъ съ товарищами, подававшій имъ совѣты и тоже имѣвшій на нихъ вліяніе,—какая каррикатура!

У Безплатной музыкальной школы,—говоритъ тотъ же г. Соловьевъ,—преобладаютъ знакомства, дружбы, пропаганда во что бы то ни стало произведеній такъ называемой „молодой школы" (тамъ же, 1879, № 330): какое грязное и пошлое обвиненіе въ кумовствѣ, съ исключеніемъ всякихъ другихъ, болѣе благородныхъ, чистыхъ и возвышенныхъ мотивовъ!

Когда Балакиреву, въ 1883 году, при его возвращеніи къ публичной музыкальной дѣятельности, послѣ долгаго перерыва, былъ поднесенъ торжественный адресъ, г. Ивановъ нападалъ на выраженіе этого адреса о невзгодахъ, постигавшихъ новыхъ русскихъ музыкантовъ, и увѣрялъ, что „никто и никогда не оспаривалъ композиторскаго значенія Балакирева", что „Сѣровъ отдавалъ должное таланту его", что „не знаю, кто и когда въ музыкальномъ мірѣ или въ печати относился бы враждебно къ Балакиреву"; наконецъ, что если въ концертахъ Безплатной школы Балакиревъ не исполнялъ „нѣкоторыя талантливыя произведенія Сѣрова и Рубинштейна, то вѣроятнѣе всего объяснить это просто недостаткомъ времени" („Новое Время", 1882, № 2150). Здѣсь на лицо такое злостное и нелѣпое извращеніе фактовъ общеизвѣстныхъ, что отвѣчать ничего не стоитъ. Тотъ же г. Ивановъ увѣряетъ, что русскіе оперные композиторы измѣнили свое направленіе и „стали искать новыхъ, болѣе правдивыхъ формъ выраженія, съ тѣхъ поръ, какъ около 60-хъ годовъ Вагнеровское движеніе дошло до насъ". („Новь", 1884, № 2). Но это можетъ касаться развѣ одного Сѣрова, дѣйствительно подчинившагося Вагнеру, и пошедшаго по его стопамъ. Прочіе новые оперные наши композиторы, какъ извѣстно, не имѣютъ ничего общаго съ Вагнеромъ, и Даргомыжскій, стоящій во главѣ ихъ, пошелъ по своему, новому направленію совершенно самостоятельно вслѣдствіе давнихъ своихъ стремленій и попытокъ, восходящихъ до тѣхъ годовъ, когда въ Россіи даже и самое имя Вагнера было еще вовсе незнакомо. Все это извѣстно у насъ въ печати вполнѣ документально.

Этихъ немногихъ примѣровъ будетъ достаточно.

XVIII.

Въ Москвѣ, музыкальные вкусы очень мало еще выразились. Правда, тамъ есть постоянная опера, какъ въ Петербургѣ, большой оркестръ и хоръ, въ продолженіе года бываетъ множество концертовъ, такъ что, при такихъ богатыхъ условіяхъ, давнымъ давно могли бы сложиться и прочно укрѣпиться самостоятельный взглядъ и вкусъ, но этого не случилось еще до сихъ поръ. У Москвы нѣтъ еще своей сколько-нибудь замѣчательной, музыкальной физіономіи. Москва слишкомъ еще равнодушна къ музыкѣ, музыка еще не вошла въ ея плоть и кровь, не составляетъ еще крупнаго интереса въ ея жизни, и это много разъ высказывали сами московскіе музыкальные критики и обозрѣватели. Москвѣ все равно, что бы передъ нею ни пѣли, ни играли. Она ко всему относится довольно равнодушно—кромѣ, разумѣется, однихъ italянцевъ, которые въ такой степени соотвѣтствуютъ самымъ низменнымъ потребностямъ и вкусамъ массы, что не могли не приходиться и по всѣмъ потребностямъ Москвы. Впрочемъ, если что выдѣляется здѣсь изъ общаго равнодушія, такъ это развѣ особенная благосклонность къ операмъ Верстовскаго и ко всѣмъ, безъ разбора, сочиненіямъ Чайковскаго: обоихъ авторовъ Москва считаетъ „своими" и очень гордится

ими, но, можно сказать, уже окончательно безъ всякаго разбора въ степеняхъ: самыя высокія, самыя сильныя и талантливыя, самыя поэтическія созданія Чайковскаго, каковы „Ромео и Джульетта", „Буря", „Франческа да Римини", пользуются одинакими симпатіями со слабыми, безцвѣтными и ординарными произведеніями его, увертюрами и концертами, романсами и операми. Для Москвы, у Чайковскаго все хорошо. Надо еще замѣтить, что подъ вліяніемъ классичнѣйшей изъ классичнѣйшихъ консерваторій, московской, въ Москвѣ потребляется въ концертахъ такая масса классическаго стариннаго матеріала, какой нынѣшняя петербургская публика навѣрное не вынесла бы: равнодушная и ничѣмъ художественнымъ не выводимая изъ сна и апатіи, московская публика преспокойно все перевариваетъ и ни на что не претендуетъ. Что касается московскихъ музыкальныхъ „критиковъ", то, за исключеніемъ г. Лароша, одно время много писавшаго въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ" и „Русскомъ Вѣстникѣ", тамъ всѣ „критики" стояли всегда на очень невысокой ступени, не только на одной съ петербургскими гг. Соловьевыми, Ивановыми, Галлерами, Зиновьевыми, Макаровыми и проч., но, въ большинствѣ случаевъ, еще ниже. Мнѣнія ихъ всегда бывали столько же ничтожны, какъ и бездарны, и никогда ничего не прибавили къ понятіямъ публики, ни въ положительную, ни въ отрицательную сторону. Единственное исключеніе составлялъ, въ послѣдніе 3—4 года, музыкальный „критикъ" „Современныхъ Извѣстій", котораго мнѣнія во многомъ принадлежали къ одной категоріи съ мнѣніями музыкантовъ новой русской музыкальной школы въ Петербургѣ.

Въ провинціи, музыкальные симпатіи и вкусы имѣли до сихъ поръ еще менѣе возможности сложиться [1]). Въ нѣкоторыхъ большихъ городахъ существуетъ опера, но ея антрепренеры по необходимости находятся въ полной зависимости отъ вкусовъ массы, и еще болѣе отъ своихъ матеріальныхъ средствъ, а потому даютъ на сценѣ лишь то, что доставляетъ вѣрные сборы. Поэтому, вездѣ царствуютъ, съ неограниченною властью, лишь „Травіаты", „Трубадуры", „Аиды", „Фаусты" и тому подобныя произведенія; дѣйствительно замѣчательныя музыкальныя созданія, какъ, напр., „Гугеноты", встрѣчаются уже рѣже. Изъ русскихъ оперъ пользуются наибольшимъ успѣхомъ: „Аскольдова могила", „Рогнѣда", „Демонъ", а заразъ также „Жизнь за царя" и „Русалка"; изрѣдка даютъ кое-гдѣ даже „Руслана" (Кіевъ). Въ послѣднее время (1883) въ Тифлисѣ была даже поставлена „Майская ночь", какъ опера, изъ числа новѣйшихъ сравнительно болѣе слабая и доступная для малообразованныхъ въ музыкальномъ отношеніи людей. Всѣ болѣе сильныя и совершенныя новыя оперы новой русской школы, конечно, не могли быть и попробованы на провинціальныхъ сценахъ, коль скоро не въ состояніи были утвердиться даже и на петербургской. По той же причинѣ, а, главное, по причинѣ слабости провинціальныхъ оркестровъ, новыя большія оркестровыя сочиненія лишь въ малыхъ дозахъ проникаютъ въ провинцію. Тамъ, въ программахъ симфоническихъ концертовъ (даваемыхъ отдѣленіями Русскаго Музыкальнаго Общества въ Харьковѣ, Кіевѣ, Тифлисѣ, Казани, Саратовѣ, Пензѣ) чаще другихъ исполняются оркестровыя сочиненія еще только Моцарта и Гайдна. Изъ русскихъ чаще другихъ исполняются увертюры изъ „Руслана" и „Камаринская", несравненно рѣже — „Ночь въ Мадридѣ" и „Хота"; изрѣдка попадается въ программахъ концертовъ „Казачокъ" Даргомыжскаго. Бывали въ послѣдніе годы попытки исполнять и произведенія современныхъ композиторовъ: „Садко" Римскаго-Корсакова, „Средняя Азія" Бородина, „Ромео и Джульетта" Чайковскаго, „Баба-яга" Даргомыжскаго, „Миніатюры" Кюи — въ Казани. Наконецъ, даже симфонія Рубинштейна „Океанъ" исполнялась въ Кіевѣ. Хоры и аріи изъ новыхъ русскихъ оперъ очень часто встрѣчаются въ программахъ концертовъ въ провинціи: здѣсь любители часто рѣшаются на исполненіе хоровъ, напримѣръ, изъ „Бориса Годунова" (Саратовъ), „Татарской пѣсни" Кюи (Тифлисъ), и т. д. Изъ числа арій очень нерѣдко исполнялись, въ эти годы, аріи изъ „Орлеанской дѣвы" и „Евгенія Онѣгина" Чайковскаго, „Хованщины" Мусоргскаго, „Князя Игоря" Бородина, и т. д. Что же касается до новыхъ русскихъ романсовъ, то ихъ всегда поется очень много въ провинціальныхъ нашихъ концертахъ, и здѣсь можно встрѣтить не только множество романсовъ плохихъ, но даже нѣкоторые и дѣйствительно талантливые и музыкальные: „Приди ко мнѣ", „Пѣсня золотой рыбки", „Колыбельная пѣсня"—Балакирева; „Спящая княжна" и „Фальшивая нота"—Бородина; „Саулъ" Мусоргскаго, „Юноша горько рыдая" и „Вечерняя заря"—Кюи, и другіе.

Всѣ вообще новыя русскія сочиненія, какъ оркестровыя, такъ и голосовыя, принимаются провинціей въ высшей тепени радушно.

Итакъ, провинція вполнѣ готова знакомиться съ новой музыкой, но у ней нѣтъ только достаточно возможности къ тому. Она въ этомъ отношеніи поставлена въ совершенно другія условія, чѣмъ въ отношеніи къ произведеніямъ новой русской живописи, которыя такъ доброжелательно, такъ великодушно показываетъ цѣлой Россіи „Товарищество передвижныхъ выставокъ". Узнай точно также наше отечество всѣ произведенія новой музыкальной нашей школы, навѣрное у нея прибавилось бы много горячихъ сторонниковъ, и въ разныхъ краяхъ нашей страны возвысилось бы за нихъ столько же голосовъ, какъ и за созданія новыхъ нашихъ живописцевъ.

XIX.

„Въ либерализмѣ новыхъ русскихъ музыкантовъ (Балакирева и его товарищей) въ Россіи не было ни малѣйшей надобности", восклицалъ однажды съ до-

[1]) Фактическими данными въ этой части настоящаго параграфа я обязанъ П. П. Овсянникову, взявшему на себя трудъ, по моей просьбѣ, просмотрѣть главнѣйшіе органы нашей провинціальной печати за послѣдніе годы.

садой г. Ларошъ („Голосъ“, 1874, № 9), понимая подъ „либерализмомъ“—движенiе искусства впередъ, самостоятельное и нацiональное его развитiе, помимо прежнихъ привычекъ и образцовъ. Конечно, эти самыя слова съ удовольствiемъ повторило бы множество другихъ консерваторовъ. Но исторiя даетъ имъ громовые отвѣты. Она немилосердно рубитъ ихъ отчаянные заборы и сбрасываетъ вонъ ихъ шлагбаумы. Дѣло развитiя подвигается все впередъ, да впередъ, хотя иной разъ и досадно тихимъ шагомъ. Никакiе тормазы воспитанiя, дрессировки, систематическаго затемненiя вкусовъ и понятiй, никакiя усилiя „учителей“ и „критиковъ“, не въ состоянiи задушить здороваго, свѣжаго чувства и, хотя черезъ тысячу преградъ и задержекъ, но художники наши идутъ твердой стопой къ своей далекой, но лучезарной цѣли.

Торжество ихъ несомнѣнно.

Пускай у насъ въ Россiи еще тысячи есть Потугиныхъ, изъ которыхъ одинъ такъ глубоко-вѣрно нарисованъ Тургеневымъ въ „Дымѣ“, Потугиныхъ, которые вопiютъ: „Не то, что у Мейербера, а у послѣдняго нѣмецкаго флейтщика, скромно высвистывающаго свою партiю въ послѣднемъ нѣмецкомъ оркестрѣ, въ двадцать разъ болѣе идей, чѣмъ у всѣхъ нашихъ самородковъ; только флейтщикъ хранитъ про себя эти идеи и не суется съ ними впередъ, а нашъ братъ-самородокъ „трень-брень“ вальсикъ или романсикъ, и смотришь — уже руки въ панталоны и ротъ презрительно скривленъ: я, молъ, генiй. И въ живописи тоже самое, и вездѣ... Русское художество, русское искусство! Русское пруженье я знаю, и русское безсилiе знаю тоже, а съ русскимъ художествомъ, виноватъ, не встрѣчался. Двадцать лѣтъ сряду поклонялись этакой пухлой ничтожности, Брюллову, и вообразили, что и у насъ, молъ, завелась школа, и что она даже почище будетъ всѣхъ другихъ... Русское художество, ха-ха-ха! хо-хо!.. Сказать бы, напримѣръ, что Глинка былъ, дѣйствительно, замѣчательный музыкантъ, которому обстоятельства, внѣшнiя и внутреннiя, помѣшали сдѣлаться основателемъ русской оперы, никто бы спорить не сталъ; но нѣтъ, какъ можно! Сейчасъ надо его произвести въ генералъ-аншефы, въ оберъ-гофмаршалы по части музыки, да другiе народы кстати оборвать: ничего-молъ подобнаго у нихъ нѣтъ, и тутъ же указываютъ вамъ на какого-нибудь „мощнаго“ доморощеннаго генiя, произведенiя котораго ничто иное, какъ жалкое подражанiе второстепеннымъ чужестраннымъ дѣятелямъ. Ничего подобнаго? О убогiе дурачки-варвары!..“ Да, такихъ Потугиныхъ еще у насъ много, но число ихъ становится все меньше и меньше. Нельзя спорить противъ очевидности русской, новой, художественной школы, русскихъ новыхъ художниковъ, въ самомъ дѣлѣ „мощныхъ“, и злорадный хохотъ Потугиныхъ становится все глуше и глуше, задыхается и замолкаетъ.

Побѣждаемые косность и консерватизмъ не разъ надѣвали на себя маску кротости и доброжелательства. Не разъ они пробовали предлагать миръ и согласiе, прекращенiе „раздоровъ, мѣшающихъ преуспѣнiю искусства“. На эту тему проповѣдывали многiе: Ледаковы, Ростиславы, Соловьевы и Ивановы, и многое-множество другихъ ихъ товарищей: „Забудемъ прошлое, уставимъ новый ладъ“, какъ говоритъ притиснутый къ стѣнѣ Волкъ въ баснѣ Крылова. Но нѣтъ, наврядъ ли послушается ихъ медовыхъ рѣчей новый художникъ. Онъ одного мнѣнiя съ Шуманомъ. Тотъ писалъ: „Ты не долженъ не только играть дурныхъ сочиненiй, но даже слушать ихъ; ты долженъ помогать всѣми силами — задавить ихъ“. Новый художникъ думаетъ: „Я не долженъ слушать дурныхъ, нелѣпыхъ, предательскихъ рѣчей. Я долженъ—задавить ихъ“. Нѣтъ мира съ фальшью и мракомъ.

(*„Вѣст. Европы“ 1885, февр.—май, с. 541—569, 212—244, 526—576 и 64—113*).

Картины и композицiи, скрытыя въ заглавныхъ буквахъ древнихъ русскихъ рукописей.

(Читано въ Обществѣ Любителей Древней Письменности 2 марта 1884 года).

Изученiе орнаментистики средневѣковыхъ рукописей — предметъ довольно новый. Множество ученыхъ всей Европы давно уже пользуются разнообразнымъ матерiаломъ, представляемымъ рукописями: одни изучали ихъ содержанiе и текстъ; другiе разсматривали палеографическую сторону ихъ; многiе изслѣдовали миньятюры, украшающiя эти рукописи, и всѣ вообще выносили на свѣтъ богатые матерiалы знанiя, цѣлую массу новыхъ, безконечно-разнообразныхъ свѣдѣнiй, дорогихъ для науки и искусства. Но долгое время очень мало обращено было вниманiя на ту орнаментистику, которая наполняетъ страницы множества рукописей, въ библiотекахъ всѣхъ странъ Европы.

Конечно нельзя сказать, чтобы эту орнаментистику оставляли вовсе въ сторонѣ. Нѣтъ, украшенiя рукописей почти всегда на столько изящны или интересны, что нельзя было уже совершенно пропускать ихъ мимо глазъ. Потому-то описатели библiотекъ, а равно издатели палеографическихъ снимковъ, представляя образцы письма древнихъ рукописей, обыкновенно выбирали для своихъ книгъ нѣсколько такихъ страницъ, гдѣ являлись красивые инициалы и

заставки. Этотъ обычай давно уже въ общемъ употребленіи, онъ ведется уже болѣе 200 лѣтъ. Въ теченіе XVII и XVIII вѣка явилось на свѣтъ нѣсколько изданій, гдѣ иниціалы и прочая орнаментистика играютъ извѣстную роль. Между такими изданіями достаточно указать на сочиненіе Монфокона „Palaeographia Graeca" и монументальное изданіе бенедиктинскихъ монаховъ „Nouveau traité de diplomatique". Въ теченіе настоящаго столѣтія, подобныя книги размножились въ огромномъ количествѣ, съ „Исторіею искусства" Даженкура во главѣ, и часто онѣ воспроизводятъ украшенія рукописей съ полною вѣрностью формъ и во всей ихъ красотѣ, со всѣми ихъ красками, золотомъ и проч.

Но авторы описательнаго текста обыкновенно не шли, относительно орнаментистики, далѣе описанія внѣшности. Они старались опредѣлить „стиль" и вѣкъ, къ которому принадлежитъ орнаментистика данной рукописи, описывали всяческія подробности, частности этой орнаментистики, и послѣ того считали свою задачу уже исчерпанною. Они говорили: заглавныя буквы и прочія украшенія такой-то рукописи принадлежатъ къ стилю ирландскому, или: меровингскому, или: англо-саксонскому, или: ломбардскому, или: вестготскому, и т. д.; затѣмъ они объясняли, что въ иниціалахъ и заставкахъ такой-то рукописи присутствуютъ формы спиралей, въ другой — формы плетеній и ремней, въ третьей — формы цвѣточныя или вообще растительныя, въ четвертой — формы змѣевъ, или рыбъ, или драконовъ; они расказывали, которая изъ этихъ формъ преобладаетъ, которая является тутъ отдѣльно, или же въ соединеніи съ другими. Въ наилучшемъ случаѣ, авторы текстовъ указывали на сродство украшеній данной рукописи съ украшеніями, встрѣчаемыми на бытовыхъ или архитектурныхъ памятникахъ той или другой эпохи. Такъ, напр., они говорили, что такія-то части орнаментистики рукописи имѣютъ сходство и сродство съ плетеными, ткаными, рѣзными деревянными, или литыми и гравированными металлическими бытовыми предметами древнихъ періодовъ, а вонъ тѣ — со скульптурами на стѣнахъ или порталахъ того или этого средневѣковаго собора, съ капителями и базами колоннъ того или этого средневѣковаго зданія. Подобнаго рода недостаточныя изложенія мы находимъ даже въ такихъ солидныхъ нѣмецкихъ и французскихъ, англійскихъ и италіянскихъ сочиненіяхъ о миніатюрахъ и орнаментистикѣ рукописей, какъ сочиненія Вагена [1]), Вествуда [2]), Гомфрейса [3]), Келлера [4]), Оуенъ Джонса [1]), Дени [2]), Дигби Уайэтта [3]), Дюріё [4]), Флери [5]), Расинэ [6]), Монтекассинскаго монастыря [7]), и т. д., въ такихъ превосходныхъ исторіяхъ искусства, какъ сочиненія Шназе [8]), Лабарта [9]) и Вольтмана [10]), въ такихъ классическихъ спеціально-палеографическихъ изданіяхъ, какъ сочиненія Сильвестра [11]), Ваттенбаха [12]), Эвальда и Лёве [13]), Бордьè [14]), Палеографическаго общества [15]) и т. д. Вездѣ тутъ, авторы текстовъ и описаній бывали, до извѣстной степени, правы, со своей точки зрѣнія. Въ самомъ дѣлѣ, въ каждую эпоху всѣ художественныя созданія имѣютъ нѣчто общее въ своемъ обликѣ и въ своей коренной сущности. Они, въ концѣ концовъ, выражаютъ одно и то же общее настроеніе. Но нельзя сказать, чтобы всѣ искусства данной эпохи имѣли постоянно все только одну и ту-же задачу. Подробное и пристальное изученіе исторіи искусства приводитъ къ тому заключенію, что у каждаго отдѣльнаго періода задачъ и цѣлей бываетъ нѣсколько, и каждая изъ нихъ осуществляется своими особыми средствами, слѣдуетъ своимъ особымъ путемъ, и для того употребляетъ свои особыя формы, отсутствующія въ другихъ современныхъ отрасляхъ искусства. Такъ, чтобы привести всего одинъ только примѣръ, никогда нельзя подводить подъ одинъ и тотъ же уровень, подгонять къ однимъ и тѣмъ же стремленіямъ и задачамъ, живопись и архитектуру „романскаго" періода, или живопись и архитектуру „готическаго" періода. У каждаго изъ этихъ искусствъ, въ данный періодъ, — свои особыя цѣли и стремленія, свои особые элементы и составныя части; они испытываютъ, каждое, свои особыя вліянія, мѣстныя и иноплеменныя, которыя не повторяются, по крайней мѣрѣ во всемъ объемѣ и цѣли-

[1]) *Waagen*, Kunstwerke u. Künstler in England und Paris, Berlin, 1837. — Kunstwerke u. Künstler in Deutschland, Leipzig, 1843. — Treasures of art in England, London, 1854.

[2]) *Westwood*, Palaeographia sacra, London, 1843. — Fac-Similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon and Irish manuscripts, London, 1868.

[3]) *Humphreys* and *Owen Jones*, The illuminated books of the middle ages, London, 1849.

[4]) *Keller*, Bilder u. Schriftzüge in den irischen Manuscripten der Schweizerischen Bibliotheken (Mitth. der antiquar. Gesellsch. in Zürich, 1851, B. VII).

[1]) *Owen Jones*, The grammar of ornament, London, 1856.

[2]) *Denis*, Histoire de l'ornementation des manuscrits, Paris, 1857.

[3]) *Digby Wyatt*, The art of illuminating, London, 1860.

[4]) *Durieux*, Les miniatures des mss. de la bibliothèque de Cambrai, Cambrai, 1861.

[5]) *Fleury*, Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon, Paris, 1863.

[6]) *Racinet*, L'ornement polychrôme, Paris, 1869.

[7]) Palaeografia di Montecassino, Montecassino, 1876.

[8]) *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste, Düsseldorf, 1866—1879.

[9]) *Labarte*, Histoire des arts industriels, Paris, 1872.

[10]) *Woltmann*, Gesch. der Malerei, Leipzig, 1879.

[11]) *Silvestre*, Paléographie universelle, Paris, 1841.

[12]) *Wattenbach*, Anleitung zur griechischen Paleographie, Leipzig, 1867. — Jd. zur Lateinischen Paleographie, Leipzig, 1869.

[13]) *Ewald* et *Löwe*, Exempla scripturæ Visigoticæ, Heidelberg, 1883.

[14]) *Bordier*, Description des peintures etc. dans les mss. grecs de la Bibl. Nationale, Paris, 1883

[15]) Palæographical Society. Fac-Similes of ancient manuscripts. London, 1883.

комъ, въ другихъ одновременныхъ имъ отрасляхъ искусства. Полной параллели между ними не существуетъ, а если гдѣ она и есть, то ограничивается общими, очень далекими и широко раздвинутыми контурами. Поэтому-то изученіе каждой отдѣльной отрасли искусства требуетъ своего особаго разсмотрѣнія—такого разсмотрѣнія, которое не желаетъ довольствоваться изученіемъ, такъ сказать, „гуртовымъ“, касающимся заразъ цѣлой эпохи, а разсматриваетъ, какъ отдѣльное, самостоятельное цѣлое, каждое изъ разнообразныхъ художественныхъ производствъ.

Именно такой способъ отдѣльнаго спеціальнаго изученія былъ приложенъ въ послѣдніе годы и къ изученію средневѣковаго искусства вообще. Не упуская изъ виду общаго настроенія эпохи, новые изслѣдователи старались вникать въ отдѣльныя задачи каждой особенной отрасли искусства, и въ отдѣльныя свои особыя средства и формы выполненія этихъ спеціальныхъ задачъ. По этой части сдѣлано теперь не мало и относительно орнаментистики рукописей. Довольно указать, въ числѣ другихъ, на превосходныя сочиненія профессоровъ Рана [1]) и Лампрехта [2]). Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы съ особеннымъ чувствомъ гордости можемъ отмѣтить тотъ фактъ, что въ нашемъ отечествѣ явились одни изъ самыхъ крупныхъ и значительныхъ работъ въ этомъ направленіи. Я разумѣю изслѣдованія нашего московскаго профессора Ѳ. И. Буслаева.

Одно изъ этихъ изслѣдованій явилось на свѣтъ въ 1879 г., въ №№ 2 и 5 „Критическаго Обозрѣнія“, подъ названіемъ „Русское искусство въ оцѣнкѣ французскаго ученаго“ (Віолле-ле-Дюка), другое издано въ 1881 году „Обществомъ любителей древней письменности“, подъ заглавіемъ: „Образцы письма и украшеній изъ псалтыри съ возслѣдованіемъ XV вѣка Троицко-Сергіевской Лавры“. Оба эти изданія остаются до сихъ поръ далеко не столь распространенными, какъ они того заслуживаютъ, а между тѣмъ оба они —такіе труды, которые дѣлаютъ нашей наукѣ величайшую честь: это изслѣдованія въ высшей степени самостоятельныя и новыя, какъ по матеріалу, такъ и по своимъ выводамъ. Профессоръ Буслаевъ разсматриваетъ здѣсь орнаментистику древнихъ нашихъ рукописей съ такою подробностью и глубокою внимательностью, относительно значенія и коренного происхожденія всѣхъ деталей ея и составныхъ частей, какъ это дѣлали до сихъ поръ лишь рѣдкіе изъ западныхъ ученыхъ въ отношеніи къ средневѣковымъ европейскимъ рукописямъ. И если авторъ достигалъ здѣсь крупныхъ, иногда, можно сказать, поразительныхъ результатовъ, то этимъ онъ обязанъ, конечно, ранѣе всего своей способности, а, во-вторыхъ, тому, что въ его лицѣ соединяются заразъ отличный русскій филологъ, столько же отличный русскій палеографъ и вмѣстѣ отличный знатокъ древняго русскаго искусства. Одно знаніе помогало другому въ работахъ профессора Буслаева относительно орнаментистики нашихъ рукописей, и потому онъ нерѣдко могъ приходить, самъ, одинъ, безъ всякой посторонней помощи, къ такимъ результатамъ, которые были бы невозможны тому, кто владѣлъ бы лишь отдѣльными познаніями по части одной только русской филологіи, или одной только русской палеографіи, или одного только русскаго древняго искусства. При такихъ богатыхъ средствахъ работы, профессоръ Буслаевъ относился къ орнаментамъ нашихъ рукописей съ чувствомъ необыкновенной симпатіи и почтенія, какъ къ такимъ художественнымъ произведеніямъ, которыя не только ничуть не второстепенны (какъ инымъ это иногда кажется), а напротивъ играютъ очень крупную роль въ исторіи и судьбахъ русскаго древняго искусства. Профессору Буслаеву принадлежитъ та заслуга, что онъ первый высказалъ въ печати ту вполнѣ справедливую мысль, что „на Западѣ рукопись не имѣетъ такого первенствующаго значенія для исторіи художества, какъ у насъ“ [1]). Это могъ сказать только истинный знатокъ дѣла, громадно много видѣвшій и взвѣсившій какъ по части русскихъ, такъ и западно-европейскихъ орнаментированныхъ рукописей.

Правда, нельзя, мнѣ кажется, согласиться съ справедливостью фактовъ, выставленныхъ профессоромъ Буслаевымъ, какъ причины этого явленія: по моему мнѣнію, тутъ главную роль играетъ не „роскошное разнообразіе въ произведеніяхъ прочихъ искусствъ“, которое, по словамъ профессора Буслаева, будто бы „отодвигало на Западѣ скромную работу писца на второй планъ“. Нѣтъ, этотъ доводъ долженъ, кажется, быть признанъ несостоятельнымъ: есть, между западными средневѣковыми рукописями, множество такихъ, гдѣ работа рисовальщика вовсе не ничтожная и не „скромная“, какъ говоритъ профессоръ Буслаевъ, а въ высшей степени художественная и важная для исторіи искусства, такая работа, которая стоитъ на одинаковой степени значительности и совершенства съ современными созданіями монументальнаго искусства. И, между тѣмъ, слова профессора Буслаева о бо́льшемъ значеніи, среди нашего искусства, рисунковъ нашихъ рукописей, чѣмъ рисунковъ западныхъ рукописей, въ средѣ западнаго искусства, все-таки остаются вполнѣ вѣрными, справедливыми и мѣткими. По моему мнѣнію (которое надѣюсь доказать въ своемъ мѣстѣ подробно), наши орнаментальные рисунки имѣютъ высокое самостоятельное значеніе, отдѣльно отъ остальнаго искусства, тогда какъ на Западѣ рисунки рукописей болѣе принадлежатъ къ общему строю и потоку современнаго имъ искусства.

Во всякомъ случаѣ, исходя изъ своего важнаго и справедливаго положенія, профессоръ Буслаевъ уже не могъ смотрѣть на орнаментистику русскихъ рукописей какъ на „мелочи“, какъ на изящныя игрушки и капризы древнихъ нашихъ каллиграфовъ и рисовальщиковъ. Онъ бралъ эти украшенія какъ нѣчто цѣлое, какъ художественную массу, крупную и зна-

[1]) *Rahn*, Das Psalterium Aureum von Sanct-Gallen, S. Gallen, 1878.

[2]) *Lamprecht*, Initial-Ornamentik des VIII bis XIII Jahrhunders. Leipzig, 1882.

[1]) „Критическое Обозрѣніе“ 1879, № 2, стр. 6.

чительную, которая выражаетъ народное настроеніе, вкусъ и духъ. И потому-то онъ подвергъ всѣ эти плетешки, завитки, цвѣточки, чашечки, всѣхъ этихъ драконовъ и змѣевъ, всѣ эти человѣческія и геометрическія фигуры, такой анатоміи, какой рѣдко гдѣ еще подвергали подобныя вещи. Съ одной стороны профессоръ Буслаевъ старался указывать византійское, болгарское, сербское или самостоятельно-русское происхожденіе орнаментистики нашихъ рукописей, съ другой же стороны онъ пробовалъ объяснять отдѣльныя формы въ той или другой нашей заглавной буквѣ, въ той или другой нашей заставкѣ, и опредѣлять, какой предметъ дѣйствительности, какая форма, взятая изъ архитектуры, изъ природы, изъ обихода древней русской жизни, послужила первоначальнымъ образцомъ рисовальщику въ его начертаніяхъ. Встрѣчающіеся при этомъ въ изслѣдованіяхъ профессора Буслаева нѣкоторые недостатки, невѣрности или иногда неудовлетворительныя истолкованія, конечно, не мѣшаютъ значительности и истинно-серьезной глубинѣ большинства добытыхъ результатовъ.

Какъ извѣстно, текстъ къ превосходному изданію Московскаго художественно-промышленнаго Музея, выпущенному въ свѣтъ подъ руководствомъ Викт. Иван. Бутовскаго: „Исторія русскаго орнамента", долженъ былъ быть написанъ профессоромъ Буслаевымъ. Безъ сомнѣнія, это великая потеря для нашей науки и для нашего искусства, что это предположеніе не осуществилось. Теперь есть на лицо только атласъ рисунковъ, великолѣпный по изданному матеріалу, но ничуть не разработанный посредствомъ текста, а тогда мы навѣрное имѣли бы въ самомъ дѣлѣ замѣчательную во всѣхъ отношеніяхъ „Исторію русскаго орнамента".

Матеріалъ, съ такимъ блескомъ и мастерствомъ изслѣдованный и объясняемый профессоромъ Буслаевымъ, давно уже составляетъ предметъ моего любопытства и изученія. Плодомъ его вышло то изданіе, котораго конецъ выпущенъ недавно въ свѣтъ, подъ заглавіемъ: „*Славянскій и Восточный орнаментъ*". Это изданіе назначено не для того только, чтобъ дать ученымъ, художникамъ и публикѣ интересный, богатый и колоритный атласъ, но чтобъ изслѣдовать также всѣ главнѣйшіе вопросы, выступающіе на сцену при обозрѣніи и изученіи заключающагося тутъ матеріала. Матеріалъ собирался очень долго, въ продолженіе болѣе четверти вѣка, и разнообразные вопросы, съ нимъ связанные, стали возникать у меня почти съ самаго начала собиранія. Однимъ изъ нихъ мнѣ удалось даже заняться довольно подробно раньше окончанія всего труда. Это былъ вопросъ о древности многихъ узоровъ въ русскихъ народныхъ вышивкахъ. Въ 1871 году я издалъ томъ съ рисунками такихъ узоровъ, подъ заглавіемъ: „*Русскій народный орнаментъ*". Разсматривая свою коллекцію рисунковъ, я пораженъ былъ сходствомъ нѣкоторыхъ изъ ихъ числа съ рисунками древнихъ русскихъ рукописей. Поэтому-то въ своемъ текстѣ я и доказывалъ, съ наглядными документами въ рукахъ, что многія изъ русскихъ вышивокъ, на полотенцахъ, простыняхъ, рубахахъ, свадебныхъ платкахъ и проч., даже до сихъ поръ находящихся въ общемъ употребленіи у нашего простого народа, и на которыя до того времени вовсе не было обращено вниманія, восходятъ, по своему первоначальному происхожденію, по крайней мѣрѣ до XIV вѣка, и относятся ко временамъ великокняжескимъ, а можетъ быть принадлежатъ столѣтіямъ, и гораздо болѣе раннимъ.

Этотъ примѣръ наглядно доказываетъ, я надѣюсь, къ какимъ интереснымъ, важнымъ фактамъ можетъ иногда приводить орнаментистика старыхъ нашихъ рукописей. Но, кромѣ подобныхъ выводовъ, она можетъ сослужить намъ и другую службу: она можетъ дать намъ также матеріалъ и для выводовъ чисто-историческихъ. Одинъ изъ такихъ выводовъ я представлю здѣсь вашему вниманію слушатели.

При изученіи рисунковъ нашихъ древнихъ рукописей, меня уже давно болѣе всего занимаютъ XIII и XIV вѣка. Этотъ періодъ казался мнѣ всегда особенно характернымъ и оригинальнымъ относительно нашей орнаментистики: нигдѣ въ другихъ періодахъ нашего стараго искусства я не находилъ такого обилія, разнообразія и своеобразности рисунковъ, какъ именно въ этихъ двухъ вѣкахъ. Поэтому въ атласѣ моего сочиненія: „*Славянскій и Восточный орнаментъ*", эти два столѣтія занимаютъ всего болѣе мѣста и заключаютъ самый обильный матеріалъ. Но, разсматривая безчисленные рисунки этихъ человѣчковъ и драконовъ, змѣевъ и всяческихъ чудовищъ, испещряющихъ тысячи страницъ въ нашихъ рукописяхъ, слѣдя любопытнымъ глазомъ за всѣми извивами и переплетеніями тесемокъ, ремней, вѣточекъ, драконовыхъ и змѣиныхъ хвостовъ, вглядываясь въ эти то реальныя, то фантастическія формы цвѣтовъ, вѣтвей и листвы, наконецъ и въ безчисленныя архитектурныя формы и подробности, наполняющія орнаментистику эту, я часто останавливался на двухъ вопросахъ. Одинъ былъ тотъ: „Какое же происхожденіе всѣхъ этихъ рисунковъ"?—другой: „Не имѣютъ-ли они какого нибудь общаго значенія, не составляютъ ли они какихъ нибудь связныхъ самостоятельныхъ группъ? Или же все это только отдѣльные рисунки, ничуть не связанные одинъ съ другимъ, и только случайно исходившіе изъ воображенія каллиграфа и рисовальщика?"

Отвѣтомъ на первый вопросъ служили результаты, даваемые сравненіемъ украшеній нашихъ рукописей съ такими же рисунками рукописей византійскихъ, болгарскихъ и сербскихъ. Оказывалось, во-первыхъ, что многія формы нашей орнаментистики суть повтореніе или дальнѣйшее развитіе древней орнаментистики византійской, болгарской и сербской. Рядомъ съ этимъ оказывалось, что въ этихъ формахъ можно еще выдѣлить элементъ собственно русскій. Въ - третьихъ, тутъ же всегда оказывался, сверхъ того, еще какой-то иной элементъ, чуждый, неизвѣстный, котораго нельзя было назвать ни византійскимъ, ни болгарскимъ, ни сербскимъ, ни русскимъ. Какой это элементъ, въ чемъ его признаки и сущность — этому я долженъ былъ посвятить, конечно, не мало мѣста и труда въ своемъ изслѣдованіи.

Что касается до другого вопроса, о слу-

чайности или неслучайности композицій въ нашихъ рисункахъ, ихъ разрозненности или группировки, то я долго не могъ придти ни къ какимъ хоть сколько нибудь удовлетворительнымъ результатамъ. Правда, я постоянно чувствовалъ какіе-то не опредѣленные намеки на неизвѣстное цѣлое, проглядывающее то въ той, то въ другой рукописи, словно изъ-за кулисъ; мнѣ постоянно казалось, что у меня передъ глазами разбросанныя части не существующихъ болѣе, когда-то прежде цѣльныхъ, стройныхъ произведеній искусства, но — все это были только смутныя представленія, точныхъ доказательствъ у меня не было. Однако-же, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, мнѣ помогъ случай: мнѣ удалось напасть на такую рукопись, которая превратила темныя мои предположенія въ прочное убѣжденіе, и дала мнѣ осязательные факты для разъясненія того, что̀ я искалъ.

Рукопись, про которую я говорю, принадлежитъ библіотекѣ нашей Императорской Академіи наукъ Это есть Евангеліе, № 3 по каталогу, въ листъ, писанное на пергаментѣ и относящееся къ XIV столѣтію. Какъ по письму, такъ и по орнаментистикѣ, оно—просхожденія новгородскаго. Многія сотни страницъ наполнены здѣсь безчисленными заглавными буквами извѣстнаго, такъ называемаго, „новгородскаго стиля", очень распространеннаго въ новгородской области въ продолженіе XIII и XIV вѣка. Этотъ стиль имѣетъ очень строгую опредѣленность какъ по формамъ, такъ и по краскамъ. Однимъ изъ самыхъ отличительныхъ признаковъ его является постоянно синій или голубой фонъ вокругъ фигуръ и внутри всѣхъ пустотъ рисунка, такъ что въ видѣ лишь очень рѣдкихъ исключеній синій или голубой этотъ фонъ замѣненъ фономъ краснымъ или зеленымъ. Остальной рисунокъ состоитъ обыкновенно изъ контуровъ, выполненныхъ киноварью. Красокъ вообще употреблено очень мало, и бросается вездѣ въ глаза лишь яркая желтая краска, замѣняющая, кажется, золото и наполняющая собою очертанія всѣхъ ожерелій, браслетовъ, повязокъ, поясовъ, позументовъ, бордюровъ и каймы, играющихъ очень видную роль въ этихъ изображеніяхъ. Фигуры же состоятъ изъ людей, птицъ, звѣрей, драконовъ, змѣевъ, деревьевъ и разныхъ геометрическихъ или архитектурныхъ формъ, опутанныхъ плетеніями разнаго рода и вида. Всѣ эти признаки новгородскаго стиля, очень распространенные и очень обыкновенные въ новгородскихъ рукописяхъ, нисколько не поразили меня въ Академическомъ Евангеліи. Большинство цвѣточныхъ, драконныхъ и переплетающихся ременныхъ и змѣиныхъ фигуръ, образующихъ разнообразныя заглавныя буквы, показались мнѣ старыми знакомыми, съ которыми я не разъ встрѣчался во множествѣ другихъ новгородскихъ рукописей.

Гораздо болѣе любопытными и новыми показались мнѣ, разсѣянныя по страницамъ рукописи, небольшія человѣческія фигурки. Фигурки эти представлялись мнѣ любопытными и по костюму, и по своимъ позамъ, и по предметамъ, которые держатъ въ рукахъ.

И все-таки, не въ этихъ фигурахъ заключался для меня главный интересъ въ настоящемъ случаѣ.

Я нашелъ въ Академической рукописи двѣ особенности, которыхъ не встрѣчалъ прежде ни въ какой другой рукописи. Это были: *симметрія* и *послѣдовательность* въ расположенія иниціаловъ съ человѣческими фигурами. Я замѣтилъ, что половина этихъ фигуръ была направлена справа налѣво, другая половина—слѣва направо. Я сосчиталъ фигуры: количество обѣихъ половинъ было равное. *Пять* фигуръ шли въ одну сторону, *пять* фигуръ шли въ другую сторону. И, притомъ, по нумераціи страницъ выходило, что рисовальщикъ рукописи сначала размѣстилъ (на разныхъ интервалахъ) пять фигуръ, идущихъ справа налѣво (листы рукописи: 11, 86, 89 обор., 96 об., 100; на нашей таблицѣ №№ 2, 3, 4, 5, 6), а потомъ, покончивши съ первою половиною, принялся рисовать вторую, и именно пять фигуръ, идущихъ слѣва направо (листы рукописи: 113 обор., 152 обор., 152 обор., 153, 166 обор.; на нашей таблицѣ №№ 7, 8, 9, 10, 11). Тогда я подумалъ: „Да нѣтъ-ли у всѣхъ этихъ фигуръ какого-нибудь общаго центра, къ которому онѣ направляются?" Заглянувъ въ начало рукописи, я сейчасъ же нашелъ, что такой центръ есть на-лицо, и именно почти въ самомъ началѣ рукописи, на ея страницѣ 5-й (на нашей таблицѣ № 1). Замѣчательно, что этотъ центръ состоитъ уже изъ группы двухъ фигуръ. Такимъ образомъ, общая программа всего цѣлаго представляла такую таблицу:

л. 166 об.	л. 153.	л. 152 об.	л. 152 об.	л. 113 об.	л. 5.	л. 11.	л. 87.	л. 89 об.	л. 96 об.	л. 100.

Не надо думать, что эти человѣческія фигуры идутъ въ рукописи одна за другою, безъ всякой посторонней вставки. Нѣтъ, на промежуточныхъ между ними страницахъ помѣщено нѣсколько десятковъ иниціаловъ, съ разнообразными фигурами обычнаго новгородскаго „драконнаго" или (какъ обыкновенно выражается проф. Буслаевъ) „чудовищнаго" стиля.

Сначала я думалъ, что между этими фигурами нельзя будетъ найти никакой симметріи, ни послѣдовательности. Однако, и изъ ихъ массы мнѣ удалось выдѣлить еще цѣлый рядъ изображеній, представляю-

щихъ, хотя уже съ нѣсколько меньшею правильностью, опять-таки послѣдовательную группировку и симметрію. Я обратилъ вниманіе на „чудовища“ или „драконовъ“ съ человѣческими головами. Фигуры подобнаго рода были мнѣ не въ диковинку: онѣ всѣмъ уже давно извѣстны, такъ какъ встрѣчаются во множествѣ разныхъ нашихъ рукописей, не только XIII и XIV, но даже и другихъ вѣковъ, какъ болѣе раннихъ, такъ и болѣе позднихъ. Пересчитавъ всѣ фигуры этого рода, встрѣчаемыя въ настоящемъ Евангеліи, я съ удивленіемъ увидалъ, что ихъ всего на всего въ рукописи—*десять* (на нашей таблицѣ №№ 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23), т.-е. опять то самое число, какъ и въ предыдущей категоріи. Продолжая изученіе, я нашелъ, что *пять* фигуръ изъ этого числа обращены справа налѣво, а другія *пять* фигуръ обращены слѣва направо.

Одиннадцатая фигура (какъ-бы центральная) состоитъ изъ двухъ переплетенныхъ драконовъ, стоящихъ другъ къ другу спиной и глядящихъ своими человѣческими лицами врозь, вправо и влѣво, словно какой-то Янусъ (на нашей таблицѣ № 13). Этотъ Янусъ какъ будто-бы назначенъ былъ составлять противувѣсъ двойственной фигурѣ предыдущаго ряда фигуръ: тѣ стояли другъ къ другу лицомъ, а эти—другъ къ другу задомъ. Но, между 10-ю драконами съ человѣчьими лицами я нашелъ еще одну внутреннюю симметрію: *восемь* изъ ихъ числа представляли чудовища съ птичьимъ тѣломъ, крыльями и хвостомъ, а также и съ ногами (на нашей таблицѣ №№ 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22), но остальныя *два* были лишены и тѣла, и крыльевъ, и хвостовъ, и состояли изъ змѣинаго туловища, переплетающагося безконечными извивами и имѣющаго на одномъ концѣ человѣческую голову (на нашей таблицѣ №№ 18 и 23). Изъ восьми предыдущихъ драконовъ у *четырехъ* были птичьи ноги съ когтями (наши №№ 14, 15, 17, 20), а у другихъ *четырехъ*—звѣриныя лапы съ пальцами (наши №№ 16, 19, 21, 22). Все это вмѣстѣ содержало уже достаточную группировку, преднамѣренность соотношеній и симметрію.

Выше было замѣчено, что распредѣленіе по страницамъ фигуръ второй категоріи представляетъ менѣе правильности, чемъ въ предыдущей категоріи. Я разумѣю подъ этимъ слѣдующее. Цифры страницъ образуютъ въ настоящемъ случаѣ такую послѣдовательность:

л. 95 об.	л. 68 об.	л. 59.	л. 54 об.	л. 18 об.	л. 96.	л. 13.	л. 15.	л. 67.	л. 177 об.	л. 150.

Эта таблица показываетъ, что двойная фигура не стоитъ, по цифрѣ своей страницы, впереди всѣхъ остальныхъ изображеній этой категоріи, гдѣ-нибудь въ началѣ рукописи, а является лишь на листѣ 96-мъ, т.-е. среди общей нумераціи. Разсмотрѣніе же самихъ фигуръ въ инициалахъ доказываетъ, что тутъ нельзя искать такой строгой опредѣленности, какъ въ предыдущей категоріи, потому что одни изъ драконовъ обращены и головой, и тѣломъ, и лапами въ одну сторону (наши №№ 15, 16, 19), и потому не представляютъ никакого затрудненія въ распредѣленіи, но есть тутъ и другіе драконы, у которыхъ головы обращены въ одну сторону, а тѣло въ другую (наши №№ 14, 17, 20, 21, 22). Куда же ихъ относить: къ *правой*, или къ *лѣвой* серіи? Затрудненіе было немаловажное. Однако же, не имѣя возможности разрѣшить это затрудненіе, я остановился на одномъ существенномъ признакѣ—обращеніи головы дракона въ ту или другую сторону. Мы видимъ, что драконовъ съ головой справа налѣво—*пять* (наши №№ 15, 16, 18, 21, 23), а съ головой слѣва направо — опять-таки *пять* (наши №№ 14, 17, 19, 20, 22). Значитъ, опять здѣсь есть на лицо симметрическое соотвѣтствіе.

Въ итогѣ всего мною изложеннаго оказывается, что Академическое Евангеліе заключаетъ въ себѣ, по части инициаловъ, слѣдующія главныя составныя части:

1) 10 человѣческихъ фигуръ, симметрично расположенныхъ въ двухъ группахъ, съ особою группою изъ двухъ человѣческихъ фигуръ для средины.

2) 10 драконскихъ фигуръ, съ человѣческими лицами, симметрично же расположенныхъ въ двухъ группахъ, съ особою группою изъ двухъ драконовъ, быть можетъ также занимавшею центральное мѣсто въ общемъ расположеніи.

3) Огромную массу инициаловъ съ обыкновенными, часто встрѣчающимися въ разныхъ нашихъ рукописяхъ, драконами, змѣиными и иными переплетающимися фигурами „новгородскаго стиля“ (для примѣра, на нашей таблицѣ представлено нѣсколько такихъ фигуръ подъ №№ 24, 25, 26, 27, 28, 29).

Въ этой рукописи есть также нѣсколько заставокъ, помѣщенныхъ передъ началомъ каждаго евангелиста. Три изъ нихъ принадлежатъ къ тому же самому разряду, какъ и инициалы послѣдней, третьей категоріи, т.-е. состоятъ изъ обычныхъ драконскихъ сплетеній, и потому не представляютъ никакого особеннаго интереса. Но послѣдняя заставка, помѣщенная передъ началомъ евангелія отъ Іоанна, заключаетъ въ своемъ центрѣ человѣческую фигуру, схожую, по стилю, костюму и очертаніямъ, съ человѣческими фигурами въ инициалахъ первой категоріи (на нашей таблицѣ № 12).

Матеріалъ, найденный мною въ настоящей рукописи, и семмитричное расположеніе его кажутся мнѣ очень важными и ведущими къ любопытнымъ результатамъ. Однакоже, указанные мною факты такъ неожиданны, что могутъ вызвать недовѣріе и повести

къ предположенію, что излагающій ихъ увлекся, вдался въ преувеличенія и натяжки, выставилъ свой матеріалъ не въ томъ свѣтѣ, въ какомъ онъ существуетъ дѣйствительно въ рукописи, однимъ словомъ, что онъ произвольно исказилъ этотъ матеріалъ. Но такое недовѣріе есть именно то̀, чего я желаю и чего я жду отъ моихъ сегодняшнихъ слушателей и будущихъ читателей. Не только каждый изъ ученыхъ, дѣлающихъ мнѣ сегодня честь, присутствуя при чтеніи моей записки, но всякій человѣкъ, занимающійся наукой, имѣетъ доступъ въ библіотеку нашей Императорской Академіи наукъ. Каждому легко провѣрить, можно сказать, въ нѣсколько минутъ, факты, выставленные мною. Провѣркѣ подлежатъ слѣдующіе вопросы:

1) Правда-ли, что въ этой рукописи всего только 10 иниціаловъ съ человѣческими фигурами, и 11-й—съ двумя человѣческими фигурами, а затѣмъ уже нѣтъ болѣе никакихъ другихъ подобныхъ иниціаловъ?

2) Правда-ли, что эти иниціалы представляютъ ту самую послѣдовательность на страницахъ рукописи, какую я указываю?

3) Правда-ли, что въ этой рукописи всего только 10 иниціаловъ съ фигурами драконовъ, имѣющихъ человѣческія головы, и 11-й—съ двумя драконами, имѣющими человѣческія головы, а затѣмъ нѣтъ въ рукописи болѣе никакихъ другихъ подобныхъ иниціаловъ?

4) Правда-ли, что эти иниціалы составлены и расположены такъ, какъ я разсказываю?

Я прошу провѣрки сообщаемыхъ мною фактовъ потому, что если я правъ, если въ дѣйствительности существуетъ все то, что̀ я изложилъ, то мы немедленно получаемъ право идти въ нашемъ разсмотрѣніи далѣе, и дѣлать изъ вновь открытыхъ фактовъ многіе очень важные и любопытные выводы.

Эти выводы представляются мнѣ въ слѣдующемъ видѣ.

Мы имѣемъ въ иниціалахъ Академическаго Евангелія № 3 разбросанные члены одной какой-то общей, теперь уже неизвѣстной композиціи, нѣчто въ родѣ какой-то картины, фриза, барельефа, гдѣ центръ ясно обозначенъ, такъ что къ нему направляются справа и слѣва разныя фигуры, по 5-ти съ каждой стороны. Быть можетъ, эти фигуры составляли два ряда, или этажа, такъ что въ одномъ ряду стояли все только одни люди, а въ другомъ — все только одни драконы съ человѣческими головами. Но, можетъ быть, онѣ составляли всего только одинъ рядъ или полосу, и были расположены въ перемежку такимъ образомъ: человѣкъ—драконъ, человѣкъ—драконъ, и т. д. И то, и другое равно возможно, но я скорѣе готовъ предположить, что фигуры были поставлены, на первоначальномъ оригиналѣ, въ *два* этажа, одинъ надъ другимъ, потому что у насъ на лицо есть *два* центра, а не *одинъ*, и притомъ композиція изъ 22 фигуръ въ одинъ рядъ была бы слишкомъ объемиста и требовала бы какого-то слишкомъ большого протяженія.

Но, въ *два*-ли этажа, или въ *одинъ* расположены были фигуры, передъ нами неожиданно является тотъ поразительный фактъ, что въ древнихъ нашихъ рукописяхъ скрыты какія-то художественныя композиціи, сцены, о которыхъ нигдѣ до сихъ поръ не было ни малѣйшаго понятія. Обнаруживается новая богатая руда, новый матеріалъ, который подлежитъ изслѣдованію и включенію въ исторію искусства.

Затѣмъ, теперь возникаютъ разные очень существенные вопросы: 1) Что это за композиція у насъ передъ глазами, въ чемъ она состоитъ, что̀ она изображаетъ? 2) Русскаго ли, или иноземнаго она происхожденія? 3) Композиція эта составляетъ ли единичное исключеніе, или подобные примѣры можно встрѣтить и въ другихъ нашихъ древнихъ рукописяхъ?

ВОПРОСЪ I.

Какое содержаніе нашей композиціи, что́ она изображаетъ?

Для удовлетворенія этого вопроса, необходимо подробно описать фигуры главнаго, первенствующаго ряда, т.-е. фигуры человѣческія.

Центральная группа состоитъ изъ двухъ человѣкъ, держащихъ въ рукахъ покрытый повязками жезлъ, кончающійся на верхнемъ концѣ выпуклыми выступами или шишками, какъ античный тирсъ. Обѣ человѣческія фигуры находятся въ сильномъ движеніи, ноги ихъ широко разставлены (нашъ № 1).

Направо отъ нихъ стоитъ человѣкъ, наклонившій со вниманіемъ голову, глядя на то, что̀ дѣлаютъ главные двое. Руки его ничего не держатъ, но правая поднята вверхъ съ жестомъ удивленія или обожанія. Вокругъ ногъ его обвивается змѣя (нашъ № 2).

За нимъ является человѣкъ, держащій за заднія ноги зайца и прокалывающій его въ брюхо длиннымъ ножемъ; изъ внутренности зайца льется кровь (нашъ № 3).

Далѣе мы видимъ дерево, у подножія котораго упалъ на колѣно человѣкъ, съ фанатическимъ обожаніемъ поднявшій голову къ небу и горячо обнимающій руками стволъ дерева (нашъ № 4).

За нимъ слѣдуетъ еще одинъ человѣкъ, стоящій позади другого дерева и глядящій сквозь вѣтки его передъ собою впередъ, по направленію къ центру сцены (нашъ № 5).

Послѣднимъ въ правой половинѣ является человѣкъ съ жезломъ въ видѣ клюки, словно распорядитель или начальникъ какой-то, замыкающій сцену и наблюдающій за порядкомъ (нашъ № 6).

Возвращаясь снова къ центру и идя отъ него влѣво, мы видимъ на первомъ мѣстѣ человѣка, съ точно такимъ жезломъ въ одной рукѣ, какой держатъ двѣ фигуры центра. Въ другой рукѣ онъ держитъ большую трубу, въ которую усердно трубитъ, закинувъ назадъ голову (нашъ № 7).

Позади него идетъ шествіе, состоящее изъ четырехъ человѣкъ, гуськомъ одинъ за другимъ.

Первый несетъ въ одной рукѣ большое ведро, въ другой — поднятый вверхъ кубокъ (нашъ № 8); второй — зайца, совершенно подобнаго тому, какого закалываютъ въ правой половинѣ картины (нашъ № 9);

третій—какую-то большую неизвѣстную фигуру, быть можетъ, музыкальный инструментъ (нашъ № 10); наконецъ, четвертый—поднятый вверхъ большой мечъ въ одной рукѣ, и кубокъ въ другой (нашъ № 11).

Какое значеніе имѣетъ эта сцена? Мнѣ кажется, оно, судя по фигурамъ, можетъ быть только военное или религіозное.

Въ первомъ случаѣ надо было-бы предположить, что трубачъ трубитъ побѣду одного изъ двухъ человѣкъ, представленныхъ въ центральной группѣ, и что эти двое борятся, вырываютъ другъ у друга жезлъ, находящійся у нихъ въ рукахъ; фигуры же, идущія позади трубача, несутъ дары побѣдителю. Личности направо были бы только свидѣтелями. Но такому предположенію противорѣчатъ многія подробности. Во-первыхъ, въ центральныхъ двухъ фигурахъ нѣтъ ничего военнаго. Костюмъ ихъ самый мирный: нѣтъ тутъ ни шлемовъ, ни кольчугъ, ни какого-бы то ни было оружія, а только такіе же „гражданскіе" кафтанчики, какъ у всѣхъ другихъ, только иного цвѣта и покроя; на головахъ у нихъ плоскія шапки, какихъ, впрочемъ, нѣтъ ни у одного изъ прочихъ дѣйствующихъ лицъ. Волосы у нихъ распущены — чего также нѣтъ у остальныхъ человѣческихъ фигуръ. Сверхъ того, жезлъ у нихъ пропущенъ подъ мышками—положеніе, совершенно неудобное при вырываніи предмета другъ у дружки. И такъ, военнаго во всемъ этомъ ничего нѣтъ. Оставля поэтому въ сторонѣ объясненіе сцены въ смыслѣ борьбы, я скорѣе готовъ предположить, что эти двѣ фигуры представляютъ группу людей, пляшущихъ или скачущихъ вмѣстѣ, держа жезлъ.

И тогда, вся картина представляла бы намъ религіозную языческую сцену. Всякій, занимавшійся изученіемъ древнихъ рукописей, знаетъ, что въ ихъ заглавныхъ буквахъ, кромѣ рѣдкихъ исключеній, очень мало христіанскаго, религіознаго элемента, въ соотвѣтствіи съ религіознымъ содержаніемъ книгъ, гдѣ онѣ встрѣчаются (евангеліи, апостолы, псалтири и т. д.); напротивъ, главное содержаніе въ этихъ заглавныхъ буквахъ—языческое. Объ этомъ я подробно буду излагать въ своемъ сочиненіи: „*Славянскій и Восточный орнаментъ*". А теперь, покуда, я могу только мимоходомъ упомянуть объ этомъ фактѣ. Сообразно съ этимъ, по моему мнѣнію, въ центрѣ настоящей нашей картины изображены скоморохи, пляшущіе при какой-то священной церемоніи. Самая же церемонія, происходящая на чистомъ воздухѣ, на полянѣ, осѣненной деревьями, состоитъ въ принесеніи жертвы (закалываемый заяцъ), жрецомъ, имѣющимъ, въ видѣ особаго отличительнаго признака, такую шляпу на головѣ, какой нѣтъ ни у одного другого персонажа сцены. Другой жрецъ стоитъ на колѣняхъ у дерева, и съ религіознымъ обожаніемъ обнимаетъ его стволъ; позади него еще третій жрецъ смотритъ сквозь вѣтви дерева; четвертый жрецъ, главный, стоитъ впереди ихъ всѣхъ, простираетъ кверху руку съ тѣмъ, изъ древности идущимъ, жестомъ обожанія и почитанія, который и до сихъ поръ существуетъ у христіанскаго священника, когда онъ воздѣваетъ руки горѣ въ извѣстныя минуты литургіи; позади всѣхъ стоитъ церемоніймейстеръ или распорядитель, и наблюдаетъ за порядкомъ священнодѣйствія. Такимъ образомъ, правая сторона картины содержитъ жрецовъ и распорядителей. Въ лѣвой сторонѣ картины является прислужникъ, трубящій въ рогъ (замѣтимъ, платье у него длинное, какого нѣтъ болѣе ни у одного другого дѣйствующаго лица картины). Позади него идутъ четыре человѣка съ жертвоприносительными дарами: всѣ они отличены отъ остальныхъ дѣйствующихъ лицъ особыми шапками, какихъ ни у кого болѣе тутъ нѣтъ.

Тѣ личности, которыя, по моему мнѣнію, представляютъ собою элементъ жреческій и священнослужительскій, отличаются отъ другихъ: длинными бородами и красными сапогами; главный же, впереди всѣхъ стоящій жрецъ, является босоногимъ — одинъ въ цѣлой картинѣ. У нихъ всѣхъ надѣты на головѣ шляпы, то высокія и украшенныя, каждая, тремя перьями (наши №№ 4, 7), или же вѣтвями древесными (наши №№ 2, 5, 6), то огромныя и широкія какъ кровля (нашъ № 3). Четыре личности, представленныя налѣво (наши №№ 8, 9, 10, 11), имѣютъ, напротивъ, короткія бороды, сапоги некрасные, шапки съ птичьими короткими крылышками (наши №№ 8, 9, 11), или въ видѣ коронки (нашъ № 10). Замѣчательно, что одинъ изъ драконовъ съ человѣчьей головой (№ 19) составляетъ pendant къ главному жрецу (нашему № 2): шапка съ вѣтвями, наклонъ головы, жестъ руки у обоихъ одинаковы.

ВОПРОСЪ II.

Русскаго или иноземнаго происхожденія эта композиція?

Считаю возможнымъ отвѣчать: нерусскаго. Конечно, было бы очень пріятно сказать себѣ, что здѣсь передъ нашими глазами является сцена изъ древней нашей исторіи, древняго нашего быта, что мы видимъ тутъ изображенія русскаго языческаго жертвоприношенія, идущія изъ глубокой древности и скопированныя, въ болѣе поздней, сравнительно, рукописи XIV вѣка. Но я считаю это немыслимымъ, когда обращусь къ представленнымъ въ нашей картинѣ костюмамъ. Я не имѣю, конечно, возможности входить въ настоящую минуту въ точное и детальное анатомированіе этихъ костюмовъ: это меня повело бы очень далеко и потребовало бы представленія моимъ слушателямъ множества собранныхъ у меня рисунковъ, текстовъ и соображеній, на что я не имѣю въ настоящую минуту возможности. Всѣ эти подробности должны войти въ составъ объяснительнаго текста въ моемъ сочиненіи „*Славянскій и Восточный орнаментъ*". Притомъ же, многіе изъ моихъ сегодняшнихъ ученыхъ слушателей настолько основательно знакомы съ древне-русскими памятниками литературы и искусства, что согласятся со мною, надѣюсь, безъ всякихъ особенныхъ доказательствъ, относительно того, что ничто въ костюмахъ на рисункахъ Академическаго Евангелія не напоминаетъ намъ чего-то русскаго или даже славянскаго: и кафтаны,

и сапоги, и пояса, и каймы платья, и, всего болѣе,— разнообразныя и курьезныя головныя покрышки, все, все здѣсь чуждо нашему народу и нашей національной древности. Вездѣ здѣсь мы встрѣчаемъ элементы и подробности, чуждые намъ, иноземные.

Замѣчу вдобавокъ, хотя въ настоящую минуту только вскользь, впредь до подробныхъ доказательствъ, что типъ лица, очертаніе глазъ, носа, у всѣхъ дѣйствующихъ лицъ картины, равнымъ образомъ не представляютъ ничего русскаго, и даже вообще славянскаго.

ВОПРОСЪ III.

Композиція Академическаго Евангелія составляетъ-ли единичное исключеніе, или подобные примѣры можно встрѣтить и въ другихъ древнихъ нашихъ рукописяхъ?

Отвѣчаю: подобныхъ примѣровъ можно встрѣтить не мало въ разныхъ другихъ еще нашихъ рукописяхъ XIII и XIV вѣка. Только нигдѣ до сихъ поръ я не встрѣчалъ въ такой степени ясно и полно выраженнымъ тотъ принципъ, который я старался изложить въ настоящемъ сообщеніи. Въ теченіе моихъ 25-лѣтнихъ работъ надъ иниціалами и орнаментистикой русскихъ рукописей, я много разъ находилъ такіе рисунки, фигуры, группы, которые казались мнѣ немыслимыми, безцѣльными въ отдѣльномъ проявленіи, и получали иное значеніе, когда я представлялъ ихъ себѣ отрывками изъ какихъ-то картинъ или композицій, составленныхъ изъ многихъ фигуръ и группъ. Но отрывки эти являются всегда случайными, разрозненными, съ явнымъ пропускомъ неопредѣлимаго уже теперь количества другихъ еще фигуръ и группъ. Черезъ это сильно затрудняется уразумѣніе общей композиціи и объясненіе ея состава. Нигдѣ не повторяется та самая сцена, которую мы видимъ въ Академическомъ Евангеліи. Почти въ каждой рукописи есть свои особыя сцены или картины. Впрочемъ, иногда въ данной рукописи мы видимъ повтореніе отдѣльныхъ фигуръ и группъ, извѣстныхъ намъ въ другихъ рукописяхъ, но тутъ же прибавлено нѣсколько новыхъ фигуръ и группъ. Все это я надѣюсь подробно и документально изложить въ текстѣ своей книги.

Тамъ же я изложу свои соображенія и о томъ, откуда, изъ какихъ странъ и народовъ, и изъ какихъ именно художественныхъ и художественно-промышленныхъ предметовъ и композицій могли, по моему мнѣнію, происходить тѣ рисунки, которые въ XIII и XIV вѣкахъ очутились въ иниціалахъ и заставкахъ русскихъ церковныхъ книгъ.

Теперь, покуда, заявлю только, что самое вѣроятное происхожденіе нашихъ композицій—съ большихъ ковровъ и металлическихъ сосудовъ, вѣроятно цилиндрической формы, на которыхъ, какъ въ древніе историческіе періоды, такъ по преемству, и въ теченіе среднихъ вѣковъ, можно указать цѣлый рядъ композицій, болѣе или менѣе родственныхъ съ нашими.

Замѣчу также, что я ни въ малѣйшей мѣрѣ не сомнѣваюсь въ томъ, что иниціалы западно-европейскихъ средневѣковыхъ рукописей представляютъ то самое явленіе, что и наши, и что въ этихъ иниціалахъ точно также скрыты композиціи, группы и сцены, до сихъ поръ разрозненныя, неузнанныя и неопредѣленныя. Это я могу съ достовѣрностью утверждать вслѣдствіе разсматриванія мною, въ теченіе многихъ лѣтъ, столько характерныхъ рукописей ирландскихъ, меровингскихъ, вестготскихъ, ломбардскихъ и др., въ библіотекахъ Лондона, Парижа, Мадрида, Петербурга и т. д., а равно вслѣдствіе долголѣтняго изученія всѣхъ главнѣйшихъ палеографическихъ изданій (со включеніемъ монументальнаго изданія графа Бастара). Я вполнѣ увѣренъ, что труды достойныхъ ученыхъ, изслѣдующихъ теперь иниціалы и орнаментистику средне-вѣковыхъ западно-европейскихъ рукописей, приведутъ къ результатамъ, аналогичнымъ съ тѣми, которые мнѣ удалось найти въ нашихъ русскихъ рукописяхъ XIII и XIV вѣка.

(„Памятники древней письменности и искусства“ 1884).

Тронъ хивинскихъ хановъ.

Съ 1874 года, въ Оружейной Палатѣ, въ Москвѣ, хранится серебряный тронъ хивинскихъ хановъ, присланный въ Москву бывшимъ туркестанскимъ генералъ-губернаторомъ, генералъ-адъютантомъ К. П. фонъ-Кауфманомъ вскорѣ послѣ взятія имъ столицы Хивинскаго ханства. Этотъ художественный памятникъ принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ предметовъ Оружейной Палаты и рѣдчайшихъ образчиковъ средне-азіятскаго искусства. Къ несчастью, не смотря на то, что прошло уже цѣлыхъ 12 лѣтъ со времени прибытія его въ Россію, почти никто у насъ не имѣетъ о немъ ни малѣйшаго понятія. Даже, смѣло можно сказать, почти никто не видалъ его. Фактъ—странный, поразительный, неимовѣрный, но тѣмъ не менѣе вполнѣ справедливый. Если этотъ тронъ никому у насъ не нуженъ, никого не интересуетъ, ни ученыхъ, ни художниковъ, ни публику, если онъ въ теченіе 12 лѣтъ не успѣлъ возбудить къ себѣ любопытства ни спеціальныхъ восточниковъ, ни простыхъ археологовъ, ни даже еще болѣе простыхъ туристовъ, фланеровъ, репортеровъ, описателей, разсказчиковъ впечатлѣній изъ толпы, то, спрашивается, стоило ли трогать его съ мѣста, стоило ли тревожить очень многихъ людей, передвигавшихъ его, укупоривавшихъ, перевозившихъ за нѣсколько тысячъ верстъ, черезъ пустыни и пески, для того только, чтобы онъ стоялъ въ заброшенномъ и забытомъ углу, никѣмъ невидимый? Спросите кого угодно, изъ всѣхъ перебывавшихъ въ Москвѣ въ эти 12 лѣтъ, въ томъ числѣ въ 1882-мъ и 1883-мъ годахъ, когда все-

россійская выставка, а, годъ спустя, коронація, привлекли въ Москву сотни тысячъ посѣтителей, спросите кого хотите: „Видѣли вы хивинскій тронъ?“ — и всѣ вамъ отвѣтятъ: „Нѣтъ! А гдѣ онъ находится, и какой онъ такой?“

Нѣтъ, право, ему лучше бы такъ-таки и оставаться въ Хивѣ.

Попробую поправить это дѣло. Помогать мнѣ будутъ: во-первыхъ, фотографіи, прекрасно снятыя съ оригинала нашимъ отличнымъ фотографомъ И. Ѳ. Барщевскимъ (постоянно предпринимающимъ фотографическія экскурсіи изъ Ростова-Ярославскаго во всѣ края нашего отечества, результатомъ чего являются 25 толстыхъ томовъ великолѣпно исполненныхъ снимковъ съ замѣчательнѣйшихъ созданій искусства), а, во-вторыхъ, подробнѣйшія свѣдѣнія о хивинскомъ тронѣ, полученныя мною отъ попечителя виленскаго учебнаго округа, дѣйств. ст. сов. Ал. Лудв. Куна.

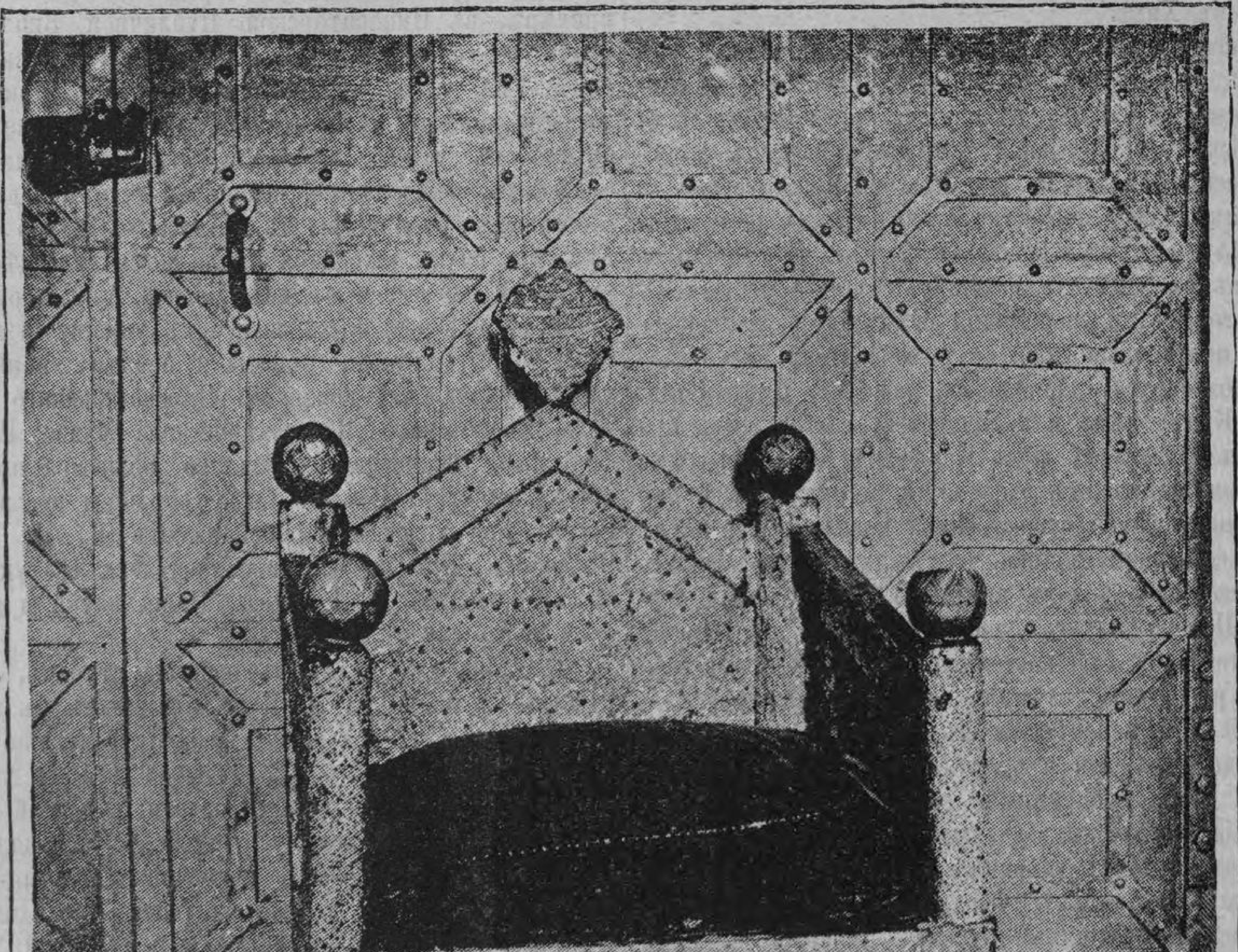
Г. Кунъ — одна изъ личностей, состоявшихъ при генералъ-адъютантѣ фонъ-Кауфманѣ во время всѣхъ его средне-азіятскихъ экспедицій, и оказавшихъ при этомъ много самой существенной пользы нашей наукѣ и художественному знанію. Какъ самъ полувосточникъ (мать его была родомъ армянка), какъ бывшій студентъ Петербургскаго университета по восточному факультету, онъ, по настоянію покойнаго профессора В. В. Григорьева, служилъ сперва въ Оренбургѣ, а въ 1868 году перемѣщенъ въ распоряженіе генерала Кауфмана, который и поручилъ ему заниматься въ Средней Азіи собираніемъ научныхъ матеріаловъ и коллекцій для русскихъ ученыхъ обществъ. (Впослѣдствіи онъ состоялъ главнымъ инспекторомъ училищъ Туркестанскаго края). Фонъ-Кауфманъ былъ одинъ изъ просвѣщеннѣйшихъ русскихъ генераловъ; какъ превосходно воспитанный нѣмецъ, глубоко уважавшій науку и искусство, онъ всегда ревностно заботился о томъ, чтобы движенія русскихъ войскъ въ Азіи не оставались безъ благотворныхъ послѣдствій для просвѣщенія. Въ этомъ онъ былъ похожъ на генераловъ французскихъ и англійскихъ, которые обогатили свое отечество безчисленными важными памятниками всякаго рода — рукописями, разнообразнѣйшими художественными произведеніями изъ камня, дерева, золота, серебра, мѣди, желѣза, стекла, терракотты, кожи, наконецъ народными костюмами и уборами. Наши военные начальники почти никогда ни о чемъ подобномъ не заботились, а когда, во время послѣдней турецко-болгарской войны, я обратился къ офицерамъ нашей арміи съ открытымъ письмомъ, напечатаннымъ на страницахъ „Новаго Времени“ [1]), и упрашивалъ ихъ взять себѣ въ примѣръ, въ этомъ отношеніи, французовъ и англичанъ, стараться пріобрѣтать въ Болгаріи для Россіи что возможно изъ художественныхъ и научныхъ памятниковъ (конечно, не путемъ насилія и грабежа, а покупкой, мѣной, добровольнымъ даромъ, вниманіемъ къ случайнымъ находкамъ и раскопкамъ и т. д.), то никто изъ нихъ не обратилъ ни малѣйшаго вниманія на мои слова, а мое открытое письмо подверглось публичному осмѣянію въ разныхъ газетахъ, въ стихахъ и прозѣ. Но генералъ Кауфманъ думалъ иначе, и жадно заботился о томъ, чтобы въ Россію пошло какъ можно болѣе памятниковъ средне-азіятской письменности и искусства. Многіе наши публичные собранія и музеи обогатились драгоцѣннѣйшими предметами. Такъ, напримѣръ, въ Императорской Публичной Библіотекѣ хранится теперь безцѣнное сокровище: арабскій коранъ VIII вѣка громадныхъ размѣровъ, принадлежавшій прежде главной Самаркандской мечети, и, вмѣстѣ съ этимъ кораномъ, огромное количество арабскихъ, персидскихъ, средне-азіятскихъ и другихъ восточныхъ рукописей; въ Азіятскомъ Музеѣ нашей Академіи наукъ находится также масса драгоцѣнныхъ рукописей, полученныхъ изъ Средней Азіи; множество золотыхъ и серебряныхъ женскихъ украшеній и конскіе уборы, оружіе, монеты и печати хивинскихъ хановъ украшаютъ коллекціи Царскосельскаго Арсенала, Московскаго Политехническаго Музея, Географическаго Общества и здѣшняго Общества поощренія художествъ. Все это было собрано и послано въ Россію по желанію и распоряженію К. П. фонъ-Кауфмана. При этомъ, исполнителемъ его указаній былъ постоянно А. Л. Кунъ. Наша наука и искусство много ему обязаны.

Я давно уже зналъ, съ разныхъ сторонъ, о томъ участіи, которое А. Л. Кунъ принималъ въ исполненіи распоряженій генерала фонъ-Кауфмана по части всего художественнаго въ Средней Азіи, а теперь, не находя нигдѣ въ нашей печати свѣдѣній о хивинскомъ тронѣ и долго понапрасну обращаясь за ними къ нашимъ ученымъ генераламъ и офицерамъ, участвовавшимъ въ средне-азіятскихъ походахъ, я вздумалъ, наконецъ, обратиться и къ А. Л. Куну. На мой вопросъ онъ отозвался съ большою готовностью и любезностью, и немедленно же сообщилъ мнѣ слѣдующія свѣдѣнія:

„Тронъ хивинскаго хана помѣщался въ пріемной залѣ дворца, которая находилась на южной сторонѣ главнаго дворцоваго двора. Дворикъ этотъ, вымощенный кирпичемъ, представлялъ квадратную площадку, не болѣе 40 футовъ во всѣ стороны. Генералъ фонъ-Кауфманъ вступилъ съ русскими войсками въ Хиву 29 мая 1873 года. Какъ теперь помню, послѣ торжественнаго тріумфальнаго вступленія въ столицу ханства, мы всѣ, сильно утомленные, впервые расположились здѣсь, на этомъ дворикѣ, на отдыхъ. Константинъ Петровичъ и вся его свита размѣстились на террасѣ передъ этой залой. Зданіе на террасѣ, подпертое довольно красивыми рѣзными деревянными колоннами, представляло изъ себя что-то въ родѣ совершенно открытаго портика. Онъ имѣлъ около 35 футовъ вышины, 25 футовъ ширины и 12 футовъ глубины. По угламъ стояли небольшія башенки, изукрашенныя изразцами. Полъ террасы и пріемной залы былъ выложенъ кирпичомъ и устланъ циновками. Пріемная зала по величинѣ представляла продолговатую комнату, футовъ 40 въ длину и 10 въ ширину; стѣны ея были украшены довольно грубыми фресками въ восточномъ вкусѣ, изображавшими по большей части цвѣты, виноград-

[1]) 1878, № 664.

ныя лозы и небольшія деревья съ плодами самаго грубаго рисунка и совершенно несообразныхъ цвѣтовъ. У юго-западной стѣны этой залы, на небольшомъ квадратномъ возвышеніи, стоялъ ханскій тронъ. Вмѣ-



сто оконъ, какъ принято въ Средней Азіи, на сѣверной сторонѣ былъ рядъ дверей, выходившихъ на террасу. Надъ ними—небольшія окна, съ алебастровыми рѣшетками. Потолокъ въ залѣ и на террасѣ былъ покрытъ лѣпными работами изъ алебастра, мѣстами довольно оригинальной окраски. Тронъ, по внѣшнему виду, весьма напоминаетъ наши старинные царскіе троны. Сдѣланъ онъ изъ дерева и обитъ весьма тонкимъ листовымъ серебромъ, по которому вытиснены узоры персидскаго характера. Подушка

на тронѣ была покрыта кожей. На высокой спинкѣ трона находится орнаментальная серебряная дощечка съ надписью: „Во время Магометъ-Рахима, шаха хорезмскаго, въ 1231 году, въ Хивѣ (исполнено) [1]) издѣліе недостойнаго Магомета".

„Пока К. П. фонъ-Кауфманъ отдыхалъ на террасѣ, я, осмотрѣвъ эту часть дворца, замѣтилъ въ пріемной залѣ этотъ тронъ и небольшую закрытую дверцу съ террасы, ведущую въ ханское книгохранилище, состоявшее всего изъ небольшой комнатки. Доложивъ обо всемъ мною видѣнномъ К. П. фонъ-Кауфману, я немедленно получилъ отъ него разрѣшеніе взять тронъ и всѣ книги съ бумагами изъ библіотеки. По второму моему докладу, разрѣшено было тронъ отправить въ Москву. Изъ Хивы тронъ былъ отосланъ, при содѣйствіи походнаго инженернаго вѣдомства, на пароходѣ, въ Казмикъ, а оттуда, черезъ транспортную контору, въ Москву".

„Вы спрашиваете: Какую сенсацію произвела отправка трона среди мѣстнаго населенія? Затрудняюсь отвѣчать на это опредѣленно, такъ какъ съ нашимъ вступленіемъ въ Хиву большая часть жителей скрылась, и во дворцѣ почти никого не было изъ туземцевъ. Тронъ былъ вывезенъ изъ дворца въ началѣ іюня, такъ, между 3-мъ и 4-мъ числами. Во дворцѣ, при пріемѣ мною книгъ, документовъ и трона, было лишь нѣсколько человѣкъ изъ туземцевъ. которые встрѣтили наше вступленіе въ столицу въ качествѣ депутаціи отъ населенія. Замѣчу, что, по занятіи Хивы, разбѣжавшіеся жители очень медленно возвращались въ городъ. Дворецъ былъ найденъ нами опустошеннымъ. Видно было, что изъ него начали вывозить вещи въ день нашего вступленія въ городъ, и всюду разбросанные предметы указывали на торопливые сборы. Разсказывали, что до 29 мая, дня нашего вступленія, хивинцы не хотѣли вѣрить въ возможность нашего появленія въ городѣ. Припоминая всѣ обстоятельства нашего вступленія во дворецъ и равнодушіе средне-азіятскаго туземца ко всякимъ сильнымъ явленіямъ, я думаю, что вывозъ трона изъ дворца, если бы даже всѣ жители были на-лицо въ городѣ, и этотъ фактъ совершался „на міру", на ихъ глазахъ, не произвелъ бы никакой сенсаціи. О существованіи этого трона во дворцѣ въ народѣ не знали, и онъ не считался „святыней". Сами дворцовые жители (ихъ было, впрочемъ, немного) мало интересовались совершавшейся упаковкой трона во дворцѣ. Если бы этотъ тронъ имѣлъ въ Хивѣ то значеніе, которое вамъ кажется, то его увезли бы. Напротивъ, видно было полное равнодушіе къ этому предмету. Залъ, гдѣ найденъ былъ мною этотъ тронъ, оказался совершенно пустымъ: ковры, коими покрываютъ въ Азіи полы, были вывезены; на полу лежало лишь нѣсколько циновокъ, а тронъ оставался на возвышеніи, ничѣмъ не покрытый, весь въ пыли".

Сообщаемыя здѣсь историческія свѣдѣнія о тронѣ хивинскомъ, какъ видитъ читатель, въ высшей степени интересны и важны, и теперь было уже очень пора получить ихъ и сообщить во всеобщее извѣстіе. Ни въ какихъ оффиціальныхъ бумагахъ не сохранилось ихъ слѣда; частнымъ лицамъ они были, повидимому, вовсе неизвѣстны, и, не будь настоящаго случайнаго запроса, они, вѣроятно, такъ и остались бы неизвѣстными навсегда.

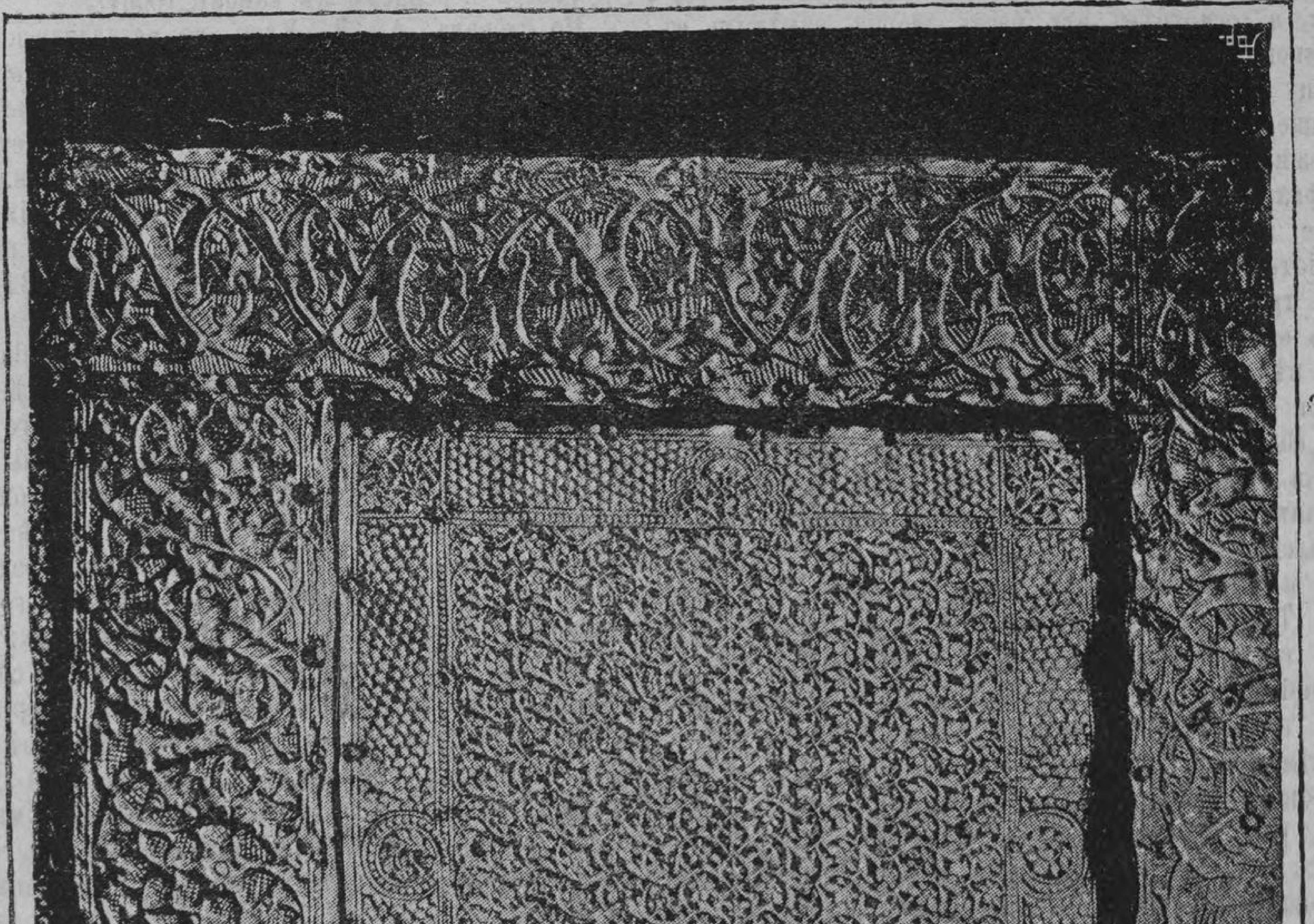
Теперь перейдемъ къ самому трону.

По словамъ А. Л. Куна, на металлической дощечкѣ вверху трона награвирована надпись, изъ которой мы узнаемъ, что онъ сдѣланъ нѣкіимъ Магометомъ „въ 1231 году (гиждры), при Магометъ-Рахимѣ, ханѣ хорезмскомъ". Значитъ, онъ явился на свѣтъ въ первой четверти настоящаго столѣтія, такъ какъ Магометъ-Рахимъ вступилъ на ханство раньше 1810 г. и ханствовалъ до 1825 года, а 1231 годъ гиждры соотвѣтствуетъ 1816-му по Р. Хр.

А. Л. Кунъ замѣчаетъ, что, по его мнѣнію, хивинскій тронъ изготовленъ какимъ-нибудь плѣннымъ персіяниномъ, въ подражаніе трону персидскаго шаха (у персидскихъ царей, а потомъ шаховъ, троны были всегда необходимою принадлежностью). Къ этому онъ прибавляетъ еще, что орнаментація на тронѣ—персидская. Такимъ образомъ, надо было бы предположить, что онъ не заключаетъ въ себѣ ничего собственно средне-азіятскаго. Такое мнѣніе подкрѣплялось бы тѣмъ соображеніемъ, что возведеніе средне-азіятскихъ владыкъ на царство имѣло совершенно своеобразный характеръ и вовсе обходилось безъ трона. Ханы избирались между членами ханской семьи. Церемонія возведенія въ ханы состояла въ томъ, что избраннаго приводили въ ханскую кибитку и, посадивъ его на бѣлую кошму (войлокъ), приподнимали на воздухъ, громко провозглашая: „Ханъ, ханъ, ханъ!" Обычай этотъ—монгольскій, его сохранили и средне-азіятскіе ханы, происходящіе отъ узбековъ. Въ Бухарѣ существуетъ тотъ же обычай. Все это совершенно справедливо, но относится къ церемоніямъ, повторяющимъ древнѣйшіе преданія, обычаи и обряды средне-азіятовъ. Съ теченіемъ времени, многое у нихъ измѣнилось, и церемонія возведенія въ ханское достоинство, особливо въ походѣ, на войнѣ, среди кибитокъ, могла сохраниться во всей своей исторической неприкосновенности, а троны все-таки существовали. Уже очень скоро послѣ выхода изъ средне-азіятскихъ степей, дикари эти стали строить себѣ великолѣпнѣйшіе дворцы. Извѣстенъ дворецъ монгольскихъ хановъ, ближайшихъ преемниковъ Чингисъ-Хана въ Каракорумѣ, близъ рѣки Селенги, представлявшій собою удивительное созданіе искусства и весь наполненный изумительнѣйшими художественными произведеніями. Значитъ, монгольскіе ханы уже не довольствовались одними только кибитками и степными нравами. Но этихъ общихъ соображеній еще мало. Есть на-лицо болѣе частныя доказательства. Извѣстны великолѣпные дворцы Тамерлана въ Самаркандѣ: одинъ — главный, „Кокъ-Ташъ", другой — лѣтній, „Ишратъ-Ханэ", которыхъ остатки и развалины существуютъ до сихъ поръ. Извѣстенъ также въ первомъ изъ нихъ тронъ Тамерлана, „Кокъ-Ташъ" (сѣрый камень). Но еще ранѣе того, въ XII-мъ вѣкѣ, италіянскій путешественникъ, монахъ Плано Карпини, описалъ превосходный и изящный тронъ изъ слоно-

[1]) Этого слова въ надписи нѣтъ.

вой кости, дѣланный какимъ-то русскимъ, видѣнный имъ въ Татаріи, у монгольскаго великаго хана. Все это доказываетъ, что у средне-азіятскихъ хановъ издревле бывали троны.



Мнѣ могутъ указать, пожалуй, на то, что, когда въ Хивѣ находился, въ 1819 и 1820 гг. нашъ капитанъ Генеральнаго штаба Николай Муравьевъ, посланный къ Магометъ-Рахиму для переговоровъ, то онъ не только не видалъ трона у хивинскаго хана, но даже ничего и не слыхалъ про него. На это я возражу, что Муравьевъ былъ принятъ Магометъ-Рахимомъ не въ тронной залѣ, а въ кибиткѣ, поставленной среди одного изъ дворовъ его [1]), и что точно также, когда знаменитый Вамбери представлялся хану въ 1862 г., онъ тоже никакого трона не видалъ, а ханъ сидѣлъ или, точнѣе, лежалъ на чемъ-то, имѣвшемъ видъ эстрады, опершись лѣвой

[1]) Путешествіе въ Туркменію и Хиву *Николая Муравьева*. Москва, 1882, томъ I, стр. 131.

рукой на бархатную подушку [1]). Изъ этого можно заключить, что оба раза пріемъ былъ не самый парадный, и что тронная зала, о которой разсказываетъ А. Л. Кунъ, а съ нею и тронъ (въ то время уже несомнѣнно существовавшій), предназначены были всегда для пріемовъ въ болѣе важныхъ и торжественныхъ случаяхъ.

Можно сказать почти навѣрное, что всякій, кто взглянетъ на тронъ хивинскихъ хановъ, тотчасъ же скажетъ: „А, персидская работа!" Это же признаетъ, какъ мы видѣли выше, и А. Л. Кунъ. Дѣйствительно, въ большинствѣ средне-азіятскихъ художественныхъ произведеній, какъ собственно архитектурныхъ, такъ и всевозможныхъ художественно-промышленныхъ, персидскій элементъ играетъ очень крупную и важную роль. Но есть тутъ также нѣсколько другихъ элементовъ, имѣвшихъ въ образованіи разныхъ отраслей и видовъ средне-азіятскаго искусства не менѣе важное значеніе, и это справедливо особенно въ отношеніи искусства арабскаго. Но, кромѣ всѣхъ остальныхъ элементовъ, самую важную и видную роль занимаетъ элементъ средне-азіятскій. Онъ еще недостаточно изученъ, или, чтобы точнѣе выразиться, изученіе его начинается лишь въ настоящее время, благодаря такимъ сборникамъ средне-азіятскихъ художественныхъ, археологическихъ и этнографическихъ матеріаловъ, каковы: фотографическій туркестанскій альбомъ, изданный генераломъ фонъ-Кауфманомъ, разнообразныя коллекціи, доставленныя имъ изъ Туркестана въ Россію, „Искусство Средней Азіи" покойнаго Симакова (великолѣпный трудъ, къ стыду нашему до сихъ поръ вовсе у насъ не оцѣненный по достоинству и даже совершенно не знаемый), атласъ при сочиненіи Уйфальви: „Expédition scientifique française dans le Turkestan etc.". Поэтому, ничего нѣтъ мудренаго, что большинство людей, даже достаточно образованныхъ, смѣшиваютъ средне-азіятскіе художественные памятники и произведенія съ персидскими и арабскими. Но болѣе пристальное изученіе этихъ памятниковъ приводитъ къ открытію въ нихъ присутствія многихъ разнообразныхъ элементовъ собственно средне-азіятскихъ, очень характерныхъ и оригинальныхъ. Особенно оно ясно въ орнаментистикѣ, а затѣмъ и въ очень многихъ архитектурныхъ частяхъ и подробностяхъ — колоннахъ, ихъ капителяхъ и базахъ, и т. д. Я не имѣю возможности въ настоящую минуту входить въ подробный разборъ и описаніе особенностей средне-азіятскаго искусства только по поводу одного хивинскаго трона, сколько онъ ни интересенъ самъ по себѣ: я считаю необходимымъ трактовать вопросъ о формахъ, стиляхъ и особенностяхъ этого искусства въ другомъ мѣстѣ (въ приготовляемомъ теперь къ печати изданіи моемъ: „*Славянскій и Восточный орнаментъ*"); но уже и теперь я считаю возможнымъ заявить о самобытности и оригинальности средне-азіятскаго искусства. Эта самобытность и оригинальность проявляются, между прочимъ, и въ хивинскомъ тронѣ, полномъ своеобразности и красоты во всей своей орнаментистикѣ, и выполненномъ, въ техническомъ отношеніи, съ такимъ же мастерствомъ, тонкостью и вкусомъ, какъ и большинство другихъ средне-азіятскихъ художественныхъ предметовъ. Нужды нѣтъ, что этотъ тронъ явился на свѣтъ еще очень недавно, въ послѣднее время, въ нашъ вѣкъ, въ первой его четверти. Чтò же изъ того, что онъ сдѣланъ недавно? Тысячи русскихъ полотенецъ вышиты всего только въ прошломъ или въ нынѣшнемъ году, но узоры ихъ восходятъ за 400, за 500, а, можетъ быть, и больше лѣтъ, какъ это извѣстно, вѣроятно, многимъ, какъ я старался доказать документально въ своемъ сочиненіи: „*Русскій народный орнаментъ*". Если даже допустить, что и въ самомъ дѣлѣ тронъ этотъ дѣланъ какимъ-нибудь персидскимъ плѣнникомъ, какъ это предполагаетъ А. Л. Кунъ, то отъ этого нисколько не измѣнится сущность дѣла. Успенскій соборъ въ Москвѣ строилъ италіянецъ Фіораванти, однако въ этомъ соборѣ нѣтъ ничего италіянскаго, и онъ русскій отъ начала и до конца. Тамерлановъ дворецъ въ Самаркандѣ строили китайскіе архитекторы, и однако въ немъ китайскаго стиля ничуть не видать. Народы, не потерявшіе еще чувства національности, туго сдаются, и развѣ лишь съ боя уступаютъ свои народныя привычки, вкусы, образъ мыслей, складъ, стиль. Замѣтимъ притомъ, что Магометъ-Рахимъ былъ одинъ изъ самыхъ самобытныхъ средне-азіятскихъ деспотовъ, упорно охранявшихъ преданія, нравы и привычки древней своей родины. Муравьевъ называетъ его „необыкновеннымъ человѣкомъ" по способностямъ и даже знаніямъ, но онъ былъ несокрушимъ въ своихъ привычкахъ и вкусахъ, и никакія чужія вліянія не дѣйствовали на него.

Серебряный тронъ хивинскихъ хановъ имѣетъ мало общаго съ Тамерлановымъ трономъ „Кокъ-Ташъ", находящимся въ Самаркандскомъ дворцѣ. О послѣднемъ мы имѣемъ понятіе по фотографическому снимку, находящемся въ альбомѣ Кауфмана (томъ II-й, листъ 112). Это—глыба сѣраго мрамора, синевато-зеленоватаго оттѣнка, фута $4^1/_2$ вышины, футовъ въ 10 длины, фута въ 4 ширины; онъ служилъ эстрадой для хановъ, садившихся на немъ на коврѣ. По словамъ Вамбери, Тамерлану этотъ камень служилъ „подножіемъ его трона" [1])—слѣдовательно, самаго Тамерланова трона мы не знаемъ. По словамъ русскаго путешественника, барона Мейендорфа, бывшаго въ Самаркандѣ въ 1820 году, изъ этого камня тогда собирались устроить тронъ [2]). Сколько можно различить на фотографіи Кауфманскаго альбома, изъ-за желѣзной рѣшетки, окружающей теперь „Кокъ-Ташъ", этотъ камень имѣетъ на углахъ колонки туркестанскаго стиля, врѣзанныя въ углы, а вертикальныя площади камня покрыты рѣзными орнаментами и надписями [3]).

---

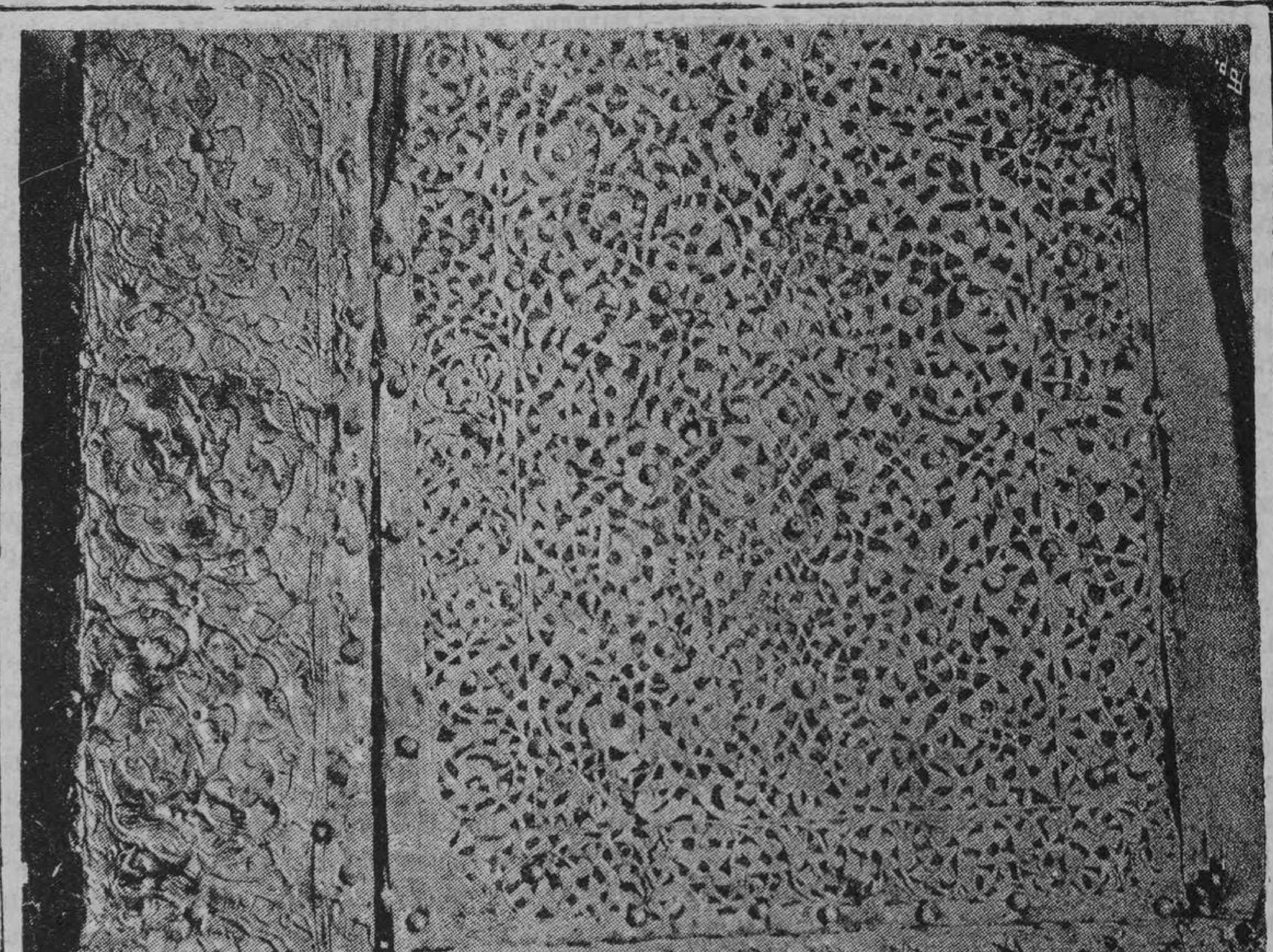
[1]) *Arminius Vambéri*, Voyages d'un faux derviche ansd l'Asie Centrale. Paris, 1874, p. 114.

[1]) *Vambéry*, Voyages d'un faux dervi che, p. 189.

[2]) Voyage d'Orenbourg à Boukara fait en 1820 par le *baron G. de Meyendorff*. Paris, 1826, p. 160.

[3]) Художникъ Симаковъ, сопровождавшій великаго князя Николая Константиновича въ его средне-азіятскомъ путешествіи, снялъ гипсовые слѣпки съ Тамерланова

Но правда-ли, что хивинскій тронъ имѣетъ сходство съ тронами русскихъ царей?—Нѣтъ, онъ совершенно другаго характера.



трона (Кокъ-Ташъ) и полный экземпляръ ихъ, въ собранномъ и отформованномъ видѣ, выставленъ теперь въ музеѣ Императорскаго Общества поощренія художествъ.

В. С.

Въ Оружейной Палатѣ въ Москвѣ, древне-царскихъ, очень характерныхъ троновъ, происхожденія восточнаго,—всего три. Самый старый изъ нихъ — персидскій тронъ, присланный Ивану Грозному персидскимъ шахомъ (по сказанію Петрея); впослѣдствіи онъ былъ передѣланъ и называется нынѣ Царскимъ Мѣстомъ царя Михаила Ѳеодоровича. Другой тронъ — тоже персидскій, присланный Борису Годунову ша-

хомъ-Аббасомъ въ 1604 году. Третій поднесенъ былъ въ 1660 году царю Алексѣю Михайловичу „кизилбашскаго (персидскаго) шахова ближняго человѣка Ихто Модевлетова купчиной армяниномъ Захаріемъ Сардаровымъ“; значитъ, этотъ тронъ тоже можно считать происхожденія персидскаго. (Мы, конечно не будемъ говорить здѣсь о „византійскомъ“ тронѣ, привезенномъ въ Россію изъ Константинополя при бракосочетаніи Ивана III съ Софіей Палеологъ). Всѣ три трона не имѣютъ ничего общаго съ нашимъ хивинскимъ трономъ, ни въ общей формѣ, ни въ деталяхъ [1]). Одно изъ главныхъ отличій состоитъ въ томъ, что означенные три трона русскихъ царей не имѣютъ никакихъ орнаментовъ, и только украшены драгоцѣнными каменьями и эмалями, а хивинскій тронъ сплошь покрытъ великолѣпнѣйшей орнаментаціей, воспроизводящей цвѣты и растенія, преимущественно изъ свойственныхъ Средней Азіи.

Скажемъ еще, въ заключеніе, что громадный и сложный тронъ персидскихъ шаховъ, находящійся въ тронной залѣ Тегеранскаго дворца (впрочемъ, построенный Фетхъ-Али Шахомъ, значитъ въ началѣ настоящаго столѣтія) [1]), а равно всѣ изображенія персидскихъ троновъ на миніатюрахъ персидскихъ рукописей и на барельефахъ персидскихъ зданій, ничуть не напоминаютъ формъ и деталей хивинскаго трона.

(„Вѣстн. Изящн. Искус.“ 1886, вып. 5, с. 405—417).

¹) См. Древности Россійскаго Государства, отдѣленіе II-е, листы 59—66; 74—77.

¹) *Coste et Flandin*, Voyage en Perse, vol. VI, pl. 31, и *Coste*, Monuments de la Perse moderne, pl. LXII.

Нужна-ли русская академія въ Римѣ?

Съ 1885-го года въ нашей печати пошла рѣчь о необходимости устроить въ Римѣ отдѣленіе Академіи художествъ, для пансіонеровъ, посылаемыхъ за границу послѣ полученія большой золотой медали. Указывали даже на улицу и домъ, гдѣ такое отдѣленіе могло бы помѣститься. Увѣряли, что министерство иностранныхъ дѣлъ намѣрено уступить въ собственность Академіи художествъ домъ на Via dei Polacchi, гдѣ до настоящаго времени проживали нѣкоторые изъ третьестепенныхъ агентовъ нашего посольства; но такъ какъ домъ этотъ неудобенъ для Академіи, то она продастъ его, а на вырученныя деньги выстроитъ новый домъ за Porta del Popolo или за Porta Pia. Называли даже то того, то другого художника нашего кандидатомъ на мѣсто будущаго директора Римской Академіи. Но всѣ эти слухи были опровергнуты „Художественными Новостями“, изданіемъ, печатающимся по распоряженію Академіи художествъ. Въ одномъ изъ послѣднихъ нумеровъ этой газеты было заявлено, что все это дѣло остается покуда только въ состояніи смутнаго предположенія. Министерство иностранныхъ дѣлъ вовсе еще не выражало своего согласія на уступку Академіи своего дома въ Римѣ, и, вообще, ничего положительно не рѣшено по вопросу объ Академіи въ Римѣ, а потому всѣ предположенія по этому предмету преждевременны. Но вслѣдъ за тѣмъ, въ № 17 отъ 15 августа тѣхъ же „Художественныхъ Новостей“ было напечатано: „По поводу замѣтки, помѣщенной въ № 14 „Новостей“, профессоръ А. П. Боголюбовъ проситъ насъ заявить о совершенной неосновательности слуха (впервые пущеннаго въ ходъ парижскою газетою „Temps“ и затѣмъ повтореннаго многими другими иностранными и русскими газетами), будто въ директоры отдѣленія нашей Академіи художествъ въ Римѣ предполагается назначить его, г. Боголюбова. Претензіи занять эту должность г. Боголюбовъ никогда не имѣлъ и не могъ имѣть уже по тому одному, что учрежденіе Русской Академіи въ Римѣ онъ считаетъ не могущимъ служить къ пользѣ нашего искусства и художниковъ“.

Русская Академія художествъ съ Римѣ не можетъ быть полезна нашимъ художникамъ и нашему искусству—вотъ что̀ я тоже давно думаю. Скажу даже больше того. Она, по моему мнѣнію, не будетъ полезна, но прямо будетъ вредна. Я очень радъ, что схожусь по этому дѣлу съ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ нашихъ художниковъ, и, притомъ, такимъ, который, живя уже много лѣтъ за границей (принуждаемый къ тому состояніемъ своего здоровья), давно уже могъ, не только въ теоріи, но и на практикѣ видѣть плоды „римскихъ академій“ и взвѣшивать всѣ „за“ и „противъ“ въ этомъ вопросѣ.

Уже болѣе 20-ти лѣтъ тому назадъ я началъ высказывать свои соображенія о томъ, ка̀къ не достигаютъ своей цѣли посылки художниковъ за границу, въ томъ видѣ, какъ это производится вездѣ, а въ томъ числѣ и у насъ. Я много разъ указывалъ на то̀, что, сколько полезно для художника побывать за границей, видѣть то, что̀ создано въ разныхъ странахъ древними и новыми талантливыми художниками, всѣмъ полюбоваться, отовсюду извлечь себѣ совѣтъ и поученіе,—настолько же безполезно и часто вредно быть прикованнымъ къ одному какому-нибудь городу; вредно поѣхать за границу и засидѣться тамъ на одномъ мѣстѣ, увѣровавъ со всѣмъ фетишизмомъ въ нѣсколькихъ старыхъ художниковъ прежняго склада и понятій; вредно закрывать глаза на современность и жить только преданіями. При такомъ образѣ мыслей, мнѣ было необыкновенно пріятно и дорого встрѣтить, выраженными въ печати, точно такія же мысли

и со стороны одного изъ значительнѣйшихъ нашихъ художниковъ.

Не знаю, состоится или не состоится устройство Русской Академіи въ Римѣ, но мнѣ кажется,—благо, теперь рѣчь снова зашла объ этомъ предметѣ,—будетъ кстати разсмотрѣть, какъ упорно держится старый предразсудокъ.

Охотники до „Римской Академіи", обыкновенно, указываютъ на Францію. Посмотрите,—говорятъ они, —вотъ уже болѣе 200 лѣтъ, какъ у Франціи существуетъ своя академія въ Римѣ. Видно, она хороша и нужна. Я на это отвѣчаю: ну да, Франція завела художественную школу въ Римѣ, но это случилось уже давно, и изъ этого еще вовсе не слѣдуетъ, чтобъ мы обязаны были ей подражать теперь. У Франціи были свои особенныя причины, которыхъ теперь ни у насъ, да, пожалуй, и ни у кого болѣе нѣтъ. Двѣсти лѣтъ прошло не даромъ. Съ тѣхъ поръ мало ли что̀ перемѣнилось. И люди не тѣ, и обстоятельства не тѣ, и взгляды на художество и на художниковъ измѣнились до самаго корня. А если вамъ угодно ссылаться на Францію нынѣшнюю, то мало ли сколько у нея и до сихъ поръ держится старыхъ предразсудковъ и старыхъ, никуда уже болѣе не годныхъ, учрежденій! Они держатся, но лучшіе люди ея, тѣ, у кого голова посвѣтлѣе, стараются хоть медленно, хоть понемногу отдѣлываться отъ негоднаго хлама, выживать его со свѣта. Такъ и съ французской академіей въ Римѣ: давно уже она не кажется лучшимъ людямъ во Франціи чѣмъ-то превосходнымъ и достойнымъ поддержки, а тѣмъ болѣе — подражанія. Напротивъ, она имъ кажется чѣмъ-то устарѣлымъ и негоднымъ, чѣмъ-то такимъ, что̀ нужно или уничтожить, или до корня измѣнить. И именно такую-то старую плѣсень мы вздумаемъ нарочно заводить у себя!

Французы рѣшили устроить французскую академію въ Римѣ въ XVII столѣтіи, при Людовикѣ XIV, по инициативѣ Кольбера. Италія задавала тогда тонъ въ художествѣ всей Европѣ, въ томъ числѣ и Франціи. Можно было учиться сколько угодно у себя дома, можно было обладать талантомъ, знаніемъ, опытностью, всѣми возможными художественными совершенствами, но всего этого казалось еще мало, до тѣхъ поръ, пока художникъ не побываетъ въ Римѣ, пока Италія не приложитъ къ нему своей начальнической печати. Между тѣмъ, академія св. Луки въ Римѣ — учрежденіе старинное, съ которымъ французскіе художники, во время пребыванія въ Италіи, по-неволѣ должны были постоянно быть во всевозможныхъ сношеніяхъ, обращалась съ ними не только высокомѣрно и пренебрежительно, но даже тирански. Тогда Кольберъ и вздумалъ завести въ Римѣ свою собственную французскую академію, т.-е. такое учрежденіе, гдѣ бы французскіе художники могли жить свободно, никѣмъ не стѣсняемые, ни отъ кого не зависимые. Но Кольберъ и Людовикъ XIV разсуждали такъ, что если этимъ молодымъ французамъ отъ правительства идетъ квартира и содержаніе, значитъ они должны быть во всякое время подъ надзоромъ и отчетомъ этого правительства. Оно и понятно. Въ тѣ времена художество и художники были и жили только милостями Людовика XIV; все французское искусство только и дышало, что его заказами. Художники, можно даже сказать, спеціально дрессировались только для того, чтобъ исполнять заказы придворнаго вѣдомства. Одинъ изъ лучшихъ художественныхъ историковъ нынѣшней Франціи, Гиффрэ, говоритъ по этому поводу („l'Art", 1875): „Людовикъ XIV и Кольберъ держали тогда въ своихъ рукахъ монополію,—значитъ и инициативу всѣхъ художественныхъ учрежденій во Франціи, а потому преподаваніе въ римской академіи становилось необходимымъ дополненіемъ того оффиціальнаго направленія, которое царствовало въ парижской художественной школѣ. Та самая пассивная дисциплина, которую Людовикъ XIV наложилъ на всѣ государственныя учрежденія, живописецъ Лебрёнъ обязанъ былъ наложить ее и на искусства, и его вліяніе столько же чувствовалось въ Римѣ, какъ и въ Парижѣ".

Все это просто и понятно. Но непонятно только то, ка̀къ правила, заведенныя 200 лѣтъ тому назадъ, могли уцѣлѣть до нашего времени, безъ перемѣнъ, безъ протестовъ. „Римская академія, — говоритъ все тотъ же Гиффрэ,—могла давать, во время о̀но, прекрасныхъ королевскихъ живописцевъ прежняго склада, но она не въ состояніи давать то̀, чего отъ нея надо нынче требовать: независимыхъ и оригинальныхъ художниковъ".

Въ XVII-мъ столѣтіи французская академія въ Римѣ являлась прогрессомъ, она помогала нарожденію самостоятельности у французскихъ художниковъ, она способствовала освобожденію ихъ отъ чужого ига и вмѣшательства. Но съ тѣхъ поръ все измѣнилось, и она стала чѣмъ-то совершенно противоположнымъ прогрессу. „Основы воспитанія потерпѣли глубокія перемѣны, — говоритъ Гиффрэ, — парижская школа изящныхъ искусствъ все болѣе и болѣе стремится къ самоосвобожденію, и давно уже избавлена отъ непреклонныхъ законовъ, изрекаемыхъ устами перваго королевскаго живописца Лебрёна, а, между тѣмъ, французская академія въ Римѣ остается подъ властью все тѣхъ же и тѣхъ же старинныхъ традицій, все той же и той же обветшалой организаціи. Наши пансіонеры, получившіе у себя въ отечествѣ блестящее признаніе своихъ способностей, пользуются въ Римѣ гораздо меньшей свободой, чѣмъ въ Парижѣ, во время своихъ ученическихъ годовъ; они подчинены узкимъ постановленіямъ, распоряжающимся ихъ жизнью и работами, точь-въ-точь при Лебрёнѣ. Только-что избѣгнувъ легкаго ига парижской художественной школы, они вдругъ подпадаютъ подъ несравненно болѣе требовательную дисциплину. Гдѣ же тутъ разсудокъ?"

Подъ „игомъ" римской академіи Гиффрэ, конечно, разумѣетъ тѣ педантскія правила и требованія, которымъ французскіе пансіонеры въ Римѣ обязаны покоряться. Въ такой-то періодъ своего житья въ Италіи пансіонеръ долженъ сдѣлать „копію" съ какой-нибудь знаменитой картины, или „реставрацію" такого-то знаменитаго древняго зданія; въ такой-то другой періодъ онъ долженъ написать одну, непремѣнно „одну" фигуру, если возможно — голую; еще

въ другой періодъ—двѣ фигуры и т. д. А если онъ этого не исполнитъ, если онъ вздумаетъ писать свою картину, когда требуется копія, если вздумаетъ писать двѣ фигуры, когда требуется одна, если вздумаетъ писать три, когда требуется двѣ,—бѣда ему: тотчасъ на него посыпятся изъ Парижа выговоры и упреки, надоѣданья и приставанья. Чтобы не далеко ходить за примѣрами, я на минуту оставлю въ сторонѣ Гиффрэ, и разскажу, что̀ испыталъ на себѣ знаменитый Реньо̀, не дальше, какъ въ 1868 году, когда съ великимъ жаромъ и вдохновеніемъ принялся-было писать „Юдиѳь и Олоферна“, но въ такое время, когда требовалось писать всего-на-всего одну только фигуру. Ему прислали строжайшіе выговоры изъ Парижа, и, по убѣдительной просьбѣ директора французской академіи въ Римѣ, Гебера, очень любившаго его, но также боявшагося выговоровъ для самого себя, Реньо̀ бросилъ писать „Юдиѳь съ Олоферномъ“ и принялся за какого-то классическаго „Автомедона“, мало ему въ сущности симпатичнаго, зато вполнѣ соотвѣтствовавшаго рутиннымъ требованіямъ изъ Парижа. Но одними такими комическими правилами и требованіями париковскаго времени не ограничивается французская академія въ Римѣ. Она еще ставитъ закономъ для своихъ пансіонеровъ—общежитіе. Французскіе пансіонеры непремѣнно обязаны жить всѣ вмѣстѣ, въ одномъ казенномъ домѣ, пить и ѣсть вмѣстѣ, непремѣнно работать въ отведенной имъ мастерской, быть всегда подъ контролемъ и надзоромъ своего директора, ходить и ѣздить—съ разрѣшенія или, по крайней мѣрѣ, съ вѣдома начальника. Что̀ это за жизнь такая! Что̀ за наказанье! „Идеи нашего времени,—говоритъ Гиффрэ,—не допускаютъ уже болѣе вмѣшательства какой-то исключительной дирекціи во всѣ подробности жизни художника. Эта неумолимая регламентація, о которую разбиваются самыя разнообразныя стремленія, темпераменты, натуры, регламентація, которая предписываетъ всѣмъ однѣ и тѣ-же работы, которая распоряжается временемъ каждаго, не обращая никакого вниманія ни на возрастъ, ни на естественныя наклонности, — такая регламентація не соотвѣтствуетъ уже болѣе нынѣшнимъ потребностямъ и стремленіямъ... Если государство обезпечиваетъ на нѣсколько лѣтъ участь молодыхъ художниковъ, то, конечно, имѣетъ право требовать съ нихъ отчета въ употребленіи ихъ времени и нѣкотораго вознагражденія за свои жертвы. Но отъ этого и до навязыванія имъ работъ, противныхъ ихъ натурѣ, — очень далеко... Въ прежнія времена смотрѣли на французскихъ пансіонеровъ въ Римѣ какъ на школьниковъ, еще не докончившихъ своего школьнаго ученія, еще находящихся подъ указкой учителя... Нынче художникъ долженъ самъ устраивать себѣ участь и добиваться высокаго успѣха съ боя, болѣе за свою оригинальность, чѣмъ за почтеніе къ старымъ преданіямъ. Къ чему это ведетъ —заставлять его выполнять (во время пансіонерства) работы, къ которымъ онъ чувствуетъ себя совершенно неспособнымъ? Къ чему это ведетъ—удерживать его въ такомъ направленіи, которое онъ самъ себѣ обѣщаетъ непремѣнно покинуть, только что получитъ свою свободу? Къ чему это еще ведетъ—идти наперекоръ его инстинктамъ и намѣчать ему такую дорогу, которая ему чужда? Оставьте его въ покоѣ съ его художественными замыслами, его работами, и искусство ничего не потеряетъ отъ этого“.

Такъ думали, такъ высказывались лучшіе французы въ концѣ 70-хъ годовъ. Гиффрэ былъ не одинъ тогда съ такимъ образомъ мыслей. Но еще гораздо раньше того, и французскіе художники, и французскіе художественные писатели сознавали то же самое, и проповѣдывали вредъ и ложность французской академіи въ Римѣ. Знаменитые братья Гонкуры, въ своемъ романѣ „Manette Salomon“, посвященномъ изображенію французскихъ художниковъ и французскихъ художественныхъ дѣлъ, выводятъ на сцену, съ необыкновенною правдою и реализмомъ, Шассаньоля, художника 40-хъ годовъ,—личность, явно списанную съ натуры. И этотъ горячій и умный художникъ, перебирая одинъ за другимъ всѣ современные художественные вопросы, восклицаетъ: „И къ чему эта французская академія въ Римѣ? Скажи мнѣ только, зачѣмъ? Точно будто не слѣдовало бы оставить на волю ростущему художнику идти, куда ему угодно. Отчего не быть школѣ въ Амстердамѣ для тѣхъ, кто чувствуетъ въ себѣ родственную связь съ Рембрандтомъ? Отчего не быть школѣ въ Мадридѣ для тѣхъ, кто слышитъ Веласкеца у себя въ крови? Отчего не быть школѣ въ Венеціи—еще для другихъ? И потомъ, въ сущности, на что̀ эти школы?...“

Какъ бы въ отвѣтъ на этотъ вопросъ о „годности“ въ наше время французской школы въ Римѣ, Гиффрэ говоритъ: „Надо замѣтить, что самые высокіе, по своей оригинальности, французскіе художники нашего столѣтія вовсе не прошли черезъ французскую академію въ Римѣ. Довольно указать на Делакруа, Жерико, Гро, Декана. А въ прежнія эпохи точно также не побывали тамъ Шарденъ, Латуръ, Жозефъ Вернэ, Ватто...“

„Мнѣ, пожалуй, замѣтятъ,—говоритъ еще Гиффрэ, —что многіе наши молодые художники съумѣли даже еще въ Римѣ завоевать себѣ быструю и блестящую извѣстность. Но такихъ примѣровъ мало, и они ровно ничего не доказываютъ противъ нашего разсужденія, потому что эти художники уносили съ собою съ родины такой священный огонь, котораго ничѣмъ не потушить, и—что̀ они сдѣлали въ Римѣ, то̀ они навѣрное столько же хорошо сдѣлали бы и въ Парижѣ... Насъ увѣряютъ, что житье въ французской академіи въ Римѣ обезпечиваетъ молодому художнику нѣсколько лѣтъ покойной работы и прилежныхъ размышленій; что на все это время онъ застрахованъ отъ стѣсненій и трудностей жизни. Нѣтъ, скажите, напротивъ, что посредствомъ обманчиваго миража вы окунаете художника въ зловредное усыпленіе, удаляете его отъ жизни дѣйствительной, боевой, дѣятельной, лихорадочной, столько необходимой для нарожденія великихъ созданій; вы пріучаете его къ такой жизни, которая, пожалуй, и освобождена отъ затрудненій, но гдѣ энергія и воля притупляются. Вы ихъ усыпляете въ лживомъ покоѣ... Посмотрите на другія націи: онѣ тоже даютъ отличившимся молодымъ худож-

никамъ нѣчто въ родѣ prix de Rome (т.-е. возможность ѣхать за границу). Но онѣ не надѣваютъ на художниковъ этого хомута, для иныхъ натуръ совершенно невыносимаго,—жить непремѣнно вмѣстѣ; онѣ позволяютъ имъ ѣхать въ тѣ страны, куда ихъ влекутъ вкусы и тайныя сродственности ихъ таланта. Съ нихъ спрашиваютъ отчета и въ ихъ работахъ, и въ ихъ путешествіяхъ, но имъ не даютъ предписаній, разъ навсегда составленныхъ, безразлично для всѣхъ, на счетъ употребленія этихъ годовъ ученья. Онѣ даютъ имъ только средства пополнить свое художественное воспитаніе, гдѣ и кàкъ они сами знаютъ, и предоставляютъ имъ жить, кàкъ они сами разумѣютъ".

Мы, слава Богу, были до сихъ поръ спасены отъ старинныхъ художественныхъ предразсудковъ; наши художники были до сихъ поръ свободны отъ художественной отупляющей казармы въ Римѣ; мы были въ числѣ тѣхъ націй, которыя казались самимъ же французамъ такими, какихъ надо завидовать и подражать,—и вдругъ мы, не понимая этого своего счастья, примемся собственными же руками его портить, примемся засорять чистый источникъ всякимъ соромъ, только потому, что онъ въ несчастныя эпохи накопился у другихъ. Нѣтъ, нѣтъ, станемъ надѣяться, что чаша сія мимо идетъ и что мы уцѣлѣемъ отъ прививки зловредной заразы.

У насъ никогда не было художественнаго „монастыря" въ Римѣ, но наблюдатели и пристава при художникахъ уже бывали. Мы этого добра уже отвѣдали въ эпоху 40-хъ и 50-хъ годовъ, когда въ должности наблюдателя надъ русскими художниками въ Римѣ состоялъ сначала нѣкто совершенно ничтожный, Кривцовъ, а потомъ столько же ничтожный генералъ Киль. Но вышелъ ли изъ того какой-нибудь толкъ? Разумѣется, никакого. Художники, какими были, такими и остались. Ни писать картинъ лучше они не стали, ни „нравственность" ихъ не измѣнилась ни на единую іоту. Искусство русское ничего не выиграло, и оставалось все тѣмъ же ничтожнымъ и безцвѣтнымъ, какимъ было во все продолженіе нынѣшняго столѣтія. Оно проснулось, поднялось на ноги и шагнуло бодрымъ шагомъ только тогда, когда исчезли всѣ капканы и указки, и когда художнику предоставлено было немножко подышать спокойно.

Но посмотрите, какъ горько и тяжко было художникамъ нашимъ въ ту-то пору. Просто сердце щемитъ. Возьмите переписку нашего великаго Иванова: тамъ чуть не на каждой страницѣ онъ, бѣдный, жалуется на своего притѣснителя, онъ мѣста себѣ не находитъ, онъ готовъ бѣжать изъ Рима, бросивъ и картину, и кисти. А онъ ли еще былъ не кротокъ, какъ теленокъ, онъ-ли не послушенъ и выносливъ, какъ дитя! Но ужъ и онъ сталъ на дыбы.

Въ одномъ мѣстѣ онъ пишетъ: „Киль вздумалъ обращаться со мной, какъ съ крѣпостнымъ человѣкомъ" (222). Въ другомъ: „Онъ маракуетъ что-то въ акварели, и это даетъ ему въ глазахъ свѣта право быть судьею художниковъ. Благодарилъ бы я судьбу, еслибъ задвижка моей мастерской не отворялась бы ни для кого уже... Право силъ нѣтъ ласкаться у сатаны, чтобы онъ не мѣшалъ видѣть свѣтъ Божій" (178—180)... Но однажды начальническія замашки Киля и его секретаря Зубова дошли до того, что послѣдній написалъ Иванову форменную бумагу такого содержанія: „Согласно желанію его превосходительства генералъ-маіора Киля, предлагаю вамъ, милостивый государь, находиться въ вашей студіи въ такой-то день и часъ, ибо около сего времени его превосходительство намѣрены посѣтить студію вашу". Тутъ уже Ивановъ забылъ всю кротость и незлобивость свою, и написалъ генеральскому секретарю то письмо, которое, я думаю, знаетъ наизусть каждый русскій художникъ. Это крикъ гордости и оскорбленнаго художественнаго чувства. „На присланную вами бумагу долгомъ считаю отвѣтствовать, что данная мною подписка при полученіи денегъ отъ Государя Императора заставляетъ меня употребить всѣ мои часы на приведеніе къ возможно скорѣйшему окончанію моей картины. Вслѣдствіе чего я работаю надъ нею безостановочно, и потому никоимъ образомъ не могу удѣлить ни малѣйшаго времени для пріема посѣтителей въ мастерской моей..! До сихъ поръ я отказывалъ самымъ близкимъ мнѣ лицамъ, и, кромѣ ихъ, людямъ государственнымъ, глубоко мною уважаемымъ, именно потому, что всякое посѣщеніе возмущаетъ мое внутреннее спокойствіе и рѣшительно останавливаетъ ходъ работы".

Но такъ поступали съ Ивановымъ, зрѣлымъ художникомъ, въ то время уже русскою знаменитостью, благодаря перу Гоголя и глубокой симпатіи къ его таланту самого Императора. Представьте же себѣ, на сколько тотъ самый генералъ Киль еще меньше церемонился съ прочими нашими художниками, мелюзгой для него, какими-нибудь пансіонерами!

Замѣтьте, что дѣло состояло тутъ не въ грубости, не въ неотесанности этого генерала Киля; нѣтъ, надменными командирами и покрикивающими начальниками обыкновенно становились и другіе надсмотрщики изъ Петербурга. Я думаю, многіе изъ здравствующихъ еще нашихъ художниковъ могли бы многое поразсказать въ этомъ родѣ, да и я знаю не одинъ анекдотъ и случай въ такомъ же тонѣ.

Но художнику невыносимъ надсмотръ и опека, и Ивановъ очень хорошо понималъ это, когда отказался, не взирая на всю бѣдность свою, не то уже что отъ надзирательства за художниками вообще (Ивановъ такъ прямо и называетъ Киля „приставомъ", стр. 245), но даже отъ надсмотра за копіями, какія по тогдашнимъ понятіямъ и правиламъ поручались нашимъ художникамъ въ Римѣ. „Учредить надзоръ надъ пансіонерами,—пишетъ онъ,—значило бы умалить ихъ достоинство, ибо наша золотая медаль отличила насъ изъ сотенъ и возвела до свободныхъ дѣйствій въ мірѣ искусства... Что касается до меня, то студія моя, всегда закрытая для публики, открыта для моихъ родныхъ братій, русскихъ художниковъ,—это подтвердитъ самый младшій изъ насъ. Жалованье за это (надсмотръ) брать я стыжусь и думать, хотя нахожусь въ совершенномъ безденежьѣ..."

Всего этого способенъ не понять только тотъ,

кто вовсе не художникъ, или у кого нѣтъ ни единаго зернышка художественнаго чувства и понятія въ душѣ.

Прелестна Италія, чудесна для художника жизнь среди красотъ ея природы и музеевъ, но это не резонъ, чтобы ему тамъ обезличиваться и терять свою физіономію и національность въ дикомъ монастырѣ.

(*„Новости“, 29 сент. 1886 г., № 268*).

Художественныя произведенія на сюжеты Пушкина.

Всего болѣе обязана своими сюжетами Пушкину—наша музыка и, притомъ, всего чаще для романсовъ. Уже очень давно ведется, что, кто у насъ сочинялъ романсы, тотъ уже непремѣнно бралъ себѣ стихи Пушкина, какъ текстъ. Такъ началось уже лѣтъ 60 назадъ, со временъ Титова, такъ называемаго „дѣдушки русскаго романса“ (что заставляетъ только жалѣть, зачѣмъ у русскаго романса былъ такой малограмотный и вовсе не даровитый дѣдушка), и продолжается даже и до нашихъ дней. Исключеній почти вовсе нѣтъ; я, по крайней мѣрѣ, знаю ихъ всего три-четыре. Вотъ списокъ, довольно полный, надѣюсь, именъ нашихъ музыкантовъ, бравшихъ стихотворенія Пушкина текстомъ для своихъ романсовъ:

Алябьевъ, Альбрехтъ, Аржантонъ, Арнольдъ, Арцыбушевъ, Афанасьевъ, Балакиревъ, Бахметьевъ, г-жа Безобразова, Беллоли, Бендеръ, Бернардъ, Бертольдъ, Ф. Блуменфельдъ, Бороздинъ, Бразольдъ, Бриттихъ, Бронниковъ, Брянскій, Булаховъ, Бураковъ, Вальдъ, Варламовъ, Верстовскій, Вивьенъ, Вилламовъ, Вильбуа, Вителяро, г-жа Віардо-Гарсіа, гр. Віельгорскій, Владиславлевъ, Воротниковъ, г-жа Вохина, Всеволожскій, Газовъ, Галлеръ, Гейнце, Геннштa, Главачъ, Глинка, Голеевскій, кн. Голицынъ, Гольдшмидтъ, Григорьевъ, Гриммъ, Гунке, Гурилевъ, Даргомыжскій, г-жа Дельвигъ, Дерфельдтъ, Дительштедтъ, Дмитріевъ, г-жа Домашнева, Донауровъ, Дьячковъ, Дюбюкъ, Ельховскій, Зайцевъ, г-жа Зыбина, Игнатьевъ, Іенсенъ, Іогансенъ, Кажинскій, Каргановъ, Кастріотъ-Скандербегъ, Кашперовъ, Коваленскій, кн. Кугушевъ, Кузминскій, кн. Куракинъ, гр. Кушелевъ-Безбородко, Кюи, Лазари, Лангеръ, Ларошъ, Леви, Лишинъ, Лобановъ, А. Лоди, Лодыженскій, Ломакинъ, Лудвигъ, А. Львовъ, Анат. Лядовъ, Макаровъ, Н. Мельгуновъ, Мери, Мессингъ, Миклашевскій, Мусоргскій, Направникъ, Нечаевъ, Никольскій, Огаровъ, Офросимовъ, Пане, Пауфлеръ, Помазанскій, Ракитинъ, Римскій-Корсаковъ, Родзянко, Рубецъ, Ант. Рубинштейнъ, Ник. Рубинштейнъ, Сакетти, г-жа Самсонова, Свѣчинъ, Сидоровичъ, г-жа Смирнитская, Смоленскій, Соколовъ, Сомовъ, Станюковичъ, Старцевъ, Столыпинъ, Струйскій, Стуковенко, Танѣевъ, г-жа Тернеръ, Тивольскій, Титовъ, гр. Толстой, г-жа А. Толстая, Усатовъ, Фаминцынъ, Федоровъ, Фестъ, Фитюлькинъ, Фоссъ, Хомяковъ, Христіановичъ, Шаблыкинъ, Шауманъ, Шель, Шереметевъ, Шеферъ, Шульцъ, Эрлангеръ, кн. Юсуповъ, Яковлевъ, Ясинскій.

По этому списку читатель можетъ судить о массѣ романсовъ на слова Пушкина. Къ сожалѣнію, количество и качество совершенно не соотвѣтствуютъ одно другому. Громадное большинство состоитъ изъ романсовъ, совершенно слабыхъ, часто бездарныхъ, чаще отчаянно посредственныхъ, такъ что можно только жалѣть о томъ, что чудные стихи Пушкина эксплоатировались нашими композиторами для ихъ музыкальныхъ опытовъ. Лучше было бы Пушкина вовсе не затрогивать. Исключенія есть, но они немногочисленны. Даже романсы Глинки на слова Пушкина не даютъ понятія о геніальномъ творчествѣ этого величайшаго изъ нашихъ композиторовъ. Между романсами Даргомыжскаго многіе сочинены на слова Пушкина, но лишь немногіе достигаютъ глубины, красоты и художественности подлинника. Самый талантливый, самый высокій изъ нихъ—восточный романсъ на слова: „О, дѣва роза, я въ оковахъ“. Поэтичность и восточный колоритъ этой небольшой пьесы вполнѣ равняются силѣ Пушкина. Композиторы новой русской школы также написали нѣсколько, въ высшей степени, талантливыхъ романсовъ на пушкинскія слова. Сюда относятся: „Грузинская пѣснь“ (Не пой, красавица, при мнѣ)—Балакирева, „Стрекотунья бѣлобока“—Мусоргскаго, „Я вѣрю, я любимъ“—Римскаго-Корсакова, „Я умеръ отъ счастья“—Лодыженскаго, „Заклинанье“—Фел. Блуменфельда, „Пушкинъ о Мицкевичѣ“—Кюи. Къ сожалѣнію, такихъ превосходныхъ романсовъ на слова Пушкина у насъ слишкомъ мало.

Сочиненій для полнаго оркестра, внушенныхъ нашимъ композиторамъ созданіями Пушкина, всего одно: „Сказка“—Римскаго-Корсакова. Задачей послужило знаменитое вступленіе Пушкина передъ его поэмой „Русланъ и Людмила“: „У лукоморья дубъ зеленый“. Эту, столько благодарную тему, Римскій-Корсаковъ возсоздалъ въ своей симфонической поэмѣ съ высокою поэтичностью и въ чудныхъ колоритныхъ формахъ оркестра.

Но наши композиторы брали пушкинскія задачи также и для цѣлыхъ оперъ. Нѣкоторыя изъ нихъ не имѣютъ большой значительности, какъ, напр.: „Керимъ-Гирей“, Кавоса, „Цыганы“, графа Віельгорскаго, „Графъ Нулинъ“, Лишина, и двѣ оперы Чайковскаго: „Мазепа“ и „Евгеній Онѣгинъ“. Но за то есть у насъ четыре оперы, принадлежащія къ числу значительнѣйшихъ созданій русской музыки. Это—„Русалка“, Даргомыжскаго, „Русланъ и Людмила“, Глинки, „Каменный гость“, Даргомыжскаго, „Борисъ Годуновъ“, Мусоргскаго.

Въ „Русалкѣ“, не смотря на многія высокія художественныя качества этой оперы, особливо во всемъ, что̀ принадлежитъ къ области правдивѣйшей декламаціи, талантъ Даргомыжскаго проявился еще далеко не въ полной своей силѣ и расцвѣтѣ, и нѣкоторыя части этой оперы носятъ еще слѣды условности, преданія и старинныхъ нашихъ музыкальныхъ привычекъ. Но въ „Каменномъ гостѣ“, этой предсмертной, лебединой своей пѣсни, ка̀къ онъ самъ называлъ вторую свою оперу, Даргомыжскій далъ такое созданіе, которое закрѣпляетъ за нимъ всѣ права на безсмертіе во всѣ будущіе вѣка. „Пробую дѣло небывалое,—говорилъ онъ тогда въ своихъ письмахъ,—пишу музыку на сцены „Каменнаго гостя“, та̀къ, ка̀къ онѣ есть, не измѣняя ни одного слова... Пишу не я, а какая-то сила невѣдомая... Пишу на текстъ Пушкина, не измѣняя и не прибавляя ни одного слова. Конечно, это произведеніе будетъ для немногихъ... Многіе любопытствующіе, когда услышатъ, то недоумѣваютъ, музыка ли это или куриная слѣпота?...“ Мнѣніе большинства „любопытствующихъ“ осталось и до сихъ поръ то-же самое, т.-е., что опера Даргомыжскаго ни что иное, какъ „куриная слѣпота“. А кто, быть можетъ, и способенъ былъ бы понять больше этого, лишенъ возможности къ тому: нашъ казенный театръ не хочетъ, да и только, стойко и несокрушимо, выполнять оперу на своей сценѣ, и это продолжается почти 15-ть лѣтъ, —значитъ, точь-въ-точь столько-же времени, сколько не хотѣли давать и не давали „Руслана“, Глинки. И все по одной и той-же единственной причинѣ: обѣ оперы дѣйствительно геніальныя, безпримѣрныя въ лѣтописяхъ европейской музыки, хотя каждая—въ своемъ, совершенно особенномъ родѣ. Глинка былъ идеалистъ, Даргомыжскій — реалистъ, но, не смотря на эту разницу, оба наши великіе композитора явились въ этихъ двухъ своихъ созданіяхъ почипателями совершенно новыхъ путей въ музыкѣ—вотъ ихъ, за такую вину, одного за другимъ и держали изо всей силы подъ спудомъ, въ тискахъ, въ загонѣ, въ презрѣніи. Но для Глинки пришла, наконецъ, пора признанія его великаго генія, его громаднаго значенія въ русской, да и, вообще, всей европейской музыкѣ. Для Даргомыжскаго его искусъ и непризнаваніе продолжаются, къ нашему позору, даже и до сихъ поръ.

Выше этихъ двухъ созданій, внушенныхъ текстами Пушкина, во всемъ нашемъ музыкальномъ искусствѣ нѣтъ. Да и, вообще, нѣтъ у насъ ни одного другаго, болѣе высокаго созданія какого-бы то ни было искусства, вдохновеннаго Пушкинымъ. Четвертая высоко-значительная русская опера на сюжетъ Пушкина — „Борисъ Годуновъ“, Мусоргскаго. Этотъ музыкантъ проявилъ въ своей оперѣ самыя изумительныя качества таланта, своеобразности, стремленія къ самой реальнѣйшей правдивости выраженія. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ придалъ своей оперѣ такой колоритъ „историчности“, какого не способны были достигать даже сами Глинка и Даргомыжскій. Въ своей оперѣ онъ сильно приблизился къ „Борису Годунову“ Пушкина. Но этого крупнаго созданія Мусоргскаго публика наша не видитъ на сценѣ. По всей вѣроятности, постыдный остракизмъ будетъ продолжаться еще долго.

На сюжетъ Пушкина былъ еще сочиненъ Даргомыжскимъ балетъ-кантата: „Торжество Вакха“. Но это произведеніе еще юности автора, мало замѣчательное, и по справедливости почти вовсе неизвѣстное. Для предпринятой когда-то Даргомыжскимъ оперы „Мазепа“ онъ написалъ всего одинъ только нумеръ: „дуетъ Орлика съ Кочубеемъ“, но и этотъ нумеръ даетъ слишкомъ малое понятіе о талантѣ Даргомыжскаго.

Русская живопись очень немного воспроизвела, въ картинахъ и рисункахъ, пушкинскихъ сюжетовъ. Изъ картинъ можно указать всего на двѣ. Одна изъ нихъ — „Русалка“ Моллера. Програмой для нея послужило извѣстное чудное стихотвореніе Пушкина съ тѣмъ-же названіемъ (напис. въ 1819), начинающееся словами: „Надъ озеромъ, въ глухихъ дубровахъ, спасался нѣкогда монахъ“. Моллеръ былъ надѣленъ отъ природы очень не высокимъ даромъ творчества, однакоже, создалъ на своемъ вѣку, пока былъ молодъ и жилъ въ Италіи, три прекрасныхъ женскихъ фигуры: одну въ „Поцѣлуѣ“, другую, вакханку, въ большой своей картинѣ—„Іоаннъ Богословъ на островѣ Патмосѣ“, третью—„Русалку“. Въ этой послѣдней онъ превосходно передалъ прекрасную, нагую русалку, сидящую среди темной дубровы, ка̀къ она „глядитъ на стараго монаха и чешетъ влажные власы, она манитъ его рукою, киваетъ быстро головой“... Злая холодная улыбка, прелесть молодаго, свѣтящагося тѣла были выражены тутъ Моллеромъ такъ, какъ никакимъ другимъ нашимъ живописцемъ. Но эту картину прежнее поколѣніе забыло, новое не знаетъ—никогда ея не видало. Другая картина—это „Сцена въ корчмѣ“ изъ „Бориса Годунова“, написанная Мясоѣдовымъ, еще молодымъ человѣкомъ, когда ему надо было получить свою большую золотую медаль въ Академіи художествъ. Характерность, типичность дѣйствующихъ лицъ, драматичность сильно одушевленной сцены—все это дѣлаетъ эту картину очень замѣчательною среди нашего искусства и одною изъ важнѣйшихъ картинъ всего академическаго нашего музея. Кромѣ этихъ двухъ вещей не на что̀, кажется, и указать. „Бахчисарайскій фонтанъ“, небольшая картина Брюллова, давно уже утратилъ всякое свое значеніе, какъ вещь совершенно во вкусѣ легкихъ поверхностныхъ французскихъ виньетокъ 40-хъ годовъ, безъ творчества, безъ всякихъ, сколько-нибудь замѣчательныхъ, формъ и красокъ. Эта картинка нисколько не передаетъ ни мѣстности, ни сцены пушкинской поэмы. „Пушкинъ въ селѣ Михайловскомъ“, Ге, и „Дуэль Пушкина“, Наумова,—это картины на событія изъ жизни Пушкина, а не на сюжеты изъ его созданій. Притомъ-же обѣ картины слишкомъ неудовлетворительны. Все остальное у насъ ни что иное, какъ самыя легковѣсныя, мало художественныя иллюстраціи въ книги и изданія съ картинками. Начиная съ виньетки Брюллова къ „Каменному гостю“, помѣщенной въ изданіи „Сто русскихъ литераторовъ“, еще въ концѣ 30-хъ годовъ, и кончая иллюстраціями болѣе позднихъ годовъ: Шарлеманя, Тима, Ми-

кѣшина, Трутовскаго, Бореля, Панова, Каразина, Шпака, Штейна, Земцова,—всѣ эти рисунки и рисуночки не имѣютъ никакого художественнаго значенія. Были они дѣланы, или нѣтъ — разницы никакой нѣтъ.

За то большое художественное значеніе имѣютъ здѣсь такія произведенія живописи, на которыя обыкновенно слишкомъ мало обращаютъ вниманія. Это— декораціи. Декораторовъ считаютъ у насъ чуть не мастеровыми и ремесленниками, а, между тѣмъ, они нерѣдко проявляютъ высокія художественныя качества. Такъ было и въ отношеніи къ созданіямъ Пушкина. Когда кончился остракизмъ на „Бориса Годунова", драму самого Пушкина, и на „Руслана и Людмилу", оперу Глинки, наши талантливые декораторы Шишковъ и Бочаровъ написали и для драмы, и для оперы, рядъ такихъ декорацій, которыя дѣлали великую честь нашему искусству и служили изумительно-прекрасной обстановкой для двухъ великихъ созданій—одно Пушкина, другое Глинки. „Гридница" 1-го акта оперы, „Палата у Наины", въ 3-мъ актѣ, „Волшебные сады Черномора", въ 4-мъ актѣ, —Шишкова, „Прогалина въ лѣсу", во 2-мъ актѣ (для сцены Фарлафа съ Наиной),—Бочарова, многія палаты и комнаты для постановки драмы, по рисункамъ Шишкова, принадлежатъ къ талантливѣйшимъ и поразительнѣйшимъ созданіямъ нашего декораторскаго искусства. Но здѣсь надо прибавить, что академики Ив. Ив. Горностаевъ и Викт. Ал. Гартманъ въ чудесныхъ акварeляхъ дали первую поэтическую идею „Гридницы" и „Садовъ Черномора".

Наша скульптура всегда оставалась совершенно вдали отъ пушкинскихъ сюжетовъ: до самаго появленія Антокольскаго, вообще, всѣ ея сюжеты были только банальны и пустынны. Но за то, когда пошла рѣчь о памятникѣ Пушкину, и Антокольскій попробовалъ показать русской публикѣ, послѣ множества бездарныхъ конкурсныхъ моделей, — чѣмъ долженъ и могъ бы быть памятникъ этотъ, его осмѣяли и съ презрѣніемъ отвергли. Даже идея представить вереницу пушкинскихъ типовъ и личностей, изъ его поэмъ и драмъ, идущими къ нему на верхъ горы, казалась только смѣшною и карикатурною. Раздался повсюду смѣхъ, чуть не свистки. Фельетонисты позорно зубоскалили въ запуски. Никому и въ голову не приходило, что, однако-же, одинъ только Антокольскій и былъ во всемъ тутъ правъ. И мнѣ все представляется, что рано или поздно, а его проектъ снова вспомнятъ, и гдѣ-нибудь однажды воздвигнется памятникъ Пушкину, по идеѣ самого-же поэта, какъ онъ это нарисовалъ въ прелестномъ своемъ стихотвореніи „Осень". Антокольскій только выразилъ своею скульптурою эту идею, эту картину. Но далеко еще намъ до чего-нибудь подобнаго. Вѣдь, у насъ уже такое, вообще, положеніе, что всякую талантливость, новую свѣжую мысль надо напередъ вытолкать вонъ, а, если можно, то и оплевать. Вотъ, поэтому-то, Пушкину въ Москвѣ и поставлено, въ видѣ памятника, нѣчто самое ординарное, самое банальное. А настоящее искусство—за тридевять земель.

(„Новости", 29 янв. 1887 г., № 28).

Художественная статистика.

Пять лѣтъ тому назадъ, въ статьѣ своей „25 лѣтъ русскаго искусства" (напечатанной въ „Вѣстникѣ Европы" 1882 г.), я попробовалъ заняться статистикой русскихъ художниковъ и пришелъ ко многимъ выводамъ, заключающимъ, мнѣ кажется, не мало интереса.

Я говорилъ, что на основаніи приведенныхъ мною фактовъ всего вѣрнѣе было бы назвать нашъ художественный періодъ прошлаго вѣка — *придворно-иностраннымъ*; нашъ художественный періодъ времени Александра I и Николая I (за исключеніемъ живописца Иванова)—періодомъ *профессорскимъ* и *казенно оффиціальнымъ;* третій же періодъ, принадлежащій нашему времени,—по преимуществу *періодомъ національнымъ* и *періодомъ свободныхъ художниковъ*.

Но на однихъ этихъ выводахъ останавливаться нельзя. Статистическія данныя приводятъ еще ко многимъ другимъ выводамъ, и въ этомъ я убѣдился, продолжая изучать за эти послѣдніе годы біографіи нашихъ художниковъ и, вообще, исторію нашего искусства. Въ этомъ мнѣ особенно помогали печатные труды нашихъ художественныхъ историковъ А. И. Сомова, П. Н. Петрова и Н. П. Собко, а также изустныя сообщенія двухъ послѣднихъ.

Одинъ фактъ особенно поразилъ меня съ особенною силою. Это: происхожденіе громаднаго большинства лучшихъ русскихъ художниковъ — изъ низшихъ сословій нашего народа.

За немногими, можно сказать, наирѣдчайшими исключеніями, нѣтъ такого замѣчательнаго русскаго художника, который не родился бы въ положеніи, такъ-называемомъ, „низменномъ", недостаточномъ, бѣдномъ. И это касается не одной какой-нибудь отдѣльной отрасли искусства, а — рѣшительно всѣхъ. Архитекторы, живописцы, скульпторы, граверы, медальеры — всѣ у насъ, кто только былъ получше, всѣ почти безъ исключенія рождались въ бѣдныхъ, несчастныхъ, задавленныхъ нуждой и крайностью семьяхъ. Но эта бѣдность, несчастіе, нужда и крайность нисколько не мѣшали проявленію дарованій, талантовъ, иногда геніальности.

Такъ сильны были, значитъ, эти прирожденныя качества, такъ глубоко они лежали въ природѣ на-

шего народа. Чему тутъ дивиться, когда и вообще-то русскій человѣкъ, во всѣ періоды своей исторіи, только и зналъ, что отбиваться отъ враговъ, поминутно насѣдавшихъ ему на шею, какъ пудовой мужикъ съ толстыми сапогами—на шею несчастному дьячку въ мѣшкѣ у Солохи. Просмотрите всю нашу исторію, и вы не найдете того времени, когда бы не жали и не давили русскій народъ во всѣ подмикитки, со всѣхъ сторонъ. Надо только удивляться, что̀ за внутренняя сила, что̀ за несокрушимая выносливость была всегда у этого народа. Вотъ ужь если кто есть, кто прошелъ сквозь огонь, и воду, и мѣдныя трубы, — такъ это онъ. И что-жь? Ничего! Поминутно ложился онъ камышкомъ, поднимался калачикомъ (какъ говаривалъ Платонъ Каратаевъ). Такъ-то всегда бывало и съ русскимъ искусствомъ. Наши юноши-художники хватались за карандашъ и кисть, выползая Богъ знаетъ изъ какихъ норъ и трущобъ, шагая впередъ черезъ невѣсть какія бѣды, лишенія и несчастія,—все же шагали, все же доходили до того, что̀ свѣтилось имъ свѣтлой звѣздой на горизонтѣ.

Но я не хочу останавливаться на однихъ общихъ соображеніяхъ. Чтобы никто не вздумалъ сказать, что я говорю голословно, что немногіе факты выдаю за многіе, я приведу длинный списокъ. Но я не хочу, да и не могу привести полную таблицу русскихъ художниковъ. Кромѣ выписанныхъ мною, есть еще цѣлая огромная толпа другихъ людей, вышедшихъ въ художники изъ точь-въ-точь такихъ-же сословій, какъ и приводимые, только меньше извѣстныхъ или прославившихся. Я также исключаю, на этотъ разъ, *всѣхъ живыхъ*, а ихъ—очень много.

Но замѣчу, что почти всѣ они — тѣ художники, которые получили отъ Академіи *большія золотыя медали*, ѣздили на казенный счетъ за-границу, и потомъ были академиками и профессорами, а иные и ректорами Академіи. Кто не знаетъ иныхъ именъ, пусть пойдетъ въ музей Академіи: ихъ произведенія всѣ тамъ выставлены съ почетомъ.

Вотъ мой списокъ.

Художники, сыновья крѣпостныхъ крестьянъ: живописцы — Лосенко, Кипренскій, Сазоновъ, Лапченко, Раевъ, Зарянко, Тимашевскій, Тырановъ, Пименъ Орловъ, Сорокинъ; скульпторы—Шубинъ, Борисъ Орловскій; архитекторы—Воронихинъ, Алексѣй Горностаевъ; граверъ—Сѣряковъ.

Художники, сыновья солдатъ: живописцы — Михаилъ Ивановъ (семеновскаго полка), Воробьевъ (сторожа Академіи), Ѳедосъ Щедринъ, Семенъ Щедринъ (преображ. полка), Шебуевъ (вахтера), Петровскій (курьера), Сухихъ (солдата Академіи); скульпторъ—Козловскій (преображ. полка).

Художники, сыновья ремесленниковъ и рабочихъ: живописцы — Алексѣй Волковъ (рисовальнаго подмастерьи), Венеціяновъ (огородника), Акимовъ (наборщика типографіи), Барнекъ (портного), Реймерсъ (мебельщика), Капковъ (десятника); граверы—Берсеневъ (мастерового уральскихъ заводовъ), Скородумовъ (комнатнаго живописца), Іорданъ (обойщика), Пищалкинъ (мастерового), архитекторъ — Эппингеръ (инструментальнаго мастера); скульпторъ — Витали (формовщика).

Художники, сыновья мѣщанъ: живописцы — Безсоновъ, Григорій и Никаноръ Чернецовы, Крамской.

Художники, сыновья купцовъ: живописцы — Угрюмовъ, Плѣшановъ; архитекторы — Монигетти и Собольщиковъ.

Художники, сыновья духовенства: живописецъ—Левицкій; скульпторъ—Логановскій; архитекторы—Баженовъ (пономаря), Старовъ (дьякона).

Художники, изъ незаконныхъ дѣтей: живописцы — Андрей Ивановъ (отецъ знаменитаго Александра Андреевича Иванова), Эльсонъ, Николай Петровъ, Перовъ; граверъ — Уткинъ; архитекторъ — Ефимовъ.

Художники, изъ калмыковъ: живописцы— Ѳедоръ-калмыкъ (знаменитый живописецъ и граверъ), Егоровъ.

Повторяю еще разъ: этотъ списокъ могъ бы быть увеличенъ въ много разъ, если бы поминать всѣхъ, вообще, русскихъ художниковъ, вышедшихъ изъ приниженныхъ, бѣдныхъ и страдающихъ сословій, и, сверхъ того, если прибавить сюда всѣхъ тѣхъ художниковъ, которыхъ отцы уже стояли повыше на лѣстницѣ званій и чиновъ, но дѣды которыхъ были еще крестьяне, мѣщане или мастеровые. Таковы: Брюлловы, Бруни, Марковъ и т. д. Всѣ они не пользовались комфортомъ и довольствомъ, пока учились, росли въ самыхъ не элегантныхъ условіяхъ жизни, и тѣмъ не менѣе, въ своихъ созданіяхъ, проявили не только дарованіе, талантъ, но красоту, благородство, достоинство, изящество, глубину, силу—тѣмъ доказывая, въ милліонный разъ, что люди всѣ могутъ быть равны, ка̀къ и гдѣ ни родись, и что высокія качества—всѣмъ доступны.

Какой же изъ всего этого выводъ? Конечно не тотъ, что въ нашемъ отечествѣ художество гнѣздится исключительно только въ душѣ людей, выходящихъ изъ „низшихъ классовъ". Люди—всѣ люди, значитъ, нѣтъ резону, чтобы не могли родиться хорошіе, даже самые высокіе художники, изъ какого угодно сословія. Примѣры тому мы видимъ въ живописцахъ Верещагинѣ (Вас. Вас.) и Боровиковскомъ, которые происходятъ изъ дворянскаго сословія. Но подавляющая масса русскихъ художниковъ изъ „низшихъ сословій" есть тоже фактъ, котораго не обойдешь. Онъ тоже что-нибудь да значитъ. А значитъ онъ всего болѣе, я думаю, то̀, что въ нѣдрахъ русскаго народа всегда лежали и лежатъ такія высокія, могучія силы, которыя ни съ чѣмъ несравненны и которыя никогда, никогда не изсякнутъ. Всѣ тѣ художественные примѣры, которые мы до сихъ поръ знаемъ — навѣрное лишь маленькая крупица того, что̀ русскій народъ можетъ дать какъ дарованіе, какъ творчество, какъ созданіе. Вспомните только, при какихъ невыгодныхъ, ужасающихъ условіяхъ могли выкарабкаться наружу изъ своихъ провинціальныхъ скорлупъ, толстыхъ какъ броня, какъ блиндажъ, всѣ эти бѣдняги, униженные и оскорбленные. Что-жь бы было, еслибъ всему этому люду не было помѣхъ и бревенъ поперекъ дороги въ родѣ крѣпостного права, отсутствія свободной печати, общей приниженности?

Впрочемъ, что намъ говорить только объ однихъ *нашихъ* художникахъ? Не то-же-ли самое мы видимъ и повсюду въ остальной Европѣ? И тамъ тоже, какого рода и происхожденія всѣ художники, архитекторы, живописцы, скульпторы, всѣ тѣ, кѣмъ славится исторія? Всѣ они изъ мужиковъ, мастеровыхъ, мѣщанъ, всѣ изъ хижинъ и деревень, гдѣ не только комфортовъ и удобствъ, и помощи для занятій не было никакой, гдѣ не только не было холстовъ, красокъ, кистей, карандашей и циркулей, но даже наврядъ-ли были столы и скамейки, гдѣ пылающему художественнымъ чувствомъ мальчишкѣ можно-бы присѣсть, когда онъ захочетъ. И они начинали съ того, что чертили углемъ гдѣ-нибудь на стѣнѣ, а ужъ потомъ, много лѣтъ спустя, создавали свои картины, соборы, статуи, на которые дивится міръ.

Значитъ, если такъ, то нельзя намъ не вѣровать отъ всей души, что всегда и впередъ такъ будетъ. Изъ среды самого народа будетъ всегда выходить самая многочисленная масса художниковъ. Но если такъ, то какой-же изъ этого выводъ? Я думаю тотъ, что въ настоящую минуту для нашихъ художниковъ и нашего художества пришла минута перелома.

Опубликованныя недавно правила говорятъ, что отнынѣ не всѣ могутъ поступать въ гимназіи, а только нѣкоторые. Значитъ, огромная масса народа не попадетъ болѣе въ академію художествъ, такъ какъ въ послѣднія десять лѣтъ, по уставу академіи, въ нее могутъ поступать только одни тѣ, кто кончилъ полный курсъ въ гимназіи. Куда-же дѣваться всѣмъ даровитымъ людямъ, всѣмъ юношамъ, у кого художество есть въ груди? Они должны либо вовсе не поступать въ академію, или поступать „вольноприходящими“. Въ значительной мѣрѣ это послѣднее уже и практиковалось лишь съ нѣкотораго времени. Но теперь оно должно сдѣлаться еще рѣшительнѣе. Итакъ, вся академія будетъ состоять изъ вольноприходящихъ. Академическій уставъ долженъ быть измѣненъ отъ A до Z. Наукъ, знанія уже она никакихъ не будетъ требовать отъ своихъ воспитанниковъ, а именно, объ этомъ такъ еще недавно столько хлопотали, когда писали новый уставъ!

Что-жъ, и это будетъ очень недурно, если возьмутъ и передѣлаютъ снова весь академическій уставъ. Вѣдь, „гимназическое воспитаніе“ никому не пошло впрокъ до сихъ поръ, и всѣ эти экзамены изъ ста предметовъ не принесли никакой пользы ни академіи, ни художникамъ. Кто изъ новыхъ нашихъ художниковъ образованъ, кто изъ нихъ имѣетъ свѣдѣнія (и часто гораздо глубже и лучше всѣхъ прежнихъ нашихъ художниковъ), тотъ этимъ обязанъ самому себѣ, своему антуражу, знакомствамъ, прилежному чтенію—никакъ не гимназіямъ. Лучшіе изъ молодыхъ будущихъ художниковъ избѣгали и гимназій, и экзаменовъ, искали обходовъ. Значитъ, опытъ не удался. Куда-же годятся уставы, правила, которые только на то и есть, чтобъ ихъ обходить со всѣхъ сторонъ? Видно въ нихъ что-нибудь да не такъ. И притомъ, самое коренное. Нѣтъ, надо дѣло пересмотрѣть съизнова, надо пойти до корней, надо, чтобы художественная молодежь не была обременяема излишнимъ трудомъ, только губящимъ понапрасну время и мѣшающимъ серьезному художественному дѣлу, но нужно также, чтобы и художники не были круглые невѣжды, какъ въ доброе старое время слишкомъ часто бывали, къ сожалѣнію.

Надо быть помощниками художника-юноши — не помѣхой. И въ этомъ-то долженъ состоять будущій переворотъ нашего художественнаго дѣла и воспитанія.

Конечно, у насъ, какъ и въ остальной Европѣ, будущая, настоящая участь художника должна состоять въ томъ, чтобы онъ не шелъ ни въ какую художественную школу, чтобы онъ не ожидалъ ни званій, ни достоинствъ, ни наградъ, ни обязательныхъ посылокъ за-границу, а учился-бы у избраннаго имъ самимъ, полюбленнаго имъ самимъ зрѣлаго, талантливаго художника—какъ это было въ средніе вѣка, а также въ XV и XVI вѣкѣ; но до этого еще далеко, и много времени утечетъ раньше, чѣмъ такой настоящій, единственно-истинный порядокъ вещей водворится. До тѣхъ поръ безъ художественной школы не обойдешься. Но надо, чтобы она отвѣчала истиннымъ потребностямъ, а не воздушнымъ прожектамъ, хотя-бы даже искренно доброжелательнымъ.

(„Новости“, 13 авг. 1887, № 220, изд. 1).

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

2) Критика художественныхъ изданій и статей.

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

2. КРИТИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

Живыя картины и другіе художественные предметы въ Петербургѣ, 1847 г.

Великій постъ есть единственное въ петербургскомъ году время, когда существуютъ *концерты* и *живыя картины*. Оно, можетъ-быть, и къ лучшему: дано болѣе средствъ слышать, для сравненія, всѣ пріѣзжающія знаменитости и незнаменитости безъ перерыва, одну за другою. Это точно блестящій парадъ, во время котораго полкъ за полкомъ дефилируетъ въ полной парадной формѣ, дѣйствуя изо всѣхъ силъ. Отъ этого сравненія одни очень-много выигрываютъ, другіе очень-много проигрываютъ. Но вѣдь это всеобщая участь,—слѣдовательно, сравненій нечего бояться, на нихъ уже никто и не жалуется. Говоримъ мы это, конечно, только о концертахъ; про живыя картины ничего подобнаго нельзя сказать: тамъ дѣйствуютъ все наши старые знакомые, надъ которыми судъ уже давно произнесенъ; тутъ напередъ знаешь, кто можетъ отличиться, кто просто ничего не сдѣлаетъ. Впрочемъ, главное-то дѣло не въ нихъ: живыя картины (по-крайней-мѣрѣ у насъ) существуютъ исключительно на то, чтобъ дать развернуться всѣмъ блестящимъ способностямъ декоратора; иначе и нельзя разумѣть, когда читаешь, что живыя картины назначены для концерта перваго нашего декоратора *Роллера* и поставлены имъ самимъ. Искусство декоратора, само собой разумѣется, ограничивается обстановкой сцены, декораціями, слѣдовательно писаннымъ холстомъ и освѣщеніемъ. Люди—совсѣмъ другое дѣло. Чтобъ умѣть дѣйствовать пластикой людской, надобно обладать талантомъ совсѣмъ другого рода, надобно обладать талантомъ и живописца и скульптора вмѣстѣ. Положиться же на театральныхъ артистовъ въ подобномъ дѣлѣ никакъ нельзя: тутъ не довольно показать картинку или картину и сказать: „станьте тутъ, станьте такъ", оставя все прочее имъ на произволъ. Извѣстно, съ какимъ трудомъ вообще и вездѣ гг. театральные артисты ладятъ съ своей пластикой, съ пластикой одного *своего* тѣла; каково же имъ будетъ, если нужно размыслить о впечатлѣніи цѣлой картины, разсчитать, можетъ-быть, сотни подробностей, какъ моя рука придется къ головѣ другого лица, случившейся возлѣ,—разсчитать, что если она отойдетъ на какихъ-нибудь нѣсколько линій, произойдетъ уже совсѣмъ другое... Какое имъ до того дѣло! и вникаютъ ли они хоть сколько-нибудь въ то, что чуть-чуть больше или меньше согнутая рука, отодвинутая нога производятъ дисгармонію, нарушаютъ намѣреніе и художественный разсчетъ живописца. Да, художественный, повторяемъ,—потому-что какой бы ни былъ маленькій талантикъ у живописца, какъ бы ни было мало у него настоящихъ артистическихъ дарованій, все-таки онъ съизмала привыкъ обращаться съ группами, съ столкновеніями на одномъ фонѣ многихъ частей тѣла, многихъ сокращеній (ракурсовъ) многихъ складокъ, и все-таки больше или меньше привыкъ распутывать эту—для всякаго другого—путаницу, укладывать ее хоть въ какую-нибудь соотвѣтственность, въ какое-нибудь согласованіе. Обо всемъ подобномъ господамъ драматическимъ артистамъ всѣхъ націй отъ роду и не снилось (кромѣ весьма-немногихъ исключеній), потому-что, вообще говоря, никто не занимается въ своемъ дѣлѣ самыми нужными, самыми главными частями: ихъ оставляютъ въ тѣни, а ухватываются за самыя второстепенныя, которыя полегче даются. Какъ бы то ни было, при живыхъ картинахъ невозможно и не должно дѣйствовать всѣмъ самимъ; здѣсь, какъ во всякомъ дѣлѣ, долженъ быть одинъ глава, одинъ распорядитель, которому нужно самому-собою обо всемъ подумать, за всѣмъ усмотрѣть. Иначе, ничего не выйдетъ.

И такъ, на нынѣшній разъ приходилось такимъ распорядителемъ быть г. Роллеру, потому-что было

сказано, что *онъ* становитъ картины. Но при самомъ рѣшительномъ и неоспоримомъ талантѣ декоратора, превосходно владѣющаго оптическою и свѣтовою частью, онъ никогда не доказывалъ еще способностей живописно-скульптурныхъ (въ той мѣрѣ, какъ онѣ требуются для хорошей постановки живыхъ картинъ). Этого мало: нѣкоторые журналы навязали при этомъ случаѣ г. Роллеру противъ воли такіе недостатки, въ которыхъ, какъ кажется, онъ рѣшительно не виноватъ ничѣмъ. Въ видѣ величайшей похвалы г. Роллеру сказали, что онъ послѣ долгаго обдумыванія произвелъ, въ своемъ концертѣ, 26-го февраля нынѣшняго года невиданное и неслыханное: „слилъ живыя фигуры съ грунтомъ и далъ такимъ-образомъ перспективу, что люди кажутся точно написанными на холстѣ“. Вмѣсто предполагаемой похвалы, тутъ вышло такое угощеніе, какое развѣ злому врагу выдумать. Значитъ—фоны, декораціи такъ были написаны, что прямо и бросались въ глаза холстомъ, а не дѣйствительностью; значитъ—видно было, что это малеванье, что это намазанныя краски. Но вѣдь кажется, первое стараніе декораторскаго искусства состоитъ въ томъ, чтобъ рѣшительно заколдовать зрѣніе, обмануть его, заставить принять холстъ за настоящую уходящую перспективу, за небо, за деревья, за горы и т. д. Во вторыхъ, изъ тѣхъ же словъ выходитъ, что, посредствомъ опытовъ и размышленій, г. Роллеру удалось сдѣлать живыхъ людей похожими не на живыхъ, а на написанныя фигуры, между-тѣмъ какъ, обыкновенно, все искусство употребляютъ именно только на то, чтобъ приблизиться до сходства съ живымъ человѣкомъ, съ жизнью. Слѣдовательно, прямо наоборотъ. Еслибъ г. Роллеръ произвелъ то, что̀ про него разсказываютъ, это было бы дѣйствительно что-то невиданное и неслыханное, и притомъ такое, чего бы никто не хотѣлъ ни видѣть, ни слышать. Кому была бы охота пойти на такое непріятное уже по одной мысли зрѣлище? Напротивъ, г. Роллеръ старался употребить свой талантъ во всемъ его блескѣ, въ чемъ дѣйствительно много и успѣлъ. Большею частію живыя картины представляютъ людей по грудь,—картины во весь ростъ составляютъ чрезвычайную роскошь, потому-что съ ними сопряжено безконечное множество трудностей. Нельзя приготовить нѣсколько картинъ разомъ, нельзя приготовить всѣ различныя освѣщенія; надобно поспѣвать тотчасъ послѣ одной картины постановить цѣлую другую; а длинные антракты между картинами не могутъ быть терпимы,—все это даетъ понятіе о многообразности и хлопотливости подобной постановки. Съ этой стороны невозможно не отдать всей справедливости искусному, бойкому распоряженію г. Роллера.

Прежде, чѣмъ поднимемъ занавѣсъ, мы должны упомянуть о темномъ, совсѣмъ черномъ фонѣ, окружающемъ рамку, который потомъ, когда занавѣсъ откроется, долженъ служить для того, чтобъ освѣщенная картина, на этомъ темномъ фонѣ цѣлой сцены, рѣшительно лишенной всякаго освѣщенія, выходила еще яснѣе, еще свѣтлѣе и опредѣлительнѣе. На этотъ разъ самъ ли г. Роллеръ выбиралъ, или воспользовался чьимъ-нибудь совѣтомъ, но онъ весьма-искусно употребилъ два темные фона, темные какъ адская ночь: одинъ тотъ, о которомъ мы сейчасъ говорили, другой—музыка, исходившая изъ оркестра. Эта музыка была сама-по-себѣ столько же монотонна, однообразна, докучлива, сколько и фонъ сцены; она прибавляла еще больше скуки, тоскливости и ожиданія въ душѣ зрителя, совершенно удивленнаго такимъ новымъ способомъ приготовлять контрасты, дѣйствовать въ пользу своихъ произведеній. Но этотъ жалостный вой совершенно достигалъ своей цѣли, вполнѣ подготовлялъ душу, и, слѣдовательно, объ немъ должно отзываться съ величайшимъ благоговѣніемъ.

Всѣхъ картинъ у г. Роллера было 14; для того, чтобъ начать говорить про недостатки прежде обзора лучшихъ сторонъ, скажемъ, что всѣ картины г. Роллера можно раздѣлить на три класса: красноватыя, бѣловатыя, и—„Послѣдній день Помпеи“, въ которой соединились оба эти качества. Тѣ, которыя лишены этихъ качествъ и содержатъ въ себѣ качества положительно-хорошія, составятъ четвертый, само собою разумѣется, не многочисленный отрядъ. Вообще говоря, у всѣхъ живыхъ картинъ, какъ и у всегдашняго театральнаго освѣщенія, тотъ большой недостатокъ, что огненное освѣщеніе не похоже нисколько на дневное, да притомъ же оно сильнѣе и нѣсколько превратно относительно обыкновеннаго, потому-что по-необходимости спереди, *внизу*, существуетъ линія свѣта (rampe), освѣщающая фигуры и, всего невыгоднѣе, лица, прямо наоборотъ противъ солнечнаго свѣта, всегда получаемаго *сверху*. Въ новѣйшее время изобрѣли освѣщеніе посредствомъ дневного и солнечнаго свѣта вмѣстѣ, что̀ даетъ новыя, могущественныя орудія декоратору, раздвигаетъ предѣлы его искусства; но, вѣроятно, долго еще, а всего вѣроятнѣе никогда, не войдетъ въ театральное употребленіе этотъ способъ освѣщенія: для этого понадобилось бы рѣшительно иное устройство всѣхъ театровъ, а, во-вторыхъ, нуженъ былъ бы переворотъ всей общественной европейской жизни, ибо всѣ спектакли вездѣ бываютъ, по безчисленному множеству причинъ, вечеромъ. Итакъ, при настоящемъ положеніи вещей, театральное освѣщеніе отстоитъ слишкомъ далеко отъ естественнаго; довольно уже этого неизбѣжнаго совершенства, къ чему прибавлять еще новыя? къ чему, по какой-то неосмотрительности или небрежности, давать цѣлой картинѣ красный отливъ? Возьмемъ для примѣра картину Олофернъ, которому во время его сна Юдиѳь сбирается отнести голову страшнѣйшимъ мечомъ. Вся картина вышла однимъ огромнымъ, краснымъ пятномъ отъ ужаснѣйшей красной драпировки, развѣсившейся по фону,—такой обширной, какъ обширны были шаравары у кіевскихъ бурсаковъ Гоголя. Можно сказать, что вся картина состояла изъ этой драпировки, потому-что пространство, занимаемое двумя лицами, было съ ноготокъ въ сравненіи съ драпировкою. Впрочемъ, хотя эта картина не одна изъ знаменитыхъ вещей Ораса Вернѐ, но все-таки на его полотнѣ Олофернъ такъ не крючится, какъ было представлено въ картинѣ

г. Роллера, а Юдиѳь не обладаетъ такими запутанными около ногъ и похожими на взволнованное море туникою и плащомъ, въ какихъ она явилась у насъ. Другая, также очень красная картина была та, гдѣ представились Гаида и донъ-Хуанъ, Байрона. Опять весь фонъ, задняя стѣна комнаты,—былъ красный; эту красноту отъ красноватаго ковра отдѣлялъ только диванъ, не красный, на которомъ вся въ бѣломъ лежала Гаида. За-то вездѣ вокругъ царствовала та же краснота: отецъ Гаиды, грекъ Ламбро, отъ головы до пятъ былъ завернутъ въ красный плащъ, изъ-подъ котораго высовывалась рука, очень хладнокровно державшая пистолетъ,—какъ-будто можетъ, такъ не судорожно, не дрожа, сжимать пистолетъ та рука, которая сейчасъ поднимется на преступную дочь, на дочь обожаемую? Но это въ сторону; дѣло въ томъ, что, съ другого края дивана, подлѣ Гаиды—донъ-Хуанъ; на немъ опять тотъ же красный цвѣтъ, только смѣшавшійся съ чернымъ цвѣтомъ плаща. Такимъ образомъ, изъ этой картины хотя не выходило кроваваго пятна, подобно картинѣ „Олофернъ и Юдиѳь", но все-таки она сильно рѣзала глаза, и это тѣмъ больше, что въ ней встрѣтились два самые рѣзкіе контраста: 1) фигуры дона-Хуана и Ламбро, лишенныя всякаго выраженія, просто спокойныя, такъ-что, не будь сказано въ афишѣ, что Донъ-Хуанъ, *пылая мщеніемъ*, съ оружіемъ въ рукахъ кидается на Ламбро, а юная гречанка удерживаетъ его,—можно было бы подумать, что донъ-Хуанъ только съ учтивымъ движеніемъ нѣсколько наклонился впередъ надъ диваномъ, разспрашивая грека о чемъ-нибудь хорошемъ, а тотъ, поставивъ ногу на ступеньку у постели, столько же хладнокровно отвѣчаетъ ему; и 2) фигура Гаиды, по положенію своему на диванѣ, была также довольно-спокойна, кромѣ неловко загнувшейся назадъ за головой руки, которая не остановила бы по этому обезсиленію не только дона-Хуана, но даже самаго слабаго ребенка. За то лицо этой фигуры въ выраженіи своемъ перешло за всѣ предѣлы. Еслибъ кто увидѣлъ подобное выраженіе на картинѣ, тотъ усомнился бы, чтобъ человѣческое лицо могло исказиться до такой степени, чтобъ глазъ могъ дойти до такой безобразной, выпученной напряженности: глазъ этотъ, въ своемъ желаніи много выразить, выразилъ слишкомъ мало, и больше нежели впалъ въ крайность; это было столько же непріятно, сколько бываютъ непріятны ноги, закладывающіяся за ухо, держащіяся ружьемъ и т. д.

Съ другой стороны, примѣрами бѣловатыхъ картинъ могли служить: „Ахиллесъ, влекущій на колесницѣ Гектора" и сцена изъ *Notre-Dame de Paris*, романа В. Гюго. Троя стояла въ Малой-Азіи; это одинъ изъ южныхъ прекрасныхъ климатовъ, скорѣе отличающихся свѣжестью и ясностью колорита своей природы и воздуха, чѣмъ туманною бѣловатостью, да еще среди дня. Въ этой картинѣ всего лучше было тѣло влекомаго Гектора и возницы, повернувшагося спиной къ зрителямъ; обѣ фигуры были чѣмъ-то стройнымъ, молодымъ, а этого нельзя сказать о фигурѣ Ахиллеса. Въ нашей памяти Ахиллесъ остался молодымъ, можетъ-быть, двадцатилѣтнимъ, стройнымъ красавцемъ, съ красотою тѣла, развившеюся въ играхъ и бояхъ. Но этому представленію никакъ не могла соотвѣтствовать чрезвычайно массивная фигура, выворотившаяся на своей колесницѣ съ крайне-театральнымъ напряженіемъ, которому содѣйствовало еще такое вооруженіе, какого не носили никогда Греки, изящные и строгіе во всѣхъ своихъ костюмахъ; оно, напротивъ, вышло совершенно похожимъ на вооруженіе преторіанцевъ, т.-е. на тяжелое и громоздкое вооруженіе упадка римскаго вкуса (если онъ только былъ тамъ когда-нибудь).

Парижъ стоитъ на свѣтѣ 800 лѣтъ, романъ В. Гюго происходитъ въ XV столѣтіи: значитъ, Парижу было уже тогда добрыхъ 400 лѣтъ, значитъ, по нему никакъ тогда не приходился тотъ бѣловатый цвѣтъ, которымъ его окрасили въ живой картинѣ „Эсмеральда и Клодъ-Фролло". Ему нуженъ былъ тотъ потемнѣлый, мрачный цвѣтъ, который налегаетъ на древнія каменныя массы. Луна свѣтитъ на нашей картинѣ изъ-за дурныхъ облаковъ совсѣмъ не съ тою истиною и вѣрностью природѣ, къ какой насъ пріучили многочисленныя балетныя постановки. Безъ большихъ затрудненій, только съ прибавленіемъ нѣкоторой тщательности, все бы это могло быть лучше: ныньче декоративное искусство идетъ такими быстрыми шагами, что отъ него нельзя требовать чего-нибудь меньше, чѣмъ хорошаго. Въ непостижимомъ страхѣ и въ какомъ-то висящемъ надъ землею положеніи, бѣдная Эсмеральда въ этой картинѣ точно будто должна быть сію же минуту разорвана на двѣ равныя части: съ одной стороны ее тянетъ толстая, рѣшительно не исхудавшая отъ долгаго поста рука двадцатилѣтней затворницы, съ другой—эффектно протянувшаяся въ черномъ рукавѣ рука исполина-богатыря Клода-Фролло, надъ которымъ ни время, ни тяжелая дума нисколько не дѣйствуютъ, даромъ что много лѣтъ терзаетъ онъ голову свою размышленіемъ: „вотъ это убьетъ вотъ это" (активное начало здѣсь—книгопечатаніе, а пассивное — архитектура). Мысль гложетъ сердце и душу его, но не дотрогивается до грѣшнаго тѣла: оно цвѣтетъ здравіемъ, и—передъ нами предстоитъ во всемъ величіи, съ воздѣтою изъ-подъ плаща къ небу и лунѣ рукою, могучій Клодъ-Фролло, котораго мы было-представляли себѣ чѣмъ-то въ родѣ изглоданнаго Родена!

Напротивъ, превосходно были выбраны дѣйствующія лица для одной маленькой картинки, называющейся: „Ахъ, еслибъ я была богата!" У колодезя, посреди улыбающейся зелененькой равнины встрѣтились странствующая торговка и крестьянка. Разумѣется, тотчасъ же на колодезѣ вынимаются и раскладываются всѣ товары, отъ которыхъ запрыгало бы сердце у цѣлой деревни. Жалость и горе взяли крестьянку: повѣсивъ голову и опустивъ на своей юбкѣ руки одна къ другой, она произноситъ: ахъ, еслибъ я была богата! Конечно, дѣло нѣсколько противорѣчитъ словамъ, потому-что, несмотря на жалобу ея на бѣдность, она ходитъ въ прекрасныхъ шелковыхъ юбкахъ, доказывающихъ, что у нея что-нибудь да есть. Но для выраженія горести и несча-

стія отъ некупленнаго ожерелья выбрана была артистка съ такими бѣдными и опустившимися плечами, у нея было такое кисленькое выраженіе, что дѣйствительно зритель тотчасъ же чувствовалъ въ себѣ жалость,—между тѣмъ, какъ не могло не радоваться сердце его при взглядѣ на плеча молодой и прекрасной маркитантки, еще вдобавокъ къ своему торжеству свѣтло-улыбнувшейся и протягивавшей передъ собою, передъ своею прекрасною таліею, сіяющее ожерелье.

Картина „Послѣдній день Помпеи“ въ высшей степени не удалась. Одинъ газетёръ съ этого повода придумалъ увѣрять всѣхъ, что въ этомъ нѣтъ другой вины, кромѣ вины самого живописца, что „въ этой картинѣ нѣтъ цѣлости композиціи, что она вся составлена изъ отрывковъ, что идея картины странная и вся она освѣщена невиданнымъ свѣтомъ,—невиданнымъ, потому-что ни живописецъ, ни кто другой не былъ при разрушеніи Помпеи, слѣдовательно, некому и знать, какъ что̀ было тогда; изъ чего слѣдуетъ, что картина плодъ фантазіи, а не снимокъ съ природы, что притомъ она освѣщена бѣлымъ цвѣтомъ, любимымъ цвѣтомъ Брюллова, которымъ онъ освѣщаетъ и другія картины, гдѣ нѣтъ молніи, какъ здѣсь...“ Говоритъ одна пословица: гдѣ ходитъ поддѣльная монета, тамъ непремѣнно должна быть и настоящая; у всякой самой странной напраслины есть хоть какое-нибудь да основаніе. Если кто давно не видалъ „Послѣдній день Помпеи“ и посмотритъ нынѣче на эту картину,—увидитъ, съ какою страшною быстротою время ѣстъ ее. Вообще, всѣ картины теряютъ со-временемъ свои краски (это—то же, что̀ волосы, которые лѣзутъ изъ головы: нѣтъ больше силы, которая бы держала ихъ, давала жизнь), картина же Брюллова въ недолгое время особенно много пострадала, и больше всего отъ дневного свѣта, прямо всею массою ударяющаго въ нее изъ окна (въ Академіи), а потомъ—отъ невыгоднаго смѣшенія красокъ. Одни художники чрезвычайно заботятся о томъ, чтобъ время какъ-можно позже дотронулось до ихъ произведеній; другіе заботятся только о созданіи этого произведенія,—къ участи его они равнодушны: разъ создавъ его, они отъ него оторвались, забыли его навсегда. Къ числу такихъ художниковъ принадлежитъ нашъ знаменитый Брюлловъ. Ему нужно было, чтобъ краски подъ кистью его сверкали, выразили схваченное дыханіе жизни; ему нужны были, во что бы то ни стало, новые, еще никогда такъ смѣло, такъ дерзко неупотребленные тоны, и онъ не разбиралъ того, что̀ будетъ впослѣдствіи съ картиною. Оттого, послѣ десяти съ небольшимъ лѣтъ, многія изъ этихъ смѣсей, по законамъ химіи, много измѣнились: образовались черныя и бѣловатыя пятна, никогда прежде не существовавшія, и эти пятна очень-сильно отличаются отъ непопортившихся частей картины. Сто̀итъ для примѣра сравнить совершенно-сохранившуюся переднюю съ правой стороны группу двухъ сыновей, несущихъ отца,—напримѣръ, съ женщинами, стоящими съ лѣвой стороны подлѣ живописца, лицу котораго данъ портретъ самого Брюллова. У этихъ двухъ женщинъ—одной въ розовомъ, совсѣмъ оторопѣвшей, обезумѣвшей и роняющей мѣдный кувшинъ съ головы, и у той, которая подъ желтымъ покрываломъ протягиваетъ руку, что-то говоритъ, проситъ, чтобъ ей что-то дали,—у этихъ двухъ женщинъ и лица, и руки получили рѣшительно бѣлый цвѣтъ. А какъ прелестно, ка̀къ тепло должно быть были написаны эти части! Въ этомъ не можетъ сомнѣваться даже самый несвѣдущій, если хоть одну минуту поглядитъ на руки отъ локтей, и на ноги того мальчика, что̀ поддерживаетъ колѣни высоко-поднятаго въ воздухѣ отца своего. Нѣжность, мягкость, тѣлесность этого молодого, прекраснаго тѣла останавливаютъ на долго каждаго зрителя. Двойная тѣнь упала на эти ноги, онѣ еще нѣжнѣе, еще свѣжѣе закруглились въ воздухѣ. А руки?—онѣ просто говорятъ, онѣ живыя: ка̀къ онѣ отдѣлились своимъ молодымъ тѣломъ отъ дряхлыхъ, перевитыхъ жилами и морщинами ногъ отца! Почти подлѣ этихъ рукъ—свѣтлое, цвѣтущее, неулыбающееся лицо этого мальчика, заботливо и боязливо обратившееся въ ту сторону, гдѣ голова отца, со своимъ выдавшимся въ воздухѣ голымъ черепомъ и неподвижно-остановившеюся рукою. Мальчикъ смотритъ съ тѣмъ лицомъ, которое выражаетъ полную готовность всѣми силами своей любви помочь, утѣшить, принять нѣжное участіе; но ему ли слабому, съ прекрасными, неработавшими еще руками, сдѣлать что-нибудь, когда всѣ силы самыхъ сильныхъ обратились въ ничто? Вотъ, подлѣ него, цѣлыя два семейства уже гибнутъ: испуганныя, разметавшіяся лошади опрокинули колесницу; сильный, правившій ими мужчина тщетно хотѣлъ бы подняться съ мостовой, о которую сейчасъ разбилась жена его, въ паденіи раскрывшая таинства красоты неизмѣримо-чудной, дотолѣ никому неизвѣстной, а маленькій ихъ ребенокъ какимъ-то чудомъ остался живъ и, ничего не понимая, ползетъ съ своимъ жалостнымъ крикомъ къ груди матери, всегдашнему своему прибѣжищу. И ему не подняться, бѣдному отцу,—онъ разбился, грянувшись о мостовую; быть-можетъ, въ море снесутъ кони разбитые члены его. Другая молодая чета, отвратясь отъ бѣжавшихъ на встрѣчу лошадей, стремится прямо на зрителя; на нихъ грозно несется цѣлый вихрь валящихся каменьевъ, цѣлый дождь пепла. Сильный плебей со стѣсненнымъ челомъ, со взоромъ отчаянья поднялъ руку; молодая плебеянка чудесными руками своими думаетъ закрыть двухъ своихъ малютокъ, а тѣ, крошки, ничего не понимаютъ, одинъ тянется изъ рукъ ея обѣими ручонками къ упавшей на камни птичкѣ, къ разлетѣвшимся игрушкамъ: что̀ они знаютъ объ этомъ бѣдствіи, отъ котораго не спастись имъ?... Эти чудесныя группы сохранились отъ разрушенія красокъ, и за-то—какъ онѣ живы, какъ выходятъ каждой своею частью изъ полотна! Какъ это написано, какъ написано!... Послѣ этой огромной картины, Брюлловъ не производилъ ничего въ такихъ большихъ размѣрахъ, но не переставалъ развиваться. Рѣзкіе успѣхи обозначили его путь, весь состоявшій изъ неотступнаго воспроизведенія живой природы,—изученія, дающаго всегда такіе богатые плоды. Краски, колоритъ (не говоря о прочихъ качествахъ), пріобрѣли у него еще

новую правду, новую жизнь. Стòитъ только вспомнить небольшой образъ молодой царицы, возносящейся къ своему Богу на крыльяхъ поднявшаго ее ангела, съ устремленнымъ, ублажающимся взоромъ, съ просіявшимъ лицомъ, получающимъ оттѣнки невыразимаго блаженства. Откинемъ другія совершенства небольшой этой картины, остановимся хотя на одной рукѣ, отъ локтя обнажившейся изъ-подъ порфиры. Есть ли въ живописи что-нибудь больше дышащее правдой, больше живое? Гдѣ во всей этой картинѣ *любимый бѣлый цвѣтъ* художника? Просмотримъ, между этими двумя знаменитыми картинами, всю цѣпь картинъ и портретовъ,—гдѣ же этотъ бѣлый цвѣтъ?... Для подобнаго обвиненія могутъ существовать причины только развѣ неизвѣстно въ чемъ—или надобно отказаться отъ глазъ и чувствъ. Когда доходитъ дѣло до техническихъ вопросовъ, каждый пятится назадъ, какъ отъ неизвѣстнаго ему дѣла,—много воли есть тогда у борзаго пера. Но если рѣчь пошла о цѣломъ впечатлѣніи отъ произведенія, многочисленная толпа, какъ ни разнородно составленная, все-таки много значитъ. Есть во всемъ великомъ тайный голосъ, говорящій всякому, необманывающій ни чьего чувства, потому-что оно родственно самымъ основнымъ началамъ человѣческой природы. Такой голосъ говоритъ изъ картины „Послѣдній день Помпеи" каждому, какому угодно человѣку; каждый, кто только передъ нею останавливался, унесъ съ собою понятую частичку. Но прежде всего въ немъ остается представленіе о чемъ-то гармонически-сложившемся, связномъ, одномъ, какъ цѣлый стройный кругозоръ, схваченный однимъ взглядомъ.

Нѣтъ, въ числѣ живыхъ картинъ г. Роллера всего меньше удалась и могла удаться такая геніальная картина, какъ „Послѣдній день Помпеи",—не почему иному, какъ по неимовѣрному труду, нужному для того, чтобъ повторить во всей пластической полнотѣ такую мысль, которую могъ осуществить и одолѣть только могущественный талантъ. Пріймись за эту самую мысль человѣкъ, необладающій этимъ талантомъ, тотчасъ произойдутъ каррикатуры, несогласимыя уродства. Но этого мало: при постановкѣ этой картины надѣланы были ошибки противъ самыхъ первыхъ условій вѣрной передачи. Не нужно никакого таланта для уразумѣнія того, что въ картинѣ, наполненной перспективой и безчисленнымъ множествомъ плановъ, нельзя разстанавливать лица столько же наудачу, какъ на картинѣ, существующей съ какими-нибудь немногими планами. Какъ же на такомъ отдаленномъ планѣ появились такого роста кони, которые бы годились для самаго передняго (притомъ совсѣмъ искаженные противъ оригинала)? Кàкъ на переднемъ планѣ всѣ люди явились маленькими, прижатыми къ землѣ (кромѣ мальчика, несущаго отца, который, по сравненію съ подлинной картиной, былъ чуть не великаномъ), и между тѣмъ, безъ всякаго соблюденія порядка роста, чтò одно, можетъ-быть, могло бы до нѣкоторой степени выразить перспективу? Чѣмъ дальше шли перспективныя линіи, тѣмъ бòльшаго размѣра наставлены были лица. Мужчина самаго большого роста долженъ былъ бы представлять воина, несущаго отца, а онъ изображалъ собою плебея, бѣгущаго съ своей женой; вмѣсто стройныхъ классическихъ формъ античности, жена плебея, нисколько несоразмѣрная съ нимъ по росту, представляла собою грузныя формы *renaissance* и притомъ была *одѣта въ платье* яркаго вишневаго цвѣта, какого не могъ употребить Брюлловъ, такъ тонко владѣющій согласованіемъ цвѣтовъ. Ихъ дѣти были въ торчащихъ юбочкахъ и какихъ-то локонахъ (на картинѣ у нихъ короткіе волосы); сынъ, стоящій на ногахъ, разставилъ свои ножки совсѣмъ не по-античному. Съ лѣвой стороны — знаменитая группа матери съ двумя дочерьми, въ живой картинѣ, выходила темнымъ комкомъ, гдѣ ничего нельзя было разглядѣть. Самымъ яркимъ и непріятнымъ пятномъ бросалась въ глаза та розовая женщина съ падающимъ съ головы сосудомъ, подлѣ самого Брюллова, которой портретъ и руки списаны съ знаменитой въ свое время красавицы. Вмѣсто нѣжнаго розоваго цвѣта одежды, уходящей въ даль, гармонирующей съ далекою перспективою, молодой женщинѣ данъ былъ блѣдно-сургучный цвѣтъ платья, рѣжущій глаза, къ которому, вмѣсто круглящихся чудесною линіею рукъ, приставлялись руки очень тощія, въ локтяхъ согнувшіяся чуть не подъ прямымъ угломъ... Но невозможно исчислить всѣхъ даже главнѣйшихъ промаховъ, не говоря уже о болѣе-тонкихъ, художественныхъ трудностяхъ; мы только упомянули о самыхъ вопіющихъ недостаткахъ, которыхъ избѣжать было очень легко. Уже не будемъ входить въ разбирательство отчаянной запутанности рукъ, ногъ, возвышающихся гдѣ не нужно головъ, рѣшительной дисгармоніи цвѣтовъ. Какъ же послѣ этого можно думать о томъ, что *всему виноватъ Брюлловъ*, потому-что изобразилъ освѣщеніе, невиданное ничьимъ глазомъ? Напротивъ, это невиданное вышло лучше прочаго, потому-что не составляетъ какого-нибудь особеннаго затрудненія (впрочемъ, въ живой картинѣ была еще та невѣрность, что все освѣщеніе приходило прямо съ правой стороны, чтò въ настоящей картинѣ не такъ), а самыя виданныя, удобопостижимыя вещи вышли чѣмъ-то страннымъ, непостижимымъ.

Картина, представлявшая сцену изъ Декамерона Бокаччіо, ничѣмъ не замѣчательна, кромѣ богатыхъ костюмовъ, которые тутъ можно было употребить. Она въ родѣ блаженной памяти прекрасныхъ картинъ Буше, гдѣ у каждой головы манерный поворотъ, порядкомъ изуродованный, но прежде-бывало выдававшійся за грацію. Въ свѣтломъ пейзажѣ, подъ тѣнью жиденькихъ деревъ,—цѣлый этажеобразно разсѣвшійся кружокъ мужчинъ и дамъ. По серединѣ, въ глубинѣ, всѣхъ выше сидитъ что-то разсказывающая царица дня; ее исполняла Плесси [1], и *по игрѣ* она была въ-самомъ-дѣлѣ царицей дня. Она сгладила все принужденное въ поворотѣ головы, все напрашивающееся въ улыбкѣ; она сидѣла просто и покойно, поднявъ одинъ палецъ, будто упирая на какую-нибудь подробность разсказа. У ней одной платье не было по-

---

[1] Актриса петербургскаго Михайловскаго театра, Арну-Плесси. *В. С.*

добно бурнымъ, раздуваемымъ вѣтромъ волнамъ: оно лежало очень-просто, очень изящно, прекрасно обозначало всю фигуру, начиная отъ круглящихся плечъ и спускаясь до ногъ. Самое милое въ ней была граціозная улыбка, носившаяся на губахъ и оживленныхъ отъ разсказа щекахъ. Прелесть подобной *игры* вполнѣ оцѣнила публика.

Лучшія четыре картины изъ всего представленія были: „Карлъ XII", „Ботанисты", „Пилигримы въ пустынѣ" и „Прибытіе Ревекки". Каждая изъ четырехъ представляла по небольшой группѣ, искусно сплоченной, въ которой не было ничего ни геройскаго, ни мелодраматическаго, каждая состояла изъ простого движенія, и изображала такое счастливое соединеніе, что руки и ноги не путались, находились въ естественномъ порядкѣ: оттого картина не дѣлала никакихъ головоломныхъ художественныхъ затрудненій, и, слѣдовательно, выходила хорошо. Притомъ же, и въ декоративномъ отношеніи, за исключеніемъ первой, немного-красноватой, эти картины представляли все самое лучшее. Въ первой изъ нихъ, Карлъ XII, въ богатомъ креслѣ, сидитъ, испуганный чѣмъ-то, по серединѣ комнаты, протягивая руку къ столу, на которомъ большой кубокъ. Къ нему наклоняется, будто съ какой-то тайной, молодая женщина въ придворномъ тогдашнемъ платьѣ. Съ другой стороны—черная дама, прямая и строгая какъ сама судьба. Очень досадно, что афиша не взяла на себя труда разсказать содержаніе картины; вѣдь могла же она изъяснить: *молодая гречанка трепещетъ, встрѣчая взглядъ отца, брошенный*... и прочее, и прочее; зачѣмъ же было не поступить и здѣсь точно также? Такъ-какъ Карлъ XII—хорошая и хорошо выполненная картина, то это было бы для нея нужнѣе, чѣмъ для той.

Прекрасный день; у угла стѣны монастыря, въ саду, рыцари-монахи, съ большими красными крестами на груди по бѣлой тюникѣ, сидятъ и стоятъ, наслаждаясь прохладою. Это все люди уже пожилые; головы ихъ лишились волосъ; у нихъ у всѣхъ прекрасный, важный, старческій видъ. Одинъ стоитъ бокомъ и, защитивъ отъ солнца глаза рукой, разсматриваетъ что-то вдали; другой обороченъ къ намъ въ три четверти; еще одинъ читаетъ, углубясь весь въ развернутую на колѣняхъ книгу. Широкія прекрасныя складки ихъ платья составляютъ общія гармоническія линіи, и бѣлый блестящій цвѣтъ этого платья, перемежающійся красными полосами крестовъ, въ согласіи съ картиною свѣжаго сада, выдаетъ самымъ картиннымъ образомъ эту небольшую, но завлекательную группу.

Если бъ картинѣ „Пилигримы въ пустынѣ" нѣсколько не вредила слишкомъ прямолинейная пирамидальность, трехгранность группы, это была бы въ самомъ-дѣлѣ очень хорошая картина. Весь горизонтъ раскаленъ краснымъ аравійскимъ зноемъ, дышащимъ какимъ-то сухимъ, утомительнымъ жаромъ; вездѣ, далеко во всѣ стороны безбрежная пустыня. Гдѣ-то вдали валяются остовы погибшихъ верблюдовъ. Впереди сцены группа путешественниковъ, которымъ нѣтъ больше силъ идти дальше. Посреди старикъ-отецъ, съ длинной спускающейся на грудь бородою; онъ уныло опустилъ голову на подпершую ее руку, онъ уже не надѣется. Но надежда не оставила молодой женщины, опустившейся на колѣни у ногъ его; она подняла глаза къ небу, крѣпко сжала руки,—отъ одного неба она ждетъ спасенія. Не таковъ воинъ-арабъ, въ своей красной фескѣ, бодро опершійся на копье: онъ надѣется на свои силы, онъ смотритъ вдаль, нѣтъ ли слѣда какой-нибудь жизни вдали, какого-нибудь каравана, какого-нибудь путешественника. Немногочисленныя фигуры этой картины крѣпко сжаты въ одно цѣлое, а потому и дѣйствуютъ, при прекрасной декораціи, какъ одно общее, неразрозненное цѣлое, выразившее всю идею.

Кто не знаетъ милой картины Шопена: „Прибытіе Ревекки"? Она вездѣ и всѣмъ нравилась; въ ней не только новость вѣрныхъ арабскихъ костюмовъ и восточный пейзажъ, въ ней еще прекрасныя лица женщинъ, осѣненныя густыми прелестными прическами, въ ней много граціи женскихъ позъ, хорошее группированіе цѣлаго. Для этой картины все сладилось самымъ чудеснымъ образомъ: лицо, нѣсколько восточное, г-жи Фальконъ[1]), вся ея фигура, какъ нельзя лучше, выполняла сюжетъ; высоко взобравшись въ своемъ сѣдлѣ на горбъ верблюда, сидѣла спутница Ревекки, исполненная одною граціозною дѣвочкой; умѣли найти въ числѣ артистовъ французской труппы одного, который лицомъ своимъ, сверкающими бѣлками, точно арабскими щеками служилъ отличнымъ репуссуаромъ (своимъ темнымъ арабскимъ костюмомъ) свѣтлому явленію Ревекки. Восточный ландшафтъ, съ одинокими пальмами на фонѣ пылающаго горизонта, былъ исполненъ чисто по-роллеровски, со всѣмъ его превосходствомъ. Бѣлыя одежды женщинъ съ яркими разноцвѣтными украшеніями давали свѣжій, сочный оттѣнокъ краскамъ всей картины.

Декораторъ французскаго театра Журдель поставилъ во время поста двѣ картины: одна, въ концертѣ капельмейстера Маурера, была—возобновленіе много разъ повторенной нынѣшнею зимою на французской сценѣ картины Поля Лакруа: „Смерть Мазарини". Хотя нѣсколько ярко, но эта картина была сносно поставлена и долго нравилась публикѣ. Другая картина: „Мининъ и Пожарскій"—была представлена въ концертѣ капельмейстера Кажинскаго; но такъ-какъ она рѣшительно ни въ какомъ отношеніи не содержала въ себѣ ничего особеннаго, то больше одного раза и не повторялась.

Когда приходится говорить объ успѣхахъ новѣйшаго декоративнаго искусства, нельзя не вспомнить всегда съ особеннымъ удовольствіемъ о *панорамѣ Палермо*, устроенной г. Роллеромъ. Когда по узенькой лѣстницѣ взойдешь въ средину зданія, очутишься подъ огромнымъ грибомъ, и съ этого балкона вездѣ вокругъ увидишь разстилающуюся панораму, въ первыя минуты ни за что въ свѣтѣ не хочешь вѣрить такому чуду искусства. Бываютъ тутъ секунды, когда точно будто видишь Богъ знаетъ какую дале-

[1]) Актриса петербургскаго Михайловскаго театра. *В. С.*

кую перспективу уходящихъ одну за другую горъ, со всѣми ихъ разнообразными оттѣнками цвѣтовъ и налегшихъ тѣней,—видишь то скрывающуюся, то снова появляющуюся въ долинѣ изъ-за густой зелени рѣчку, бѣгущую у подножія этой горы, за которую уходятъ все больше и больше краснѣющія и и наконецъ тускнѣющія краски солнечнаго освѣщенія, и потомъ (хотя съ маленькимъ анахронизмомъ) изъ-за этой же горы начинаетъ разливаться по цѣлому широкому горизонту день, который скоро наполнитъ свѣжестью и золотыми отблесками всѣ промежутки деревъ, заиграетъ многочисленными отливами по вершинамъ ихъ, и озаритъ свѣтлымъ торжествомъ всю природу. Долго не можешь вѣрить, чтобъ былъ написанъ на холстѣ весь этотъ помостъ спустившейся къ саду лѣстницы монастыря, который стоитъ точно за одинъ шагъ отъ зрителя, и чтобы, вмѣстѣ съ такимъ близкимъ предметомъ, на одномъ и томъ же полотнѣ была вся далекая, окруженная зеленью и моремъ перспектива самого Палермо. Все видишь въ натуральную величину, и надолго забываешь о картинѣ. Даже когда привыкнешь къ ней, все-таки думаешь, что по-крайней-мѣрѣ множество декорацій соединилось для обмана, а между тѣмъ,—это все одинъ кусокъ, точно креповый шатеръ, васъ окружающій. Несовершенства самыя главныя въ этой панорамѣ—море, безъ одной струи, безъ одной рябины, все одного невозможно-неизмѣннаго цвѣта, и—луна бѣлой лепешкой, которая, впрочемъ, искусно образуется и свѣтитъ на гладкомъ, безоблачномъ небѣ. Несмотря на эти и другія немногія несовершенства, никогда еще талантъ нашего декоратора не поднимался до такой изумительной степени; съ этою картиною можетъ выдержать сравненіе одна только, нѣсколько лѣтъ назадъ сдѣланная г. Роллеромъ декорація въ оперѣ *Templario*. Это былъ огромный готическій рыцарскій залъ, весь наполненный лѣсомъ колоннъ, съ сверкающими въ иныхъ мѣстахъ разноцвѣтными окнами, изъ которыхъ длинные столбы свѣта пробирались сквозь всю дремучую гущу, вкось, по стройнымъ тонкимъ колоннамъ, а густыя тѣни ложились подлѣ этихъ свѣтовыхъ столбовъ. Сквозь уходящіе, прячущіеся одинъ за другой столбы съ ихъ стрѣльчатыми арками, перспектива тянулась нескончаемо; глазъ уставалъ слѣдить въ глубь. А между-тѣмъ, все это былъ одинъ и тотъ-же кусокъ полотна. Г. Роллеръ за подобныя произведенія вполнѣ заслуживаетъ названіе истиннаго художника, самолюбиво разрабатывающаго тайны своего искусства.

Кромѣ исчисленныхъ нами живыхъ картинъ, явились еще въ Дѣтскомъ Театрѣ на судъ публики живыя картины, исполненныя труппою г. Квирина Мюллера. Подобно труппѣ г. Раппо, эта труппа, за весьма-немногими исключеніями, исполняетъ преимущественно скульптурныя произведенія—статуи и барельефы, и притомъ бо̀льшею частью античныя, все самыя извѣстныя и самыя знаменитыя по своей красотѣ. Разумѣется, при подобной программѣ тотчасъ представляешь себѣ, что труппа, рѣшающаяся исполнять такія знаменитыя вещи, должна быть вся составлена изъ красавцевъ и красавицъ—не лицомъ, конечно: красота лица тутъ не главное. Но, къ-несчастью, приходится разувѣриться съ перваго взгляда; вороненокъ Крылова вотъ какъ думалъ, увидѣвъ, что орелъ выхватилъ изъ стада ягненка:

Ужь брать, такъ брать,
А то и когти что марать!
. . . .
Вотъ я какъ захочу,
Да налечу
Такъ царскій подлинно кусочекъ подхвачу!

Но извѣстно, что̀ случилось съ этимъ вороненкомъ: онъ запутался въ шерсти косматаго барана, который никакъ не приходился ему по силамъ, да запутался такъ, что и когтей не могъ вытеребить вонъ; съ барана пастухи чинненько его сняли и отдали играть дѣтямъ, напередъ окарнавъ крылья. Публика наша въ этомъ же родѣ поступила съ живыми картинами г. Квирина Мюллера...

Мы помнимъ, какъ много удовольствія доставляла Петербургу труппа г. Раппо, и не удивительно: въ этой труппѣ дѣйствительно было много сюжетовъ, очень хорошо сложенныхъ, особливо молодой Францъ Раппо, исполнявшій тѣ роли, какія въ оперѣ исполняетъ первый теноръ. У всѣхъ въ памяти осталась статуя Боргезскаго бойца. Эта самая статуя была повторена въ живыхъ картинахъ г. Мюллера; но, Боже мой, какъ повторена! Исполнителемъ ея явился значительно-солидный, чтобъ не сказать дебелый господинъ, и, о ужасъ!—съ черной, густой бородищей! Причина такого украшенія для этой статуи совершенно неизвѣстна: по-крайней-мѣрѣ сама статуя рѣшительно не подавала никакого повода къ этой фантазіи. Труппа г. Раппо была гораздо совѣстливѣе и аккуратнѣе въ повтореніи своихъ оригиналовъ. Но, главное, мы полагаемъ, что представленіе живыхъ картинъ съ антиковъ рѣшительно безполезно, когда, по разнымъ причинамъ, оно не можетъ быть допущено въ совершенной полнотѣ и наготѣ оригинала. Вмѣсто переливающихся, текущихъ линій и тѣней, вы ежеминутно наталкиваетесь на перерывы, перерѣзы. Прежде всего, около шеи рѣзко обозначается начало трико̀ съ своими складками. Потомъ, накрахмаленная юбка, на грѣхъ иной разъ полосатая (Венеры заплакали бы кровавыми слезами, еслибъ знали, что имъ предстоитъ на хладномъ Сѣверѣ такой немилосердый маскарадъ), и наконецъ широкій шарфъ черезъ плечо—вотъ вамъ антикъ, любуйтесь, наслаждайтесь! Все бы это ничего, еслибъ вознагражденіемъ за потери, необходимыя по нынѣшнимъ условіямъ общественной жизни, вознаграждали хотя нѣкоторыя прелестныя части, линіи, дающія угадывать цѣлую красоту, цѣлую стройность; но вѣдь бываютъ же такіе странные случаи, что сваливаютъ на необходимость и принудительность—многое недосказанное и закрытое, между тѣмъ, какъ самому нечего ни сказать, ни показать. Многіе отъ этого значительно выигрываютъ... Точно такъ, иныя живыя картины съ антиковъ не только очень рады, что должны себѣ навязывать юбки, но были бы даже очень рады,

еслибъ можно было надѣть еще двадцать-пять юбокъ, закутаться по горло: такъ мало есть такого, что̀ показать, такъ много выигрывается тѣмъ, что скрыты всѣ деликатныя части груди, бюста, всего стана. Едва ли не такъ-же должно думать и о живыхъ картинахъ г. Мюллера.

Фонъ для всѣхъ картинъ одинъ и тотъ же: какой-то жалкій пейзажъ, въ которомъ не только ничего нѣтъ сколько-нибудь отличнаго, но даже ровно ничего нѣтъ—это просто что-то такое мутное, сѣрое, бурое, намалеванное, грязное. Нужды не было, идетъ ли такой сельскій пейзажъ къ различнымъ фигурамъ: попался пейзажъ—взяли пейзажъ, попалась бы какая-нибудь другая декорація подъ руки, и ту бы взяли—все-равно. Но такъ ли бываетъ въ Парижѣ? Тамъ не смѣютъ позволить себѣ передъ публикой подобной небрежности, не смѣютъ дѣлать все спустя рукава: для каждой какой бы то ни было обстановки употребляютъ всѣ средства, изо всѣхъ силъ ищутъ сдѣлать какъ можно лучше, между тѣмъ какъ во многихъ другихъ мѣстахъ, у насъ напримѣръ, такъ и кажется, будто норовятъ сдѣлать какъ можно хуже. Привели въ Парижъ слоновъ, пріѣхалъ въ Парижъ великанъ,—что̀ вы думаете, ихъ стали показывать въ какомъ-нибудь балаганѣ? Никогда! Сейчасъ цѣлая толпа людей принимается за работу: одни сочиняютъ пьеску, въ которой бы слоны или великанъ съиграли однимъ своимъ появленіемъ цѣлую роль; другіе сочиняютъ музыку, которая бы шла къ придуманному сюжету; третьи пишутъ великолѣпныя декораціи, чтобы только публика осталась довольна, потому-что публика взыскательна, публика строга, съ собою шутить не позволитъ. Ахъ, еслибъ такой благодѣтельный страхъ передъ публикой могъ существовать вездѣ!..

Есть у насъ въ мірѣ искусствъ еще одна очень свѣжая и препріятная новость. Художникъ г. Козловъ издалъ двѣ литографіи съ картинъ профессора Бруни: „Моленіе о чашѣ“ и „Вакханка“, которая поитъ Купидона сокомъ винограда. У насъ любители живописи часто могутъ имѣть случай роптать на судьбу свою; многимъ изъ нихъ, желающимъ окружать себя любимыми предметами, приходится откладывать исполненіе желаній на неопредѣленное время, по очень простой причинѣ — по недостаточности средствъ, а магазины эстамповъ, выступающіе своими живописными окнами на дорогу къ проходящимъ по Невскому проспекту любителямъ, такой соблазнъ, что хоть обходи ихъ стороной, для сохраненія душевной тишины и спокойствія. Съ другой стороны, какъ не быть этимъ вещамъ неприступными: расходиться онѣ могутъ только между записными любителями и знатоками, а вся остальная часть публики не чувствуетъ къ тому никакой потребности; ни что не возбуждаетъ этой потребности—ни имя художника, которое бы вертѣлось у всѣхъ на языкѣ въ извѣстное время, ни громкая суетливая молва о какомъ-нибудь вновь появившемся произведеніи. Объ нихъ не говорятъ, ни пишутъ, или говорятъ и пишутъ, но такъ мало, что эти немногіе голоса теряются въ пространствѣ и не отзываются въ толпѣ. Не любитель и не знатокъ, очутившійся среди писанныхъ, гравированныхъ и литографированныхъ ликовъ, видитъ кругомъ только превосходную заграничную (и потому очень дорогую) работу; не самое богатство изящныхъ эстамповъ затрудняетъ и смущаетъ его, какъ толпа незнакомыхъ изысканно одѣтыхъ лицъ смущаетъ только-что вступившаго въ залу новичка: онъ не знаетъ, къ кому обратиться, на комъ остановить глаза; всѣ одинаково-приличны, и всѣ одинаково вопросительно смотрятъ; никого не знаетъ онъ по имени... И съ эстампами почти то же самое: желающій или просто любопытствующій не знаетъ ни одного изъ нихъ по имени, не знаетъ, чего пожелать, а заранѣе рѣшить этого вопроса онъ не могъ, потому-что не зналъ, что̀ особенно замѣчательно въ числѣ продающихся картинъ.

Еслибъ всѣ наши художники поступили такъ же, какъ поступилъ г. Козловъ, можетъ быть, затрудненіе, о которомъ мы говоримъ, мало-по-малу исчезло бы. А то подобныя явленія у насъ очень рѣдки. Имя Ѳ. А. Бруни ручается за достоинство самыхъ картинъ предъ тѣми, кто не видалъ ихъ ни въ подлинникѣ, ни въ копіяхъ; да такихъ не видавшихъ, можетъ быть, и не много найдется, особенно для *Моленія о чашѣ*, картины, сдѣлавшейся классическою. Вновь вышедшія литографіи произведены собственными средствами, т. е. русскими художниками: *Моленіе о чашѣ* рисовалъ г. Козловъ, литографировалъ Петровскій и Крушкинъ, оба эстампа печаталъ въ литографіи Края г. д'Арленгъ. За то имъ, гг. художникамъ, честь и слава, потому что такихъ произведенныхъ *собственными средствами* литографій мы какъ-то и не помнимъ: онѣ чисты, пріятны и вѣрны оригиналамъ, особенно въ послѣднемъ отношеніи замѣчательна *Вакханка*,—особенно, говоримъ, потому, что единственная придирка, которую можетъ, какъ намъ кажется, сдѣлать разборчивый цѣнитель, состоитъ въ томъ, что въ нижней части картины *Моленіе о чашѣ* не вполнѣ передана теплота колорита подлинника. Впрочемъ, повторяемъ: честь и слава гг. художникамъ за эти литографіи! Дай Богъ побольше такихъ, столько же удачно выбранныхъ, столько же прекрасно исполненныхъ и столько дешево продающихся. Въ благодарность, мы будемъ ихъ больше покупать, чтобъ художники не имѣли справедливой причины роптать на насъ, если не найдутъ возможности и охоты продолжать свои добросовѣстныя, съ любовью выполняемыя предпріятія.

Еще новость въ томъ родѣ, не менѣе пріятная и, безъ сомнѣнія, имѣющая несравненно-важнѣйшее значеніе. Вышла вторая тетрадь „Русской Старины“, составленной А. Мартыновымъ, съ текстомъ Снегирева. Въ этой тетради заключаются шесть рисунковъ: 1) *Церковь Рождества Предтечи и св. муч. Уара, въ Московскомъ Кремлѣ;* 2) *Ворота съ теремомъ Крутицкаго архіерейскаго дома, въ Москвѣ;* 3) *Дворцовыя ворота въ селѣ Коломенскомъ;* 4) *Церковь св. Димитрія Царевича, что на Крови, въ Угличѣ;* 5) *Церковь св. Николая явленнаго, въ Москвѣ,* и 6) *Спасъ на Бору въ Московскомъ Кремлѣ.*

Объ этомъ предметѣ надо говорить или слиш-

комъ много, или слишкомъ мало. Говорить слишкомъ много здѣсь, вмѣстѣ съ другими летучими извѣстіями, считаемъ неудобнымъ, и потому ограничимся пока малымъ... Довольно сказать, что на тетрадь „Русской Старины" нельзя смотрѣть безъ особаго сладко-болѣзненнаго чувства, которое, вѣроятно, происходитъ отъ мысли вообще о старинѣ. Какъ-будто чего-то жаль, какъ будто на что-то досадно,... а потомъ становится досадно на самаго себя... Нѣтъ, надо крѣпко желать, чтобъ это изданіе благополучно продолжалось: оно въ высшей степени стоитъ продолженія. Ему нужно продолжаться... Текстъ г. Снегирева, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онъ описываетъ, или, какъ простой лѣтописецъ, разсказываетъ исторію зданій, такой пріятный (потому что пріятно, когда человѣкъ дѣлаетъ свое дѣло), г. Снегиревъ такъ хорошо описываетъ памятники старины! На примѣръ, говоритъ онъ о Крутицкихъ Воротахъ:

„Каменныя ворота сіи съ двумя въѣздами, изъ коихъ одинъ теперь закладенъ, надъ ними теремъ съ четырьмя окнами. Лицевая сторона его выкладена узорочными половыми кафелями или изразцами, изъ коихъ между окнами вставлены съ рельефными орнаментами колонки съ капителями, полными карнизами и базами на консоляхъ. Надъ окнами дуговые сандрики, а въ общемъ карнизѣ, фризъ украшенъ кафелями. Эта разноцвѣтная изразцовая мозаика, представляющая Восточно-Русскій вкусъ, придаетъ зданію богатую *лѣпоту*. Прежде надъ теремомъ была крутая черепичная кровля, которая соотвѣтствовала стилю воротъ, но послѣ Троицкаго пожара въ 1737 г. она сдѣлана плоская, желѣзная. На внутреннихъ стѣнахъ двухъ подъѣздовъ, изображенные фресками лики разныхъ святыхъ въ иконномъ стилѣ XVII вѣка недавно забѣлены известкою".

„Въ такомъ состояніи теперь сей памятникъ, едва ли не одинственный своего рода въ Московскомъ мірѣ!.. Въ теремѣ теперь помѣщается архивъ батальйона внутренней стражи..." и пр.

Какъ же не желать продолженія изданію „Русской Старины"! какъ не желать сохранить свѣдѣнія о первоначальномъ видѣ древнихъ памятниковъ!

Рисунки этого изданія чрезвычайно отчетливы, такъ-что человѣчковъ, которые тутъ мѣстами насажены, хоть бы и не было [1]).

(*„Отеч. Зап." 1847 г., т. 51, отд. VIII, с. 205—216 и 229—231*).

Послѣдніе дни К. П. Брюллова и оставшіяся въ Римѣ послѣ него произведенія.

(Изъ письма къ редактору „Отечественныхъ Записокъ").

Неаполь, 31 іюля (12 августа), 1852 г.

....Теперь буду говорить вамъ про Брюллова и послѣднее время его въ Римѣ. Начиная съ прошлаго года, чѣмъ больше я приближался къ Риму, тѣмъ больше встрѣчалъ русскихъ, которые могли разсказать мнѣ про Брюллова и его болѣзнь; но всѣ эти извѣстія, столько меня интересовавшія, были все самыя противоположныя: то болѣзнь его становилась все труднѣе и рѣшительнѣе, и онъ, совершенно-истощенный, изнеможенный ею, не могъ ничего дѣлать; то опять слышалъ я, что ему гораздо лучше, что онъ снова работаетъ, замышляя новые проекты, новыя чудеса. Но когда въ нынѣшнемъ маѣ пріѣхалъ я въ Римъ, я узналъ настоящее положеніе Брюллова: ему было такъ худо, болѣзнь пошла такими быстрыми шагами къ концу, что доктора давали ему едва нѣсколько мѣсяцевъ жизни. Печальныя предсказанія эти сбылись скорѣе, чѣмъ всѣ ожидали: Брюлловъ умеръ 23-го іюня, задушенный хлынувшею ему изъ сердца въ горло кровью, вдругъ, неожиданно, когда всѣ послѣдніе дни, казалось, ему было гораздо лучше, и страшный судорожный кашель, второй годъ не покидавшій его, оставилъ его, далъ ему наконецъ свободно дышать.

Очень трудная болѣзнь продержала меня долго въ постели въ это самое время; я не могъ даже быть на похоронахъ Брюлловскихъ—а что бы я далъ, чтобъ увидать его еще разъ, хотя бы мертваго! Мнѣ показывали потомъ два портрета его: одинъ на холстѣ, другой гипсовый, оба сдѣланные итальянскими художниками—первый римскимъ живописцемъ *Корніенти*, второй—скульпторомъ *Страцци*, первый при жизни еще Брюллова, второй послѣ смерти, какъ онъ лежалъ въ постели своей. Всѣ итальянцы увѣряли меня, что оба портрета, и съ живаго, и съ мертваго Брюллова, сдѣланы точь-въ-точь такъ, какъ онъ былъ; я твердо помнилъ, какимъ я прежде его зналъ, согласенъ былъ много отдать отнимающей и перемѣняющей болѣзни, и все-таки не находилъ я въ этихъ портретахъ того Брюллова, котораго мы знали. Одно со мной думали и русскіе художники въ Римѣ. Мы всѣ помнимъ лицо Брюллова послѣ болѣзни, той же самой, которая теперь унесла его,—въ портретѣ, который онъ *набросалъ* въ Петербургѣ, въ первый день выздоровленія своего, и до котораго его упросили всѣ друзья не дотрогиваться больше,—*такъ набросалъ* онъ эту первую подмалевку! Не нужно намъ другихъ портретовъ съ него на память—и этотъ одинъ никогда не выйдетъ изъ головы. У каждаго необыкновеннаго человѣка—хорошъ онъ или дуренъ, все равно—есть всегда что-то такое въ лицѣ, чего нѣтъ въ другихъ лицахъ, и этого не стираетъ ни болѣзнь, ни сама

---

[1]) Самый конецъ этихъ замѣтокъ относится скорѣе къ отдѣлу „Критика художественныхъ книгъ и статей", и печатается здѣсь только для того, чтобы не раздроблять ихъ на двѣ части. *Ред.*

смерть: стираетъ только одна кисть или рѣзецъ пошлаго портретиста.

Скоро послѣ пріѣзда своего съ острова Мадеры въ Римъ, Брюлловъ познакомился съ Анджелино Титтони—по римскому выраженію *negoziante di campagna*, то-есть оптовымъ торговцемъ всѣми сельскими произведеніями и всякимъ скотомъ. Съ этимъ человѣкомъ онъ сошелся необыкновенно-близко съ самаго перваго времени знакомства, привязалъ его къ себѣ съ тою необыкновенною силою, которою всегда владѣлъ, когда хотѣлъ пріобрѣсти чью-нибудь привязанность; въ то же время почувствовалъ надъ собою что-то въ родѣ магнетической силы Титтони, которой и остался покоренъ до самаго послѣдняго своего дня. Это вліяніе было для него чрезвычайно-благодѣтельно, потому-что постоянно употреблено было на сохраненіе здоровья и силъ Брюллова, на все, что могло помочь, если не выздоровленію, то, по крайней мѣрѣ, поддержанію его. Вслѣдствіе постоянныхъ занятій своихъ, Титтони много времени долженъ былъ проводить въ имѣніи своемъ, въ Манціанѣ, въ окрестностяхъ Рима; Брюлловъ, переселившійся къ нему еще въ началѣ 1851 года, вмѣстѣ съ семействомъ его, перешелъ туда въ іюнѣ того же года, и черезъ нѣсколько времени началъ пользоваться минеральными водами въ Stigliano (недалеко отъ Манціаны), собственность которыхъ принадлежитъ Титтони. Минеральныя эти воды, очень знаменитыя еще въ древности, въ римскія времена, скоро принесли ему значительное облегченіе; чудесный воздухъ римскихъ окрестностей былъ ему также чрезвычайно полезенъ, и онъ скоро совсѣмъ ожилъ. Едва силы его возвратились, онъ тотчасъ же принялся за работу, безъ которой, какъ онъ тысячу разъ повторялъ всѣмъ окружающимъ, ему невозможно жить, когда онъ хоть сколько-нибудь здоровъ. Онъ сдѣлалъ нѣсколько маленькихъ пейзажей—нѣкоторые изъ нихъ подарены имъ доктору Маркусу, навѣщавшему его; потомъ, чувствуя все больше и больше возвращеніе своихъ силъ, онъ захотѣлъ сдѣлать портреты всѣхъ Титтони, привязавшихся къ нему самою искреннею дружбою и постоянно окружавшихъ его во время болѣзни. Одни изъ этихъ портретовъ сдѣланы масляными красками, другіе акварелью. Эта мысль—оставить своей работы портреты всѣхъ Титтони—не только не оставляла его во все продолженіе лѣта, но занимала и всю осень, по возвращеніи въ Римъ, до самой зимы 1851 года. Многіе портреты почти всѣ онъ кончилъ; другіе остались болѣе или менѣе недодѣланными, потому что мало-по-малу отъ портретовъ мысль его обратилась къ сочиненіямъ, къ эскизамъ, къ набрасыванью безпрестанно все новыхъ мыслей, отъ чего онъ такъ давно уже отвыкъ,—болѣзнь дѣлала это невозможнымъ, а къ сочиненію, къ произведенію новаго, къ воплощенію своихъ мыслей, всегда только и устремлялся онъ при первомъ возвращеніи здоровья, какъ къ единственному и непремѣнному своему занятію. Еще съ самаго начала зимы онъ изъ дома Титтони перешелъ къ другую квартиру, гдѣ свѣтъ былъ для него лучше, потому что онъ непремѣнно намѣренъ былъ работать, много работать, и только одинъ Титтони, видя, какъ это начинало становиться ему вредно, могъ останавливать его, могъ запрещать ему работать,—безъ Титтони онъ въ самое короткое время издержалъ бы все только что возвратившееся или поправившееся по крайней мѣрѣ здоровье. Однако и въ это время сочиненія, продолжавшееся отъ декабря 1851 по май 1852 года, онъ сдѣлалъ еще два портрета: одинъ профессора Ланчи, другой князя Мещерскаго, работалъ нѣсколько времени и надъ давно-начатымъ портретомъ Демидова, но, наконецъ, побѣжденный воротившеюся болѣзнью, оставилъ и портреты, и сочиненіе картинъ, и больше уже не работалъ; оставилъ новую мастерскую, больше ему не нужную, и 1-го мая снова воротился въ домъ къ Титтони, гдѣ ему, посреди друзей, всегда было такъ хорошо во время болѣзни. 1-го іюня они опять всѣ вмѣстѣ переѣхали въ Манціану, и опять Брюлловъ началъ пользоваться стильянскими минеральными водами; но уже было поздно,—болѣзнь настолько уже завладѣла имъ, что не помогали больше воды эти, и, видя безполезность ихъ, онъ воротился въ Манціану. Лечиться уже было нечѣмъ, одинъ итальянскій воздухъ поддерживалъ его жизнь. Наконецъ, вдругъ наступило нѣсколько дней, когда ему сдѣлалось, будто, нѣсколько лучше. Въ одинъ изъ этихъ дней, 23-го іюня, послѣ обѣда, онъ сидѣлъ и курилъ сигарку, какъ всегда, когда ему было немного лучше; слушалъ, что ему читалъ Laurenti, одинъ изъ двухъ молодыхъ людей, никогда его не покидавшихъ и читавшихъ ему днемъ, чтобы разсѣять и занять его,—ночью, чтобъ дать ему задремать, потому что много уже времени онъ не могъ спать. Вдругъ его схватилъ судорожный кашель, но сильный, какого еще никогда не было; онъ почувствовалъ, что это были послѣдніе часы его, сталъ просить позвать къ нему, дать ему еще разъ обнять друга его, Титтони. Но не исполнилось это послѣднее желаніе его. Обманутый возвращеніемъ хорошихъ послѣднихъ дней, Титтони только за день уѣхалъ въ Римъ по своимъ дѣламъ, и они больше не видались. Брюлловъ умеръ, повторяя много разъ, какъ бы хотѣлъ еще разъ увидать Титтони, и напрасно зовя его. Тысячу разъ онъ ему при всѣхъ говорилъ, что ни къ кому и никогда онъ не былъ такъ привязанъ, какъ къ нему, что во всю свою жизнь онъ одинъ и былъ его другъ,—за чѣмъ же надобно было, чтобъ этого человѣка не встрѣтилъ прощающійся взглядъ его въ часъ смерти? Или всегда такъ должно быть съ каждымъ изъ насъ? И должно только то не случаться, что намъ всего дороже?

Изъ всѣхъ, кто зналъ Брюллова прежде, быть можетъ никто не повѣритъ той чрезвычайной перемѣнѣ, которая съ нимъ совершилась въ послѣднее время, не столько подъ вліяніемъ болѣзни, сколько подъ вліяніемъ Титтони. Онъ, прежде сама нетерпѣливость и неукротимость, сдѣлался терпѣливъ, снисходителенъ и почти всегда слушался приказаній Титтони относительно всего, касавшагося его образа жизни и распредѣленія времени, занятій, какъ ученикъ слушается учителя своего, какъ больной—доктора. Самъ Брюлловъ чувствовалъ эту перемѣну,

много разъ говорилъ ему: „когда ты станешь показывать этотъ портретъ твоей маленькой дочкѣ, никто изъ тѣхъ, кто прежде зналъ меня, не захочетъ вѣрить, что у Брюллова достало терпѣнья дѣлать и кончить акварельный портретъ съ шестимѣсячнаго ребенка“. Я видѣлъ, въ числѣ прочихъ вещей у Виттони, и этотъ портретикъ: онъ такой же милый, какъ портреты трехъ дѣтей съ собакой, которые мы видѣли въ Петербургѣ нѣсколько лѣтъ тому назадъ; Брюлловъ повторилъ въ немъ одинъ изъ тогдашнихъ мотивовъ: съ толстенькой ножки ребенка свалился башмачокъ и лежитъ спереди на картинѣ; поднятой рученкой тянется это дитя, такъ мило смотрящее прямо зрителю въ глаза, къ чему-то вверхъ—этимъ маленькимъ всегда чего-то хочется, всегда къ чему-нибудь они тянутся. Я не говорю вамъ про сходство—глаза совсѣмъ живые, блестятъ горяченькими блестками, какъ на лицѣ самого ребенка, на котораго я столько разъ любовался. Начать-ли заниматься, перестать-ли работать, пойти-ли обѣдать, пойти-ли гулять, пойти-ли спать,—все дѣлалось только съ позволенія Виттони, столько Брюлловъ былъ увѣренъ, что все ему совѣтуется истиннымъ другомъ, къ лучшему; несмотря ни на какія занятія, Брюлловъ безъ него скучалъ, и если Виттони поздно возвращался домой, дольше оставался въ Римѣ, чѣмъ назначалъ, навѣрное находилъ онъ, ворочаясь, либо у дверей дома, либо даже на дорогѣ, Брюллова, шедшаго къ нему съ самыми серьезными выговорами—зачѣмъ такъ долго заставилъ себя ждать. Тотъ ли это Брюлловъ, котораго привыкли мы знать въ Петербургѣ, впродолженіе столькихъ лѣтъ?

Какъ и вы, какъ и всѣ, не люблю я описаній картинъ и статуй, но на этотъ разъ я считаю необходимымъ разсказать вамъ про все, что осталось въ Римѣ послѣ Брюллова и что я видѣлъ,—по всей вѣроятности, все это никогда не будетъ въ Россіи. Другое, можетъ быть, разойдется по разнымъ рукамъ, затеряется изъ виду мало-по-малу, а я знаю, вамъ хотѣлось бы знать все, что сдѣлано имъ въ это послѣднее время. Поэтому, выслушайте терпѣливо весь мой перечень.

Къ числу самыхъ первыхъ работъ, начатыхъ Брюлловымъ въ Римѣ, во время перваго его путешествія туда, принадлежатъ: *портретъ А. Н. Демидова* и *Вирсавія въ купальнѣ*. Обѣ картины до сихъ поръ остались неконченными, потому что для такихъ большихъ работъ онъ не чувствовалъ уже въ себѣ довольно силы. Портретъ Демидова—цѣлая картина, какъ ихъ всегда умѣлъ дѣлать Брюлловъ, подобно другому большому же портрету, начатому въ то же время и оставшемуся точно также неконченнымъ—я говорю про *портретъ графини Самойловой*. Чтд это за портреты были бы оба, если бы окончились нынче, начатые больше 20 лѣтъ тому назадъ съ тогдашнею уже пылкостью и огнемъ, конченные съ нынѣшнимъ мастерствомъ. Изъ всего неконченнаго въ большой мастерской Брюллова въ Петербургѣ я всегда больше всего жалѣлъ объ этомъ неконченномъ, только что подмалеванномъ „Маскарадѣ“, гдѣ, на переднемъ планѣ, снявъ маску съ удивительнаго лица, такъ прекрасно и гордо стоитъ эта „размаскировавшаяся“, дышащая пламеннымъ баломъ маска. Много другихъ портретовъ и картинъ можно было бы отдать за то, чтобы эта картина была кончена Брюлловскою рукой. Не знаю, какія обстоятельства, какія причины (какой, быть можетъ, безрезонный капризъ) помѣшали окончанію этого удивительнаго портрета, но по крайней мѣрѣ знаю, отчего остался не конченъ потретъ Демидова, про который я началъ вамъ говорить. На этомъ портретѣ Демидовъ, одѣтый въ русскій боярскій кафтанъ, скачетъ по лѣсу на чудесной казацкой сѣрой лошади; по обѣимъ сторонамъ его несутся лихія охотничьи собаки, за нимъ вдали слѣдуетъ стремянный. Во всей картинѣ немногое кончено: соболій мѣхъ, которымъ подложенъ опашень его, съ развѣвающимися по вѣтру длинными рукавами, наброшенный сверхъ кафтана, мѣстами нѣкоторыя другія части костюма, и, больше всего, голова и грудь лошади—вотъ все, что кончено. „Я началъ этотъ портретъ тогда, когда я мало еще зналъ лошадей,—говорилъ въ послѣднее свое время Брюлловъ,—и отъ этого сдѣлалъ тутъ большія ошибки; теперь надобно было-бы многое перемѣнить: всю голову и грудь лошади передвинуть на цѣлыхъ четыре пальца впередъ, а теперь мнѣ уже больше не написать такъ эту грудь и голову“. Потомъ онъ находилъ, что надобно опустить гораздо ниже главную фигуру, а онъ больше не хотѣлъ приниматься за такую долгую работу—значило-бы весь портретъ начинать съ самаго начала. Но, каковъ и теперь портретъ, нельзя не остановиться передъ этою лошадью, съ ея огненными глазами, широко-пышащими ноздрями и грудью, выдающеюся изъ картины точно живою и блистающею подъ пробившимся сквозь деревья солнечнымъ лучемъ. Эта грудь лошади такъ написана. какъ писалъ въ своихъ портретахъ живыя лица Рембрандтъ, одинъ изъ великихъ и самыхъ главныхъ учителей Брюллова.

Другая картина,—тоже густая зелень, тоже яркій солнечный лучъ, сквозь нее сверкнувшій, и, облитая этимъ лучемъ, нагая, расправляя распущенную густую косу, сидитъ прекрасная Вирсавія, готовая сойти въ воду, купаться. Ея круглящееся свѣтовыми тѣнями лицо, точно рамкой, окружено поднятыми кверху руками; молодое Венерино тѣло—точно блистающая лилія, распустившаяся и благоухающая, на темнозеленомъ фонѣ чащи и подлѣ лоснящагося маслянаго чернаго тѣла служанки-негритянки, на колѣняхъ подлѣ нея перебирающей въ рукахъ одежды и украшенія госпожи своей. Несмотря на то, что эта картина была еще не кончена, съ нея дѣлали уже здѣсь копіи,—я ихъ видѣлъ; несмотря также на то, что эта картина такъ и осталась неконченною, теперь, когда невозможно было больше ожидать, что когда-нибудь кончитъ ее Брюлловъ; весною нынѣшняго года три русскихъ путешественника, увидѣвши эту Вирсавію, стали одинъ послѣ другого упрашивать Брюллова продать ее. Но г. Солдатенковъ, московскій негоціантъ, также посѣщавшій мастерскую Брюллова, едва увидѣлъ Вирсавію, тотчасъ же купилъ ее, и въ тотъ же день увезъ ее къ себѣ,—

по крайней мѣрѣ эта Брюлловская вещь останется въ Россіи.

Одинъ изъ портретовъ, раньше другихъ начатой въ прошломъ году, послѣ того, какъ ему помогли стильянскіе воды, это *портретъ самого Анджоло Титтони*. Характерная. выразительная голова его чрезвычайно нравилась Брюллову и онъ дѣлалъ ее нѣсколько разъ. „У тебя голова Брута,—говорилъ онъ ему,—постой, вотъ я тебя сдѣлаю Брутомъ". И одинъ разъ, какъ простой этюдъ, онъ сдѣлалъ эту Брутовскую голову, давъ ей тотъ же самый гордый, быстрый поворотъ смотрящей черезъ плечо головы, который далъ *своему* Бруту Микель-Анджело [1]). И эта голова тоже не кончена. тоже едва вызначилась—какъ та на холстѣ, такъ эта въ мраморѣ, но обѣ говорятъ и дышатъ своимъ сильнымъ, непобѣдимымъ характеромъ: оба художника напечатлѣли на лицѣ эту душевную складку, которую хотѣли выразить; потомъ имъ больше не захотѣлось, какъ послѣ главнаго торжества завоевателю, продолжать остальное завоеваніе. Самъ Брюлловъ это говорилъ, когда, упрашиваемый кончить почти-что конченный другой портретъ Титтони (масляными же красками, до колѣнъ), онъ, отвѣчалъ: „На что тебѣ хочется, чтобы я кончалъ этотъ твой портретъ? Все, что есть самаго важнаго, самаго лучшаго, все тамъ есть. Остальное же—весь обманъ (impostura), я, пожалуй, кончу въ одинъ часъ, если время будетъ. Но не заботься объ этомъ, и такъ хорошо!" Этотъ второй портретъ Титтони—одинъ изъ лучшихъ портретовъ Брюллова, которые я видѣлъ. Онъ мнѣ немного напомнилъ портретъ князя Оболенскаго, въ русскомъ боярскомъ костюмѣ, хотя въ лицахъ совершенно разные характеры. Титтони стоитъ весь бокомъ, точно будто шелъ и остановился у стѣны, оборотившись къ зрителю только головой. Рубашка его подпоясана разноцвѣтнымъ яркимъ шарфомъ; на правое плечо и локоть, выдавшійся изъ картины прямо къ зрителю, наброшена гусарскимъ ментикомъ черная бархатная куртка; въ лѣвой рукѣ свѣтлая низенькая шляпа съ широкими полями, какія всѣ почти здѣсь носятъ. Все лицо и шея, съ ея откинутымъ воротникомъ, пополамъ раздѣлены свѣтомъ и тѣнью; кругомъ головы свѣтлое сіянье дня, освѣтившее и стѣну, подлѣ которой стоитъ Титтони,—и отъ всего этого яркаго итальянскаго освѣщенія портретъ получаетъ необыкновенную жизнь и выдающуюся силу. Какъ всегда, во всѣхъ портретахъ Брюллова, лучше всего глаза: отъ нихъ никогда не хочется отвести своихъ собственныхъ глазъ, особливо, если оригиналъ столько прекрасенъ, какъ случилось на этотъ разъ, и если останавливаетъ на нихъ не одна схваченная жизнь, но еще и красота прелестная.

Почти въ одно время, прошлогоднимъ-же лѣтомъ, сдѣланы большіе акварельные *портреты трехъ братьевъ Титтони* и одной изъ невѣстокъ его. Всѣ они, какъ большіе охотники,—съ ружьями, съ однимъ изъ нихъ собака; каждый изъ трехъ едва одѣтъ, по-итальянски—по-деревенски: голыя шеи, едва повязанные галстухи, ни жилета, никакого верхняго платья, всего, что столько въ разладѣ съ живописью и картинами. Всѣ лица родственны, всѣ принадлежатъ одному типу, одной фамиліи, но каждый со столько-особеннымъ *своимъ* выраженьемъ, что, и не знавши оригиналовъ, скажешь: непремѣнно, должно-быть, похожъ каждый изъ портретовъ, непремѣнно въ немъ выраженъ весь характеръ, вся настоящая душа каждаго изъ трехъ. У собаки глаза совсѣмъ горятъ—она точно готова сейчасъ прыгнуть впередъ, передъ ногами господина своего. Невѣстка Титтони, чрезвычайно красивая молодая женщина, премило сгруппирована съ своими тремя дѣтьми. Она сидитъ, и одинъ изъ дѣтей, поднявшись на своихъ ножкахъ, сзади тянется къ головѣ ея, точно сказать ей что-нибудь потихоньку на ухо, или поворотить къ себѣ ея голову и поцѣловать ее.

Нѣсколько позже этихъ портретовъ, послѣ переѣзда уже въ городъ, дѣлалъ Брюлловъ *портреты Нины Титтони*, матери своего друга, и *Джульетты*, дочери его. Портретъ первой—одинъ изъ самыхъ оконченныхъ портретовъ Брюллова, по его собственнымъ словамъ; онъ часто самъ съ удовольствіемъ разсматривалъ его и потомъ говорилъ: „этотъ я *кончилъ*". Это старушка, съ блѣднымъ желтѣющимъ лицомъ, глубокими морщинами на лбу, которыя все-таки даютъ прочитать на ея лицѣ, что была она когда-то „прекрасная Нина". Теперь и глаза ея глубоко впали, но изъ глубины своей ярко чернѣютъ. И губы, и руки поблѣднѣли и сжались въ складкахъ, но онѣ—живыя на этомъ портретѣ. На ней темное шелковое платье, едва различаемое; кругомъ головы и плечъ раскинулась по спинкѣ кресла темная же мантилья, и задумчивое лицо это, полное жизни, отдѣляется отъ своего полотна, какъ иныя задумчивыя старушки съ живымъ лицомъ, утонувшимъ въ плоскомъ, торчащемъ, точно ошейникъ, воротникѣ своемъ, и съ живыми руками, выходящими изъ кружевныхъ нарукавниковъ,—въ иныхъ фламандскихъ портретахъ. Никакъ не хотѣло удасться Брюллову лицо ея внучки, прекрасной 14-тилѣтней Джульетты: одинъ разъ сдѣлалъ онъ ея портретъ акварелью, и былъ столько недоволенъ имъ, что говорилъ, что позволитъ его не уничтожать развѣ до тѣхъ только поръ, покуда не сдѣлаетъ другой, стоящій ея прекраснаго лица. Въ первый разъ еще, когда онъ ее увидалъ, Брюлловъ назвалъ ее *Джованной д'Аркъ*.—иначе съ тѣхъ поръ она ему и не представлялась; наконецъ началъ ее въ латахъ и ведущею подъ уздцы сѣраго боеваго коня, нагибающаго подъ ея рукой шею свою и нетерпѣливо глядящаго опущеннымъ глазомъ. Нѣсколько разъ принимался онъ за этотъ портретъ, никогда не хотѣлъ удасться портретъ,—далеко-далеко оставался за прелестнымъ оригиналомъ; много разъ съ досадой Брюлловъ самъ разсказывалъ про эту неудачу и говорилъ, какъ ему смертельно хотѣлось-бы оставить съ прочими Титтоніевскими портретами, въ фамиліи, гдѣ и мужчины и женщины такъ хороши, также и портретъ Джульетты, которая даже лучше всѣхъ другихъ. Все

---

[1]) Эта голова находится во Флоренціи, въ галлереѣ Uffizii, въ кабинетѣ Гермафродита. *Прим. автора.*

время, что Брюлловъ не писалъ портретовъ и занятъ былъ другими вещами, онъ никогда не покидалъ желанья *непремѣнно* окончить портретъ своей Джованны д'Аркъ, и, какъ онъ говорилъ, оставить навсегда портретъ красавицы. Но его желаніе не исполнилось, и похожими остались только одни пламенные темные глаза и общій прекрасный окладъ лица съ закинутыми за уши густыми волосами,—все остальное хотѣлъ онъ непремѣнно перемѣнить, опустить талью, передвинуть руку, даже перемѣнить нѣсколько позу. Какъ не жалѣть, что не удался этотъ портретъ,—быть можетъ, если бы удался, онъ былъ бы равенъ, по красотѣ, съ лицомъ старшей дочери, на первомъ планѣ, въ „Послѣднемъ днѣ Помпеи". И съ него, можетъ быть, было бы такое же безчисленное множество гравюръ и копій, и вездѣ было бы тогда, можетъ быть, знакомо лицо прекрасной Джульетты Титтони, какъ знакомо то лицо.

Въ одно почти время съ портретомъ Нины Титтони былъ сдѣланъ *портретъ профессора Ланчи (Lanci)*, одного изъ самыхъ близкихъ пріятелей Брюллова. Это лицо старика вышло съ такимъ же невообразимымъ совершенствомъ, какъ въ томъ портретѣ лицо старухи; только тò написано въ манерѣ Рембрандта, съ самыми глубокими тѣнями, этотъ же портретъ—весь въ свѣту, написанъ совсѣмъ безъ тѣней. Онъ одѣлъ его въ красный халатъ, обложенный по воротнику и по рукавамъ мѣхомъ *chinchilla;* весь фонъ картины—одноцвѣтный темный, и старичокъ-профессоръ, со своею размышляющею, немного наклонившеюся головою, со своею старою морщиноватою рукою, держащею лорнетъ, невольно разъ навсегда напечатлѣвается въ памяти, какъ каждое изъ тѣхъ немногихъ произведеній, гдѣ искусство схватило жизнь въ каждой ея чертѣ, въ каждой изъ безчисленныхъ ея красокъ и вылѣпило другого живаго человѣка, который больше никогда не умретъ. Профессоръ Ланчи—одинъ изъ лучшихъ и знаменитѣйшихъ оріенталистовъ и археологовъ римскихъ. Какъ нѣкогда, много уже лѣтъ тому назадъ, онъ сообщилъ профессору Ѳ. А. Бруни всѣ археологическія свѣдѣнія и рисунки для знаменитаго „Мѣднаго змѣя", такъ, въ послѣднее время, когда Брюлловъ сочинялъ въ прошломъ году эскизъ „Il tempo destruttore" (о которомъ я разскажу ниже), Ланчи со всегдашнею своею готовностью и услужливостью постоянно давалъ ему всѣ археологическія объясненія, всѣ совѣты и рисунки, которые могли быть нужны Брюллову, Общество его много любилъ Брюлловъ, какъ общество человѣка не только что чрезвычайно ученаго, но еще умнаго и всегда размышляющаго по нынѣшнему, а не отстало, по-итальянски. Брюллову хотѣлось поблагодарить его за все, чѣмъ онъ считалъ себя ему обязаннымъ, и онъ началъ этотъ его портретъ, говоря ему: „я сдѣлаю съ васъ портретъ, который *навсегда* останется". И онъ не обманулся самъ, да не обманулъ и пріятеля. Восхищенный профессоръ сдѣлалъ подъ этимъ портретомъ, на золотой его рамкѣ, арабскую надпись барельефными (выпуклыми) золотыми большими буквами;—она говоритъ: „Брюлловъ сдѣлалъ этотъ портретъ Микель-Анджело Ланчи въ 1851 году". На обоихъ же концахъ надписи онъ поставилъ свой шифръ египетскими іероглифами. Фигуры эти, какъ прихотливый золотой узоръ, разстилаются подъ самою грудью портрета и лучше всякихъ орнаментовъ разукрашиваютъ простую скромную рамку свою. Два эти портрета: Нины Титтони и профессора Ланчи, точно два пандана, одинъ отвѣчающій другому, хотя оба въ разныхъ совершенно родахъ исполненія,—точно назначенные висѣть одинъ подлѣ другаго на одной и той же стѣнѣ. Но никогда не будутъ они висѣть вмѣстѣ, никогда не будутъ они принадлежать оба вмѣстѣ одному человѣку, потому что такъ дорожатъ ими тѣ, для кого сдѣланы, столько считаютъ ихъ лучше всего, что у себя знаютъ, что никогда не выйдутъ эти портреты изъ Рима,—навсегда тамъ останутся.

Въ началѣ нынѣшняго года Брюлловъ написалъ *портретъ князя Мещерскаго.* Я не видалъ этого портрета, потому что онъ уже былъ отправленъ въ Россію, когда я пріѣхалъ въ Римъ, и вы сами будете судить о немъ, потому что, по всей вѣроятности, онъ будетъ на нынѣшней академической нашей выставкѣ въ Петербургѣ; но я скажу вамъ только, что Брюлловъ былъ имъ столько доволенъ, что непремѣнно хотѣлъ написать точно такой же портретъ, въ другой разъ, *для себя,*—онъ уже принялся за его подмалевку, но она осталась едва-едва начатою. Подмалеванными остались еще у Титтони: портретъ одного русскаго путешественника (г. Абазы), никакъ не удававшійся и при томъ неправившійся Брюллову, почему онъ его и бросилъ, и прекрасная голова одной римской натурщицы, съ сильнымъ и гордымъ трастеверинскимъ лицомъ, съ густою трастеверинскою косою. Надо Богъ знаетъ какъ жалѣть, что не кончилась эта чудесная, такъ мастерски начатая голова. Это была-бы одна изъ Брюлловскихъ прелестей.

Точно также неконченными остались два большіе эскиза масляными красками: *Возвращеніе папы въ Римъ и Солнечное затмѣніе.* Въ первомъ изображена внутренность базилики Санта-Марія Маджоре; вдали видно шествіе всего римскаго духовенства, входящаго въ базилику, и папа, котораго несутъ на носилкахъ. Въ этой церкви папа слушалъ первую свою обѣдню по возвращеніи въ Римъ изъ Гаэты, послѣ политическихъ смутъ римскихъ. Весь передній планъ картины занятъ женщинами на колѣняхъ. Тутъ все женское населеніе римское: и госпожа римская въ шляпкѣ, кокетливо улыбающаяся изъ-за стула французскому офицеру, разсыпающемуся въ извиненіяхъ, потому что чуть не сѣлъ на этотъ стулъ передъ нею и не раздавилъ опахала ея; и трастеверинскія эминенте (щеголихи), съ наброшенными на голову платками, и фраскатанка, съ которою разговариваетъ монахъ; и албанка, въ своемъ пурпурномъ съ золотомъ костюмѣ, быстро поворотившая отъ процессіи голову свою въ сторону, потому что молодой аббатъ, наклонившись къ ней, спрашиваетъ ее о чемъ-то; наконецъ, всѣ живописные костюмы римскихъ окрестностей, своими яркими красками дѣлающіе такой контрастъ однообразнымъ бѣлымъ и зо-

лотымъ одеждамъ духовенства и пестротѣ папскихъ тѣлохранителей. Черезъ нѣсколько времени эта картина была-бы, можетъ быть, сдѣлана въ большомъ видѣ, потому что, какъ кажется, Брюлловъ серьезно объ ней думалъ, судя по многочисленнымъ этюдамъ разныхъ головъ карандашемъ, которые я видѣлъ у Титтони.

Другой эскизъ — аллегорическое представленіе прошлогодняго солнечнаго затмѣнія. Аполлонъ-солнце, весь свѣтлый, какъ ослѣпительное солнце, съ пурпурнымъ короткимъ плащемъ на плечахъ, стоящій посреди свѣтоваго круга, какъ въ сіяніи, скачетъ на золотой колесницѣ своей въ лазоревомъ небѣ. Въ этомъ небѣ перескочила ему поперекъ дороги, поверхъ его колесницы, блѣдно-темная его сестра, Діана луна, которой темную колесницу увлекаетъ въ быстромъ полетѣ пара темныхъ оленей. Здѣсь, на лету встрѣтившаяся съ братомъ сестра обняла его шею и цалуетъ, и перелетающее черезъ солнце тѣло ея, минутно наклонившееся къ губамъ свѣтлаго брата, застилаетъ на мгновеніе блистающій свѣтъ его. Огненныя лошади колесницы хотя не остановились и все-таки скачутъ летящими молніями, но шеи и головы ихъ наклонились наравнѣ съ ногами, точно подъ какою-то налегшею на нихъ вдругъ тяжестью,—глаза ихъ яростно смотрятъ изъ-подъ этой тяжести. Позади Аполлона поднимается, будто изъ-подъ колесницы его, до пояса, Гбра (Hora), въ поднятыхъ рукахъ которой кругъ часовъ, и посреди ихъ намѣченъ тотъ часъ, когда слетѣлись и поцѣловались въ небѣ свѣтлый братъ съ темной сестрой. Въ этомъ эскизѣ многое еще хотѣлъ перемѣнять Брюлловъ — множество чертъ мѣломъ осталось на немъ, показывающихъ то, что онъ хотѣлъ передѣлывать. Форматъ обоихъ этихъ эскизовъ почти такой же, какъ эскиза „Діана и Эндиміонъ", который мы видѣли у Брюллова въ Петербургѣ; но въ обоихъ римскихъ эскизахъ все едва только начато, едва только намѣчено.

Въ той комнатѣ, гдѣ у Титтони жилъ всегда Брюлловъ, и которая теперь навсегда останется нетронутою, въ точно такомъ видѣ, какъ была при Брюлловѣ, и будетъ называться *Брюлловскою*, въ этой комнатѣ видѣлъ я еще нѣсколько маленькихъ картинокъ, живо набросанныхъ масляными красками; одна картинка—*Праздникъ испанскихъ слѣпыхъ нищихъ*. Они одѣты католическими священниками, и идутъ по густой зеленой аллеѣ, играя на скрипкахъ; впереди ѣдутъ верхами полицейскіе сержанты въ высочайшихъ треугольныхъ шляпахъ и плащахъ; позади нихъ, между ихъ лошадьми и нищими, вездѣ шныряютъ маленькіе ребятишки, кричатъ, шумятъ—кажется, во всей картинкѣ происходитъ самая страшная, разладная музыка. Другая картинка: молоденькая вакханочка, живая и веселая, взобралась на спину къ бронзовотѣлому послѣдователю Вакха, увѣнчанному виноградными листьями. Фавнъ ли это, простой-ли смертный,—не знаю; но только, улыбаясь отъ удовольствія, подставилъ онъ свою спину легкой ношѣ, и, поднявъ голову, начинаетъ сладко смотрѣть на молодое веселое созданьице, все точно насквозь освѣщенное солнцемъ. Наконецъ, еще картинка: хорошенькая дѣвочка, вѣрно игравшая и рѣзвившаяся на травѣ, въ лѣсу, поднимается съ земли, оправляя на прекрасныхъ ножкахъ разлетѣвшееся платье свое,—она смотритъ въ сторону, точно услыхала шумъ и боится, чтобы ее не замѣтили. Страхъ и какое-то оставшееся удовольствіе на прелестномъ лицѣ всегда долго останавливали и будутъ останавливать каждаго, кто придетъ въ эту комнату,—*на шалившей дѣвочкѣ*.

Мнѣ показывали въ Брюлловской же комнатѣ очень маленькій эскизъ — *Вшествіе Силлы въ Аѳины*; но на немъ ничего почти нельзя разобрать, такъ онъ почернѣлъ отъ времени, все равно какъ и маленькій же эскизъ масляными красками Демидовскаго портрета верхомъ.

Вотъ все, что осталось сдѣланнаго масляными красками, кромѣ *Il tempo destruttore*, о которомъ я буду еще говорить.

Теперь я перейду къ рисункамъ карандашомъ и акварелью. И прежде уже Брюлловъ всегда любилъ *записывать на память* свои новыя, приливавшія ему въ голову мысли, карандашомъ или акварелью; въ послѣднее же время, когда ему стало становиться все труднѣе и труднѣе, наконецъ и совсѣмъ невозможно, работать масляными красками, онъ почти до самаго послѣдняго времени своего не переставалъ рисовать, *записывать* все новыя и новыя свои сочиненія. При немъ были два молодыхъ человѣка, Laurenti и de-Rossi. Оба привязались къ нему, какъ бывало въ прежнія времена привязывались къ нему его ученики. Они никогда не покидали его, оставили всѣ свои занятія (de-Rossi съ большимъ успѣхомъ занимался изученіемъ мозаическаго мастерства) и, не требуя никакой награды, желая только быть полезными Брюллову, оставались при немъ день и ночь, какъ безсмѣнные вѣрные часовые. Почти весь день они читали ему все, что только можно было достать въ Римѣ книгъ, и ученыхъ, и беллетристическихъ, и въ эти-то часы, слушая чтеніе, Брюлловъ непремѣнно всегда рисовалъ, сочинялъ свои картинки, если только не мѣшали ему слишкомъ сильныя страданія возвратившейся болѣзни. „Оставь меня рисовать", говорилъ онъ много разъ Титтони, когда этотъ останавливалъ его, боясь за его здоровье отъ слишкомъ большой и постоянной работы; „оставь меня рисовать: когда я не сочиняю и не рисую, я не живу". Но, странное дѣло! сколько необходимо, непремѣнно нужно было ему сочинять, столько же мало заботился онъ о сохраненіи этихъ своихъ сочиненій: нарисовавши и никому не показывая, онъ рвалъ свои бумажки одну за другою, и только Титтони удалось отнять у него, не давъ уничтожить, и сохранить нѣкоторые изъ этихъ рисунковъ, потому что, какъ я вамъ прежде говорилъ, онъ слушался одного Титтони,—кромѣ Титтони, ничьи просьбы не помогали, и потому-то, изъ числа нѣсколькихъ сотъ рисунковъ, сдѣланныхъ въ послѣдніе 1851 и 1852 годы, уцѣлѣло едва нѣсколько: всѣ ихъ сохраняетъ съ большимъ тщаніемъ Титтони и показываетъ каждому, кому дорогъ былъ Брюлловъ, съ большою любовью, какъ и все остальное Брюлловское, ему принадлежащее. Это все—малень-

кіе оторванные лоскутки бумаги, самыхъ неправильныхъ формъ, съ оторванными углами; часто на нихъ нарисовано съ обѣихъ сторонъ. Иногда это цѣлыя фигуры, группы, пейзажи, иногда однѣ головы, этюды для какого-нибудь сочиненія. Особливо много этюдовъ лошадей. Четыре изъ нихъ онъ повторилъ въ довольно большую величину, и эти рисунки (изъ которыхъ три сепіей, а четвертый акварелью) находятся у князя Мещерскаго, у котораго я ихъ видѣлъ въ Сорренто. Акварель эта, говорятъ, послѣдняя Брюлловская *конченная* картина. Двѣ сепіи, сдѣланныя на двухъ сторонахъ одного и того же листа, представляютъ нѣсколько неаполитанскихъ группъ простого народа во время самаго раскаленнаго лѣтняго жара. Лѣнивыя полуголыя фигуры неаполитанскихъ лацзарони лежатъ то тамъ, то сямъ на мостовой, на плитахъ приморскихъ парапетовъ, раздвинувъ и разбросавъ врозь ноги, какъ нигдѣ больше кромѣ Неаполя не увидишь; иные скорчились обезьянками въ тѣни тумбы уличной; женщины сидятъ со своими голыми ребятишками бережнѣе, точно больше сохраняя свои члены и дорожа ими, сидятъ полусонныя и наклонивши головы подъ бѣлыми головными наметами — всеобщее царство сна и лѣни непобѣдимой. Коричневыя тѣни сепіи, идущія подлѣ яркихъ дневныхъ свѣтовъ, чрезвычайно способны выражать прозрачныя южныя тѣни. Брюлловъ мастерски умѣлъ ими пользоваться.

Двѣ другія картины—римскія. Съ перваго пріѣзда своего въ Римъ, академическимъ ученикомъ, Брюлловъ глубоко почувствовалъ и полюбилъ всю красоту римской жизни въ каждой чертѣ ея, и никогда никакія сочиненія, никакіе другіе сюжеты, которыми онъ бывалъ занятъ, не загораживали ему сюжетовъ съ римскимъ простымъ народомъ. Въ эти 20 лѣтъ художественной дѣятельности его, быть можетъ, если сосчитать, найдется больше всего сочиненій на темы римскія; потому что ни одного города на свѣтѣ не любилъ Брюлловъ такъ, какъ Римъ, ни въ одномъ не чувствовалъ онъ себя столько дома, сколько въ немъ. Воротившись съ Мадеры, онъ часто говорилъ Титтони и де-Росси: „Я и себя, и другихъ иногда увѣряю, что поѣду въ Палермо; нѣтъ, никуда я больше не поѣду, нигдѣ не хочу я больше быть и не тронусь я больше изъ моего Рима“. Я тоже всегда думалъ, что кто разъ узнаетъ Римъ, не сравнитъ съ нимъ послѣ никакой другой городъ на свѣтѣ... На одной изъ картинокъ (сепіей) изображенъ верхомъ одинъ изъ тѣхъ пастуховъ, которые пасутъ дикихъ воловъ; у нихъ на ногахъ точно латы кожанныя — противъ ударовъ роговъ, и они всегда вооружены длиннымъ шестомъ, на концѣ котораго желѣзное остріе,—иначе имъ невозможно было бы управлять своими дикими животными. Этотъ, на Брюлловской картинѣ, отправляется изъ своего дома, можетъ быть, на долгое время. Прибѣжала за нимъ молодая женщина,—можетъ быть, жена его, можетъ быть любезная его,—вспрыгивая съ придорожной тумбы къ нему на стремя, она потеряла башмакъ свой, и голая прекрасная нога нарисовалась въ воздухѣ, между тѣмъ какъ сама она, едва упершись на стремя босой своей ногой подлѣ его ноги, обняла и цѣлуетъ его, какъ нѣкогда обняла и поцѣловала Пенелопа своего воротившагося Улисса. Неужели меньше прекрасна эта сцена потому только, что она въ наше время? И сердце, и все прекрасное, никогда не мѣнялись, и въ душевныхъ движеніяхъ всѣ равны... Въ послѣдней своей акварели (она не много больше остальныхъ картинокъ у кн. Мещерскаго) сдѣлалъ Брюлловъ возвращеніе точно такого же пастуха домой. Онъ подъѣхалъ къ своему дому, и отъ нетерпѣнья не успѣлъ даже сойти съ своей лошади; онъ бросилъ поперегъ высокаго сѣдла свою длинную пику, приподнялся на стременахъ, и съ радостнымъ лицомъ протянутыми руками беретъ маленькаго ребенка своего, котораго сквозь рѣшотку балкончика подаетъ ему молодая жена его, въ пунцовомъ албанскомъ костюмѣ. Выраженіе лица его такая прелесть, отъ которой нельзя оторваться. И между тѣмъ какъ пастухъ готовъ поднести къ губамъ ребенка своего, славная сѣрая лошадь его, укушенная мухой, круто заворотила голову, ловя муху, и нетерпѣливо бьетъ задней ногой. Вся картинка одна изъ тѣхъ, близкихъ каждому, на которую кто бы ни посмотрѣлъ, прежде всего захочетъ ее для себя, чтобы тысячу разъ въ день глядѣть на нее.

Въ числѣ рисунковъ у Титтони есть одинъ, который мнѣ едва ли не больше всѣхъ остальныхъ понравился. Это опять одна изъ простыхъ, самыхъ ежедневныхъ сценъ римскихъ—*Carretiere* (загородный извощикъ), остановившій у дверей остеріи, гдѣ-нибудь за городомъ, одноколку свою на двухъ высокихъ колесахъ, и угощающій виномъ любезную свою, сидящую съ нимъ рядомъ въ этой одноколкѣ. Она, какъ сидѣла всю дорогу, такъ и осталась, не пошевельнула ни ноги, ни руки для этого угощенія, только подняла голову и глотаетъ вино, которое онъ наливаетъ ей въ ротъ изъ большой кружки, обнявъ ее рукой. Въ позахъ ихъ обоихъ, во всей картинкѣ разлита безконечная грація и красота, та грація, съ которою рождается, кажется, римлянка, и которая никогда не оставляетъ ее въ каждомъ движеніи, что бы ни дѣлала, какъ бы ни сѣла, какъ бы ни пошла. На другомъ маленькомъ лоскуткѣ бумаги пришло въ голову Брюллову сдѣлать сатиру на такъ называемую *школу пуристовъ* въ Римѣ, которая въ искусствѣ хочетъ знать только средневѣковое направленіе живописи въ Германіи, какъ въ Италіи, и, пропуская духъ и выраженіе тогдашняго искусства, держится механически однѣхъ формъ тогдашняго *несовершеннаго* искусства: механически повторяетъ тощія очертанія, деревянныя натянутыя движенія и не хочетъ знать ничего другого. Брюлловъ сдѣлалъ карикатуру на художниковъ этой школы, нарисовалъ въ ихъ манерѣ цѣлую картинку: *Изведеніе св. Петра изъ темницы*, и невозможно смотрѣть безъ смѣха на средневѣковыя формы и положенія, которыя онъ далъ каждому изъ воиновъ. Я думаю, пуристы должны были остаться очень довольны этой картинкой!

Наконецъ, у Титтони сохраняется большой рисунокъ карандашомъ и растушкой: *Діана на крыльяхъ ночи*. Ночь, прекрасная женщина, подъ пальцами которой звучатъ гармоническія струны лиры, несомой

ею въ рукахъ, тихо скользитъ въ воздухѣ, и на поднятыхъ крыльяхъ ея лежитъ, покоясь и засыпая, Луна—Діана, сложившая руки на грудь, одна на другую, и склоняющаяся ко сну въ какомъ-то невыразимомъ томномъ положеніи тѣла. Ночь несетъ ее надъ Римомъ, погруженнымъ въ темноту; видны всѣ знаменитыя мѣста Рима, виденъ и Monte Testaccio, и на немъ поставилъ Брюлловъ точку, говоря: „здѣсь буду я похороненъ“. Въ картинѣ этой есть что-то необыкновенно-успокоительное, тихое. Можетъ быть, такою же гармоническою, тихою, успокоительною, представлялъ себѣ Брюлловъ и ту свою вѣчную ночь, которую ждалъ скоро. Я не знаю ни одного человѣка, на кого не дѣйствовала бы глубоко эта чудесная картина. Многіе просили ее у Брюллова, но ни за что на свѣтѣ онъ не хотѣлъ ее отдать кому-нибудь,—хотѣлъ чтобъ она оставалась у него, или у Титтони. Такъ и сдѣлалось. Вѣрно, картина эта была одна изъ самыхъ задушевныхъ, теплыхъ, близкихъ ему мыслей, когда онъ не хотѣлъ разставаться съ нею, между тѣмъ, какъ отдавалъ всѣ остальныя картины. Исполнились и мысль и желаніе его: гармоническая тихая ночь римская и засыпающая луна римская стоятъ навсегда надъ нимъ и надъ его Monte-Testaccio.

Хотя Брюлловъ и чувствовалъ близкій конецъ свой, хотя и былъ убѣжденъ, что никогда не удастся ему исполнить самому картину эту, но все послѣднее время жизни своей онъ былъ занятъ мыслью картины, которой эскизъ онъ сдѣлалъ, въ величину болѣе аршина, масляными красками, еще въ 1851 г. Онъ познакомился въ Римѣ съ однимъ миланскимъ молодымъ живописцемъ Галли (Galli), котораго очень полюбилъ, съ которымъ только однимъ и любилъ много долгихъ часовъ разговаривать объ искусствѣ; ему онъ передавалъ всѣ свои мысли, хотѣлъ непремѣнно, чтобъ Галли, подъ его руководствомъ, съ большихъ его этюдовъ карандашемъ, постепенно переносилъ все красками на холстъ, и такимъ образомъ была бы картина *все равно, что написанная Брюлловымъ*, какъ говорилъ онъ. „Я перелью въ Галли Брюлловскую душу“, много разъ говорилъ онъ многимъ. Возможно ли это было бы? Не знаю. Судите сами, узнавши сюжетъ. Картина эта должна была быть огромныхъ размѣровъ, нѣчто въ родѣ „Страшнаго Суда“ Микель-Анджело. Не могла она и не быть этихъ размѣровъ, когда должна была вмѣстить всю пролетѣвшую исторію міра. Брюлловъ думалъ въ этомъ сочиненіи сдѣлать все, что могъ. Быть можетъ, такъ бы и было. Невольно это подумаешь, когда взглянешь на чудесный эскизъ его, который теперь сохраняется у Титтони и скоро перейдетъ въ руки Галли (кто знаетъ, что онъ не затеряется), когда взглянешь на этотъ эскизъ, почувствуешь великую, широкую мысль, какой никто не зналъ еще никогда у Брюллова, и невольно напоминающую глубокій историческій духъ Микель-Анджело. И, дѣйствительно, со времени послѣдняго пріѣзда своего въ Италію, Брюлловъ не чувствовалъ бо́льшей симпатіи ни къ одному изъ великихъ мастеровъ, которыми полонъ Римъ, какъ къ этому суровому и великому флорентинцу. „Еще когда я былъ ученикомъ въ Римѣ, — разсказывалъ теперь Брюлловъ молодому де-Росси, вездѣ и всегда его сопровождавшему,—я по цѣлымъ днямъ сидѣлъ на карнизахъ Сикстинской капеллы, разсматривая потолокъ и „Страшный Судъ“; иногда меня запирали тамъ и мнѣ приходилось ничего не ѣсть цѣлый день. Но все-таки никогда я не любилъ такъ Микель-Анджело, какъ теперь“. Въ 1851 году, и даже одно время 1852 г., всегда, какъ только болѣзнь позволяла ему, онъ съ де-Росси ѣздилъ въ Сикстинскую капеллу и много часовъ сряду сидѣлъ тамъ, такъ что иногда принуждены были увозить его,—такъ сильно бывалъ онъ взволнованъ своими разсматриваніями.

Картина, которую хотѣлъ онъ сдѣлать послѣднимъ и полнѣйшимъ художественнымъ своимъ произведеніемъ. была названа имъ: *Il tempo destruttore* (Разрушающее время). Въ самомъ верху ея, посреди валящихся въ пропасть горъ, пирамидъ и обелисковъ — крѣпчайшихъ (тщетно!) созданій человѣческихъ, стоитъ Время, гигантскій Микель-Анджеловскій старикъ, съ бородой до колѣнъ, какъ у Микель-Анджеловскаго Моисея. Все столкнулъ онъ съ пьедесталовъ и со страницъ жизни, весь міръ со всѣмъ его прошедшимъ летитъ въ рѣку забвенія, въ Лету, которой волны кончаютъ внизу картину и въ которыхъ все должно погибнуть. Летятъ въ вѣчное забвеніе и законодатели древности со своими скрижалями каменными: Эзопъ — одинъ изъ первѣйшихъ учителей-законодателей, Ликургъ, Солонъ, Платонъ; летятъ и поэты древности: слѣпой Гомеръ съ разбитой лирой и вѣнцомъ на головѣ—самая большая и полная фигура всей картины; такое спокойствіе и величественность движенія далъ ему Брюлловъ, что кажется, будто бы онъ не падаетъ внизъ, а спускается съ какихъ-то высотъ, тихо несомый, какъ на крыльяхъ, своимъ широко-развѣвающимся голубымъ плащомъ; подлѣ него, въ противуположность величавому спокойствію Гомера даже и въ паденіи, стремительно, какъ стремительны были его гимны, падаетъ въ Лету—Пиндаръ; послѣ Гомера—Виргилій, Данте, Петрарка, Тассъ, Аріостъ. Выше поэтовъ несутся въ бездну герои науки: Птоломей съ сферой міра, въ которую онъ опустилъ свой измѣряющій отвѣсъ; Ньютонъ, увѣнчанный вѣнцомъ изъ звѣздъ; кругомъ Птоломея—Коперникъ, Галилей съ трубой, и трое другихъ великихъ испытателей природы, которыхъ не могъ я узнать, потому что они не отмѣчены никакимъ аттрибутомъ. Все до сихъ поръ исчисленное составляетъ будто среднюю колонну картины: здѣсь Эзопъ и, немного въ сторону отъ него, Гомеръ съ Пиндаромъ составляютъ низъ, а Ньютонъ, выходящій изъ облака до груди, прямо лицемъ къ зрителю, и приходящійся прямо подъ фигурой „Времени“, составляетъ самую верхнюю точку. Налѣво отъ средняго столба падаютъ въ рѣку забвенія религіи міра: ниже всѣхъ языческія самой глубокой древности, потомъ Египетъ со своимъ сфинксомъ, персъ Зороастръ въ пурпурномъ царскомъ плащѣ и персидской коронѣ, высоко поднявшій надъ головою священный огонь въ золотомъ жертвенникѣ,—онъ думаетъ: не сохранитъ ли его въ своемъ паденіи; подлѣ Зороастра первосвя-

щенникъ іудейскій въ своей тіарѣ и отчаянно держащійся еще за 7-ми-свѣщный золотой свѣтильникъ свой; недалеко отъ нихъ Конфуцій, съ другой стороны Греція — женщина-красавица, со статуей Минервы, своей богини-охранительницы, потомъ Римъ— яростный жрецъ, гнѣвно отворотившій голову въ бѣломъ покрывалѣ съ зеленымъ вѣнкомъ; надъ іудейскимъ первосвященникомъ и отчаянно хватаясь за его одежды, летитъ въ пропасть Магометъ въ широко развѣвающейся бѣлой одеждѣ и зеленой чалмѣ; наконецъ выше и послѣ всѣхъ — Гуссъ, въ высокомъ колпакѣ, въ которомъ былъ сожженъ, Лютеръ съ переведенною имъ Библіею и разные сектаторы, неотличенные никакими аттрибутами, почему ихъ и нельзя узнать. Папа и патріархъ тоже падаютъ въ Лету. По правую сторону отъ средней колонны летятъ въ забвеніе Сила и Власть: прежде всего бросается въ глаза, по срединѣ картины, нагая фигура прекрасной женщины, поднявшей на палкѣ красный фригійскій колпакъ; поперекъ ея тѣла перевѣсилась другая гнетущая фигура — это Свобода, угнетенная Рабствомъ. И та, и другая вмѣстѣ летятъ въ вѣчное забвеніе свое. Ниже этой группы стремительно летитъ Александръ Македонскій въ шлемѣ и латахъ, со свято-хранимой имъ Иліадой въ золотом ящикѣ; Юлій Цезарь со свиткомъ „комментаріевъ“—тоже въ латахъ, но римскихъ; выше группы Свободы летитъ въ пропасть сибаритъ Сарданапалъ, тщетно хватающійся и желающій удержаться за валящіяся горы (одинъ Сарданапалъ съ Магометомъ не покорны Времени, одни они думаютъ удержаться, боятся гибели— всѣ остальныя великія личности покорились непобѣдимому царю Времени). Подлѣ Сарданапала падаетъ въ Лету и Красота съ Любовью—Антоній, обнимающій послѣднимъ, но вѣчнымъ объятіемъ, Клеопатру свою (погибнуть вмѣстѣ—это не есть-ли уже спасеніе?). Выше ихъ Титъ, Веспасіанъ и Неронъ съ гордыми римскими головами своими. Наконецъ надъ ними тремя и послѣдній падаетъ, столкнутый Временемъ, къ которому, какъ послѣдній, стоитъ всего ближе — Наполеонъ, съ вѣнкомъ изъ лавровъ на головѣ, съ вѣнками же изъ лавровъ на мечѣ своемъ, но отъ удара ноги Времени свалился съ головы его властительный вѣнецъ и вмѣстѣ съ нимъ падаетъ. Внизу всей картины, ближе всего къ Летѣ, хотѣлъ нарисовать Брюлловъ себя, со своей картиной, и это мѣсто для себя онъ только назначилъ общимъ темнымъ пятномъ, съ правой стороны, у самыхъ волнъ Леты.

Я совершенно увѣренъ, что это описаніе картины не дастъ вамъ никакого понятія о ней, но, кто знаетъ, — можетъ быть, затеряется эскизъ, нельзя будетъ сдѣлать тогда и такого разсказа. Этотъ удивительный эскизъ я видѣлъ множество разъ, и, какъ во всякой великой вещи, открывалъ въ немъ всякій разъ новыя красоты. Никогда не могъ я довольно надивиться изумительному умѣнью поставить вмѣстѣ такое множество фигуръ, не только не затрудняя глазъ, вниманія, не путая всѣ безчисленныя формы эти (какъ почти всегда бываетъ въ картинахъ со многими фигурами), но еще заставя служить каждую на то, чтобы еще явственнѣе и опредѣленнѣе выходила другая; не могъ надивиться глубокой характеристикѣ каждаго изъ этихъ историческихъ именъ,— характеристикѣ, выразившейся еще больше, можетъ— быть, въ позахъ, положеніяхъ, чѣмъ въ лицахъ; надивиться, наконецъ, этимъ краскамъ, расположившимся такимъ общимъ гармоническимъ сочетаніемъ сквозь всю картину, что взглянувъ на картину, глазъ наслаждается однимъ уже цвѣтистымъ букетомъ красокъ, прежде даже, чѣмъ начнетъ различать сюжеты и фигуры. Я глубоко убѣжденъ, что, если бы эта картина была исполнена, она была бы самою великою картиною Брюллова и самою великою картиною нашего вѣка.

Брюлловъ постоянно говорилъ, что всѣмъ своимъ развитіемъ обязанъ Риму, его природѣ, столько же, сколько его сокровищамъ, и, благодарный, желалъ, чтобы послѣ его смерти, на проценты назначенной имъ суммы, навсегда было три пенсіонера. Это одна изъ прекраснѣйшихъ Брюлловскихъ мыслей. Дай Богъ, чтобы и она исполнилась и сохранилась, какъ исполнялись его рукой и какъ сохраняется его потомками всѣ другія его мысли, великія и прекрасныя.

(*„Отеч. Зап.“ 1852 г., т. 84, Отд. VIII, с. 64—78*).

Новая картина Моллера.

(Изъ письма къ редактору „Русскаго Вѣстника“).

...Вы, конечно, уже знаете изъ петербургскихъ газетъ о томъ, что Академія Художествъ выставила картину Моллера, незадолго оконченную имъ и привезенную изъ Рима: *Іоаннъ Богословъ, проповѣдующій на островѣ Патмосѣ во время торжества въ честь Вакха* [1]); но, быть можетъ, не знаете еще, что по окончаніи этой выставки у насъ, картина эта будетъ отправлена къ вамъ, въ Москву, гдѣ вы ее увидите, по всей вѣроятности, вскорѣ послѣ Пасхи. Спѣшу подѣлиться съ вами этою пріятною новостью, и между тѣмъ, какъ весь Петербургъ толпами бѣжитъ смотрѣть новое геніальное произведеніе нашего русскаго художества, я прошу позволенія сказать вамъ нѣсколько словъ объ этой картинѣ, которая создавалась на моихъ глазахъ въ Римѣ и которую, поэтому, я довольно давно знаю.

[1]) Съ Высочайшаго разрѣшенія, суммы, вырученныя отъ платы за входъ, назначены были *въ пользу раненыхъ подъ Карсомъ.*

Мнѣніе публики у насъ здѣсь не было ни на минуту въ нерѣшительности: всѣ, кому только приходилось въ первый разъ взглянуть на новую картину, не задумываясь тотчасъ же ставили ее въ мысли своей на самую высокую степень въ ряду произведеній нашего искусства, всѣ сразу называли ее произведеніемъ великимъ. И при этомъ, чаще всего слышится сравненіе, знаете ли съ чѣмъ? Съ „Послѣднимъ днемъ Помпеи“ Брюллова. Это всего лучше доказываетъ, какое мѣсто новая картина сразу заняла въ общественномъ понятіи: мы всѣ давно уже привыкли считать „Послѣдній день Помпеи“ за самое блестящее (если не самое великое) произведеніе русской живописи, за самое великолѣпное и полное проявленіе Брюлловскаго генія, и потому теперь, когда является новая картина, со всѣми признаками необыкновеннаго таланта, со всѣмъ могуществомъ художественной силы, признаніе ея величія и необыкновенности всего лучше выразилось тѣмъ, что ее стали сравнивать именно только съ „Послѣднимъ днемъ Помпеи“, пропустивъ остальныя картины, съ тѣхъ поръ у насъ появлявшіяся.

Но въ то же время я скажу, что этихъ двухъ картинъ нельзя и не должно сравнивать: онѣ столько же различны во всемъ, какъ и натуры Брюллова и Моллера. Брюлловъ былъ рожденный *импровизаторъ*, и картины его были (какъ и вообще вся его жизнь, всѣ его произведенія)—геніальными импровизаціями. Все у него дышало минутнымъ порывомъ, минутнымъ вдохновеніемъ: онъ и сочинялъ, и работалъ только подъ вліяніемъ этихъ мгновенныхъ, такъ сказать капризныхъ настроеній, за предѣлами которыхъ работа становилась ему тягостна или утомительна. Онъ любилъ быстро схватить, быстро вылить на полотно или бумагу, кистью или карандашомъ, овладѣвшую имъ мысль, импровизировалъ ее въ первомъ вдохновеніи, и потомъ ему либо уже дѣйствительно нечего было туда прибавлять, либо ему не хотѣлось возвращаться къ вчерашнему порыву, къ которому у него уже охладѣло чувство. Отъ этого-то онъ такъ часто признавался, что долгая послѣдовательная работа для него мучительна и невыносима, отъ этого у него столько геніально-задуманныхъ и начатыхъ, но не конченныхъ работъ, отъ этого почти всѣ его картины писаны сразу (то, что называется *alla prima*) и нерѣдко представляютъ части не равно выработанныя. Я помню также, что онъ самъ говорилъ мнѣ (это было въ то время, когда онъ приготовлялъ великіе свои исаківскіе картоны, когда бывало въ одинъ день у него создавалось по цѣлой восьми-аршинной фигурѣ апостола въ исакіевскій куполъ чернымъ карандашемъ)[1], какъ одно время, въ Римѣ, онъ было потерялъ всю бодрость и весь энтузіазмъ, необходимые для окончанія картины такихъ колоссальныхъ размѣровъ, какъ „Послѣдній день Помпеи“. Долгій и постоянный трудъ утомилъ его, онъ, такъ сказать, „захлебывался въ безконечныхъ подробностяхъ, точно въ морѣ“ (собственное его выраженіе), и тогда-то его „спасло“ только путешествіе, предпринятое въ Болонью съ цѣлью разсѣять себя и освѣжиться духомъ. „Какъ я взглянулъ снова на огромныя картины Гверчино, сказалъ онъ, которыя я было забылъ, какъ я посмотрѣлъ размахъ кисти этого мастера, тутъ мнѣ стало ясно, какъ нужно писать огромныя картины. Я воротился въ Римъ и въ нѣсколько недѣль докончилъ *Помпею*“. Кто изучалъ картины Брюллова, вспомнитъ, что точно такъ писано все, что ни произведено его геніемъ, и отъ этого передъ его картинами чувствуешь прежде и больше всего могучій, геніальный порывъ, неотразимо дѣйствующій на фантазію и на чувство, какъ ослѣпительная молнія, и часто заставляющій забывать многіе недостатки вкуса и манеры, или неоконченность въ выполненіи и подробностяхъ, нерѣдко встрѣчаемыя у Брюллова наряду съ необыкновеннымъ мастерствомъ, красотою и силою.

Моллеръ воспитанъ, какъ и все нынѣшнее поколѣніе нашихъ живописцевъ, въ школѣ Брюллова; онъ былъ лучшій и любимѣйшій его ученикъ, нерѣдко писалъ въ его картинахъ, подъ глазами самого учителя, разныя подробности, и какъ вся молодежь брюлловской эпохи, былъ самый восторженный поклонникъ генія своего учителя. Брюлловская манера и стиль невольно привились къ его таланту, и налагали на него свою печать до тѣхъ поръ, пока путешествіе за-границу, жизнь и, ученье въ Римѣ, не дали этому таланту развиться по собственнымъ законамъ, сообразно съ собственными своими наклонностями и потребностями. Долгое и страстное изученіе, съ одной стороны, того, что создано безсмертными скульпторами древняго міра, а съ другой того, что создано безсмертными живописцами новаго міра, воспитало этотъ талантъ своеобразно, дало въ то же время окрѣпнуть и мысли, и рукѣ, вдали отъ всякихъ постороннихъ вліяній, и возвело его на ту степень совершенства, съ какимъ онъ теперь является посреди насъ.

Красота и глубокое духовное и душевное выраженіе—главныя черты таланта Моллера, Все, что онъ до сихъ поръ ни создавалъ, вылилось какъ бы нарочно для того только, чтобъ показать торжество обѣихъ этихъ сторонъ его таланта. И нынѣшній сюжетъ его картины выбранъ удивительно счастливо для новаго воплощенія, въ безподобныхъ подробностяхъ, самой поразительной красоты и самаго глубокаго горячаго чувства. Нынѣшняя картина Моллера избрала себѣ задачею сліяніе и столкновеніе двухъ міровъ—міра древняго, языческаго, уже отживающаго, но полнаго еще той красоты, которая и до сихъ поръ трепещетъ и горитъ въ его неумирающихъ, завѣщанныхъ намъ созданіяхъ, и міра новаго, христіанскаго, пришедшаго внести въ красоту жизни и тѣла красоту духа и мысли. Великолѣпная вакханалія совершается здѣсь передъ храмомъ Вакха. Жрецъ стоитъ передъ входомъ этого храма, у пылающаго жертвенника; вокругъ него вездѣ подъятые тирсы пляшущаго, обезумѣвшаго въ восторгѣ народа; на пригоркѣ, подъ тѣнью серебристыхъ оливъ, несутся торжественные хороводы; пьяный Силенъ на

[1] 1844 г. *В. С.*

громко-ревущемъ ослѣ ѣздитъ отъ одной группы къ другой; кругомъ него раздаются неистовыя вакхическія пѣсни, шумятъ ударяемые кроталы; молодые прелестные вакханты несутъ опьянѣлому старцу амфоры съ виномъ; даже маленькія дѣти вмѣшались въ этотъ общій праздникъ, они тоже по-своему участвуютъ въ немъ: играютъ съ вакхическими масками, просовываютъ въ нихъ свои толстыя чудесныя ручки, таскаютъ за рога посвященнаго Вакху козла. И вдали блѣдно свѣтится голубое море, блѣдное посреди этого яркаго солнечнаго дня, такъ ослѣпительно освѣтившаго всѣ предметы и заставившаго слабо-мерцать на жертвенникѣ огонь жертвоприношенія. Глядя на картину, чувствуешь себя посреди спокойной и смѣющейся природы, посреди великолѣпнаго южнаго дня, играющаго сильными тѣнями и нѣжными прозрачными красками.

И посреди-то этой знойной, яркой атмосферы греческаго древняго праздника, глазъ устремляется въ самую средину картины, куда направлены всѣ глаза, всѣ головы, всѣ движенія цѣлой толпы людей, изъ которой сложилась картина. Удивительное дѣло—единство и простота созданія этой картины! Нѣсколько десятковъ людей сошлись здѣсь на небольшомъ пространствѣ, на площадкѣ передъ храмомъ, и однако же тайное мастерство расположенія сдѣлало то, что каждая фигура явственно отдѣляется отъ прочихъ и нисколько не мѣшаетъ одна другой, какимъ-то взаимнодѣйствующимъ музыкальнымъ аккордомъ, одна фигура помогаетъ другой показать всю свою красоту, все движеніе, выразить все, что̀ говоритъ душа. Въ центрѣ, въ самомъ средоточіи картины, стоитъ святой проповѣдникъ, и два ученика, вмѣстѣ съ нимъ пришедшіе, съ благоговѣніемъ и глубокою думою внимаютъ его словамъ; учитель же ихъ весь превратился, кажется, въ огонь и пламень: глаза, все лицо его горятъ восторгомъ и вдохновеніемъ, каждая жила, бьющаяся на лбу стремительною кровью, каждый мускулъ, ожившій на лицѣ, говорятъ о томъ, что̀ внутри его совершается, о какихъ великихъ предметахъ проповѣдуетъ онъ этой толпѣ вѣрующихъ и невѣрующихъ. Руки его простерлись надъ этою толпою, онѣ въ мощномъ ораторскомъ движеніи указываютъ сонму язычниковъ на небо, говорятъ имъ о томъ, кто послалъ его на эту безстрашную проповѣдь,—безстрашную, потому что уже цѣлая гроза собирается надъ апостоломъ: жрецъ съ яростью указываетъ своимъ храмовымъ слугамъ и народу на смѣлаго незнакомца, презирающаго ихъ божества у самаго храма ихъ, и на великолѣпнѣйшемъ торжествѣ народномъ проповѣдующаго противъ нихъ; по его слову цѣлая толпа, съ ревомъ и яростью, готова уже устремиться со ступеней храма на Св. Іоанна, готова забросать его своими тирсами, растерзать его. Кажется, слышишь ихъ яростные крики.

На ступеняхъ этого самого храма, съ которыхъ грозящая толпа готова броситься на Іоанна, разметалась безподобная, увитая гроздіями, пьяная, нагая вакханка. Вакхическій восторгъ сіяетъ у ней на глазахъ, дивное ея тѣло, удивительная античная грудь ея не чувствуютъ жесткихъ голыхъ плитъ, на которыхъ лежитъ она; она громко хохочетъ, показываетъ блестящіе зубы свои и розовыя десны; она протянула къ Святому руку, со стеклянною патерой, она зоветъ его со смѣхомъ къ себѣ, угощаетъ его виномъ своего священнаго праздника. Въ этой вакханкѣ встрѣчаемъ то самое выраженіе, которому нѣкогда не могли довольно надивиться въ „Русалкѣ“ Моллеровской: та же красота женскаго тѣла, та же изумительная живая карнація, и на лицѣ то же выраженіе чего-то равнодушнаго и холоднаго, почти злаго. Вакханка эта одна изъ самыхъ художественныхъ прелестей и чудесъ картины: она привлекаетъ къ себѣ глаза и чувство всѣхъ—очарованіе, задуманное художникомъ, полно, и никогда не пройдетъ, оно на всегда схвачено и навсегда будетъ жить въ чудесной картинѣ.

Почти рядомъ съ вакханкой три молодыя дѣвушки, въ душѣ которыхъ уже начинаетъ сіять лучъ божественнаго ученія, и начинаетъ совершаться чудо обращенія. Одна спѣшитъ закрыть одеждами вакхическую наготу свою, которою прежде безстыдно хвасталась передъ всею толпой, другая потупила скорбныя очи, тихая мысль крадется по лицу; руки у нихъ всѣхъ опустились безъ движенія, прекрасныя голыя ноги остановились, пораженныя вдругъ бездѣйствіемъ. Онѣ съ любопытствомъ, даже съ какимъ-то страхомъ прислушиваются къ словамъ проповѣдника; его одного только онѣ и слышатъ; для нихъ не существуетъ уже весь шумъ и плескъ вакханаліи; онѣ даже не слышатъ, что подлѣ нихъ, прелестно пляшущіе мальчики, точно оторвавшіеся отъ какого-нибудь барельефа древней Греціи, весело и шумливо бѣгутъ съ ритономъ и виномъ въ рукахъ, хотятъ тоже вмѣшаться въ веселый праздникъ всею дѣтскою душой своей. Онѣ ничего больше не видятъ и не слышатъ изъ того, что̀ ихъ окружаетъ и что̀ вокругъ нихъ дѣлается: неслыханное дотолѣ чудо совершается у нихъ въ груди, и только одно это святое чувство выразилось на прекрасныхъ лицахъ.

Подлѣ этихъ трехъ, молодая красавица, у которой голова обременена вѣнцомъ чудесныхъ бѣлокурыхъ косъ, стремительно вырывается изъ рукъ обнимающаго ее вакханта, настоящаго подобія сатира въ человѣческомъ видѣ; въ быстромъ движеніи, одежды свалились съ ея плечъ и обнаружили прелесть молодаго, нѣжно-круглящагося тѣла и рукъ, протянутыхъ къ Святому въ умоляющемъ и обожающемъ порывѣ. Лицо ея уже полно благочестиваго огня, красота юнаго лица блещетъ отъ того еще новою силою и очарованіемъ; она вся превратилась въ одинъ мигъ летящей и просящей души. Другая увѣровавшая женщина бросила ѳ-полъ и тирсъ, и тарелки, которыми за секунду акомпанировала хороводу и пѣснямъ, и сама бросилась поклониться ногамъ чудеснаго проповѣдника. Одежда на ней безпорядочно разбросалась и летитъ въ вихрѣ. Не видишь ея лица, оно скрылось въ своемъ наклонѣ къ землѣ, упавшія косы закрыли всю голову; но угадываешь, что̀ совершается на этомъ лицѣ—обожаніе и поклоненіе святому слову выразились во всей порывистой позѣ ея, кажется, въ каждой фибрѣ ея тѣла.

Наконецъ, всѣхъ ближе къ апостолу, молодая мать-христіанка, уже спокойная и вся вѣрующая, тихо стала на колѣни и учитъ маленькаго сына слушать и понимать божественную проповѣдь. Чудесная мягкость и кротость разлиты по прелестному лицу: она тоже не боится окружающей ее толпы, она тоже ее позабыла, она смѣла своею вѣрою, только о ней думаетъ, да еще о своемъ сынѣ, этомъ мальчикѣ-красавцѣ, котораго ей такъ хочется научить своей вѣрѣ и кроткимъ надеждамъ своей души.

Такимъ образомъ, вокругъ Іоанна составилось кольцо женщинъ, которыя прежде всѣхъ увѣровали, и каждая дышетъ инымъ чувствомъ, инымъ ощущеніемъ, выразила иной противъ всѣхъ остальныхъ характеръ и душу. Все устремлено къ Іоанну, какъ центру и картины, и дѣйствія, все направлено къ тому, что̀ онъ проповѣдуетъ, и что̀ огненными словами исходитъ изъ его устъ. Все до такой степени превратилось въ выраженіе, въ слушающее или загорающееся чувство, что и самъ, отдаваясь тому же впечатлѣнію, устремляясь за этимъ движеніемъ сердца, царствующимъ надъ всею картиною, забываешь иногда любоваться даже на изумительную красоту всѣхъ этихъ молодыхъ, чудесныхъ женскихъ тѣлъ. Не удивительно ли въ то же время подумать, что, не смотря на наготу свою, женщины эти—за минуту еще вакханки, за минуту еще искавшія одного соблазна и опьяненія всѣхъ чувствъ—вдругъ облеклись здѣсь въ картинѣ какою-то неизъяснимою цѣломудренностью, тою самою, которую чувствуешь передъ великими произведеніями древняго скульптурнаго искусства. Что̀ исходитъ изъ глубинъ духа, къ духу и возвращается, къ нему одному и стремится.

Вы видите, изъ моего быстраго перечисленія составныхъ частей картины, до какой степени Моллеръ углубился въ предметъ своего созданія, до какой полноты онъ выработалъ всѣ стороны великой задачи своей. Безконечными безднами красоты, истины и душевнаго выраженія онъ отдѣлилъ свою картину отъ современной мелодраматичности, эфектвости или мелочности, которыми почти исключительно живетъ искусство въ наше время. Проведя столько лѣтъ въ „трезвительномъ" уединеніи Рима, лицомъ къ лицу съ великимъ искусствомъ, съ тѣми великими произведеніями изъ древняго и новаго міра, которымъ Римъ служитъ священнымъ хранилищемъ, и наконецъ лицомъ къ лицу съ неразвлекаемою мыслію своею, онъ приходитъ къ намъ съ искусствомъ строгимъ и глубокимъ, съ окрѣпшею мыслью для своихъ созданій. Блестящія эфектности и угожденіе фальшивымъ вкусамъ толпы стали чужды и невозможны его таланту. Онъ видитъ только великій предметъ, къ которому способно зрѣлое, истинное художество, чувствующее свое высокое назначеніе и презирающее всякую ложь и угожденіе.

Теперь одного остается только желать: чтобъ изъ мастерской Моллера вышло много другихъ такихъ же произведеній, чтобъ талантъ его, столько сильный и многообъемлющій, нашелъ возможность, силу, а главное—охоту, *много* произвести для нашего отечества, столько же, сколько производили для своего отечества великіе таланты другихъ странъ. Не каждому ли изъ насъ приходилось скорбѣть о томъ, какъ рано и непонятно останавливаются, въ лучшую эпоху своего развитія, почти всѣ лучшіе таланты наши, замолкаютъ тогда, когда всѣ ожидаютъ отъ нихъ самыхъ лучшихъ и высшихъ произведеній... Будемъ надѣяться, что не такъ будетъ съ Моллеромъ.

(*„Русс. Вѣстн." 1856 г., апрѣль, кн. 1, с. 206*)

Три рисунка съ нѣкоторыхъ изъ числа послѣднихъ произведеній К. П. Брюллова.

Вскорѣ послѣ кончинѣ К. П. Брюллова (23 іюня 1852 г.), я собралъ въ Римѣ всѣ свѣдѣнія, какія только можно было получить о послѣднемъ времени жизни его и о послѣднихъ его произведеніяхъ; познакомился со всѣми людьми, окружавшими его въ послѣдній его пріѣздъ въ Италію, послѣ путешествія на островъ Мадеру; видѣлъ рѣшительно все до послѣдняго листочка, что̀ только Брюлловъ написалъ масляными красками или нарисовалъ карандашомъ, акварелью въ послѣдніе дни жизни своей, и потому полагаю, что статья моя (помѣщенная въ Отечественныхъ Запискахъ 1852 года, мѣсяцъ августъ) заключила въ себѣ всѣ полнѣйшія свѣдѣнія какъ о послѣднихъ дняхъ жизни Брюллова, такъ и о всѣхъ оставшихся послѣ него въ Римѣ художественныхъ произведеніяхъ его. Къ этой статьѣ, по этому, я и отсылаю тѣхъ изъ читателей, которые могутъ интересоваться этими свѣдѣніями; теперь же упомяну здѣсь только о тѣхъ трехъ произведеніяхъ Брюллова, снимки съ которыхъ помѣщены въ настоящемъ нумерѣ „Художественнаго Листка".

За исключеніемъ весьма небольшихъ картинокъ, эскизовъ и рисунковъ, доставшихся Русскимъ и привезенныхъ въ Россію, всѣ остальные остались въ Римѣ; большею частью они принадлежатъ Г. Титтони, послѣднему пріятелю Брюллова, въ домѣ котораго онъ и скончался. Эти послѣднія произведенія никогда не выйдутъ изъ Рима: Титтони намѣренъ навсегда сохранить въ своемъ семействѣ, передавать изъ рода въ родъ эти послѣднія жемчужины кисти и карандаша своего геніальнаго друга, и для того, чтобъ имѣть о нихъ по крайней мѣрѣ слабое воспоминаніе, я поспѣшилъ, до отъѣзда своего изъ Италіи, снять съ нихъ фотографіи. Къ сожалѣнію, тѣ изъ

этихъ произведеній, которыя писаны масляными красками, давно уже покрыты теперь лакомъ и притомъ покрыты весьма неискусно чьею то грубою и неумѣющею рукою, такъ что, не смотря на римское солнце и римскій воздухъ, столь благопріятные для свѣтописей, фотографическіе снимки выходили самые неудовлетворительные. Другіе рисунки были сдѣланы и карандашомъ, и акварелью, и масляными красками вмѣстѣ (напр. превосходный эскизъ для предполагавшейся огромной картины „Il tempo destruttore", „всеразрушающее время"), и это соединеніе столько разнообразныхъ способовъ и матеріаловъ оказалось также въ высшей степени неблагопріятно для фотографіи, тѣмъ болѣе, что и тутъ много мѣшалъ дурно наложенный лакъ. Наконецъ, вообще говоря, въ мое время не было въ Римѣ довольно хорошихъ, въ самомъ дѣлѣ отличныхъ фотографовъ. Я обращался къ двумъ лучшимъ изъ числа ихъ, и оба, послѣ *очень многочисленныхъ* пробъ и опытовъ, объявили мнѣ, что съ послѣднихъ брюлловскихъ вещей *невозможно* получить фотографическихъ снимковъ лучше тѣхъ (очень неудовлетворительныхъ) рисунковъ, которые они мнѣ представляли. Такимъ образомъ, я по неволѣ долженъ былъ ими удовольствоваться.

Однако же, въ то же время изъ числа этихъ двухъ фотографовъ, Канева дѣлалъ обыкновенно портреты и рисунки очень сносные (хотя конечно очень далекіе и отъ свѣтописей нашего Левицкаго, и отъ превосходныхъ нынѣшнихъ французскихъ фотографій); весь Римъ, и туземный и пріѣзжій, снималъ свой портретъ у Каневы. Другой же фотографъ, Американецъ Андерсонъ, въ особенности и по преимуществу, занимался снятіемъ фотографій съ картинъ и статуй. Такимъ образомъ онъ снялъ весь скульптурный Ватиканскій музей и дѣлалъ очень недурныя фотографическія копіи со всѣхъ новыхъ, только что оканчивавшихся тогда картинъ разныхъ итальянскихъ и пріѣзжихъ живописцевъ въ Римѣ. Не смотря на все это, копіи съ Брюллова не удавались. Пришлось поневолѣ везти въ Россію снимки очень несовершенные.

Мое искреннѣйшее желаніе было сохранить воспоминаніе о всемъ, что въ послѣднее свое время сдѣлалъ, вдали отъ Россіи, Брюлловъ, и потому мнѣ хотѣлось, послѣ статьи моей 1852 года, подробно и вполнѣ исчислявшей всѣ послѣднія произведенія нашего великаго художника, предложить русской публикѣ, столько любившей лучшаго и геніальнѣйшаго изъ нашихъ живописцевъ, или фотографіи, или гравюры съ послѣднихъ его вещей. Но несовершенство римскихъ фотографическихъ снимковъ должно было, къ сожалѣнію, остановить исполненіе этого намѣренія, если не навсегда, то по крайней мѣрѣ на нѣкоторое время. Предлагаемые здѣсь „Художественнымъ Листкомъ" три рисунка, снятые съ трехъ изъ числа больше другихъ удавшихся фотографій, да послужатъ первымъ опытомъ предполагаемаго въ послѣдствіи болѣе обширнаго изданія. Четыре года уже прошло со смерти К. П. Брюллова, и до сихъ поръ не было ни одной попытки сдѣлать изданіе (хотя бы въ однихъ контурахъ) многочисленныхъ картинъ его, и еще болѣе многочисленныхъ акварелей и рисунковъ его: кажется, пора бы уже было позаботиться о такомъ изданіи. Французскіе, италіянскіе, нѣмецкіе художники не предоставляютъ обыкновенно подобнаго труда своимъ потомкамъ: они столько увѣрены въ сочувствіи къ себѣ современниковъ, что сами, еще при жизни своей, дѣлаютъ многія и разнообразныя изданія своихъ произведеній. У насъ же, встрѣчается совершенно противуположный недостатокъ. Ужъ не слишкомъ ли мы скромны, или по крайней мѣрѣ беззаботны? Особенно въ отношеніи къ Брюллову, съ которымъ, безъ сомнѣнія, не можетъ сравниться, даже издалека, ни одинъ изъ современныхъ ему европейскихъ художниковъ. Чья тутъ вина, публики или издателей, или той и другой стороны вмѣстѣ — не знаю, но только то вѣрно, что до сихъ поръ еще очень мало сдѣлано для сохраненія памяти художника, который еще столь недавно былъ вознесенъ общимъ мнѣніемъ и общимъ приговоромъ на высокій пьедесталъ.

Я уже сказалъ, что предлагаемые рисунки скопированы съ болѣе удавшихся фотографій. Случайно вышло, что это именно три произведенія, имѣющія ближайшее отношеніе къ послѣднему времени жизни Брюллова.

Анджоло Титтони, римскій негоціантъ (mercante di campagna), торгующій разными сельскими произведеніями, познакомился съ Брюлловымъ вскорѣ послѣ пріѣзда его съ острова Мадеры, и съ первыхъ же дней знакомства сдѣлался однимъ изъ самыхъ горячихъ энтузіастовъ не только таланта, но и всей художественной натуры Брюллова, имѣвшей, какъ извѣстно, непобѣдимую притягательную силу для всѣхъ, кто былъ съ нимъ, хотя бы даже не надолго, въ сношеніяхъ. Брюлловъ познакомился со всѣмъ его семействомъ, очень полюбилъ его братьевъ, жену, дѣтей, старушку мать (съ которой написалъ въ послѣдствіи удивительнѣйшій портретъ масляными красками) и, наконецъ, по настоятельнымъ просьбамъ всего семейства, переѣхалъ къ нему жить. Съ тѣхъ поръ онъ и оставался у него въ домѣ до послѣдняго дня жизни, только иногда выѣзжая изъ Рима въ Стильяно, къ знаменитымъ минеральнымъ водамъ, близь которыхъ у Титтони было маленькое имѣніе. Въ 1851 году, въ концѣ лѣта, Брюлловъ написалъ съ Титтони портретъ (очеркъ его прилагается здѣсь), столько же для того, чтобъ, въ благодарность за всѣ его попеченія и дружбу, оставить ему память о себѣ, сколько и по той причинѣ, что ему чрезвычайно нравился типъ лица его друга. Онъ находилъ въ немъ сходство съ знаменитыми античными головами Брута, и, начиная этотъ портретъ, много разъ говаривалъ всему семейству Титтони, что сдѣлаетъ славный портретъ съ своего друга, и дастъ ему выраженіе и весь поворотъ головы знаменитаго, древняго республиканца-Римлянина. Дѣйствительно, тѣ, которые видали головы Брута и особливо голову во Флоренціи, въ Уффиціяхъ, найдутъ что-то общее между мраморомъ и выраженіемъ брюлловскаго портрета. Титтони представленъ въ живописномъ римскомъ костюмѣ: на немъ черная бархатная куртка или камзолъ, его рубашка опоясана разноцвѣтнымъ римскимъ кушакомъ, въ рукахъ у него загородная сѣрая шляпа. По фотографіи

мы можемъ, конечно, имѣть нѣкоторое понятіе о позѣ, о общихъ линіяхъ; но нельзя по ней представить себѣ и тѣни той силы, того великолѣпія красокъ и освѣщенія, которое Брюлловъ придалъ удивительной картинѣ своей, и особенно головѣ, одному изъ оконченнѣйшихъ и блистательнѣйшихъ произведеній въ ряду брюлловскихъ портретовъ. Не только всѣ посѣтители бывали всегда поражены при взглядѣ на этотъ великолѣпный портретъ, которымъ такъ гордился самъ Титтони, но и Брюлловъ любилъ часто по вечерамъ сидѣть передъ нимъ и разсматривалъ его. Онъ самъ признавался, что такъ, какъ этотъ портретъ, ему удалось немного.

Другой портретъ (писанный лѣтомъ 1851 г.) — Джульетты, дочери Анджоло Титтони, въ видѣ Іоанны д'Аркъ. Когда съ Джульетты писался этотъ портретъ, ей было лѣтъ четырнадцать, но и тогда уже она обѣщала быть тою красавицею, какою сдѣлалась въ послѣдствіи. Брюлловъ много разъ говаривалъ, что, если бъ она была немного постарше, а онъ немного помоложе, то непремѣнно былъ бы въ нее безъ памяти влюбленъ, и потому съ особеннымъ удовольствіемъ писалъ этотъ портретъ, оставшійся тоже на половину конченнымъ. Всѣмъ извѣстно, какъ Брюлловъ умѣлъ отгадывать, что̀ для какого лица идетъ въ портретѣ, и ка̀къ онъ умѣлъ превращать въ историческія картины тѣ портреты, которые ему случалось писать. Ему показалось, что къ страстнымъ, огненнымъ глазамъ, ко всему пылкому характеру Джульетты долженъ идти блескъ и воинственность латъ, къ ея прекраснымъ волосамъ, къ очертанію ея головы—мужественныя линіи великолѣпной брони, и онъ ее сдѣлалъ Орлеанскою Дѣвою, держащею за узду чуднаго сѣраго коня. Къ сожалѣнію, этотъ послѣдній мало конченъ, и по этому также очень неопредѣленно обозначился на фотографіи.

Оба эти портрета сдѣланы масляными красками и въ настоящую величину.

Третій рисунокъ есть копія съ рисунка чернымъ карандашемъ, величиною около трехъ четвертей аршина. Брюлловъ его назвалъ: „Діана на крыльяхъ ночи"; другими словами, онъ хотѣлъ выразить тихую лунную ночь надъ Римомъ. Онъ сдѣлалъ рисунокъ этотъ между апрѣлемъ и маемъ мѣсяцами 1852 года, т.-е. за немного дней до своей кончины; онъ, кажется, предчувствовалъ уже близость будущей смерти: направленіе мыслей его становилось все болѣе и болѣе печально, судя по тогдашнимъ рисункамъ и разговорамъ, и въ своей „Діанѣ на крыльяхъ ночи", несущейся надъ Римомъ и надъ римскимъ кладбищемъ, гдѣ Брюлловъ желалъ, чтобъ его похоронили; ему захотѣлось выразить свой скорый покой, котораго жаждалъ посреди мучительной и изнуряющей болѣзни, и къ которому быстро приближался. Грація, всегдашняя его спутница, не покинула его и въ представленіи, столь касавшемся близко его смерти, и онъ и здѣсь достигъ того выраженія, того впечатлѣнія на каждаго зрителя, которыя, съ перваго взгляда на его произведенія, завоевываютъ ему чувство и симпатію каждаго. Гармоническая звѣздная ночь настала для него, и въ томъ Римѣ, который онъ любилъ всегда, къ которому стремились всегда всѣ его мысли; и послѣднимъ, предсмертнымъ представленіемъ его геніальной руки сдѣлались тѣ мѣста, тѣ красоты, которыя сдѣлали его счастливымъ еще въ юношествѣ, и посреди которыхъ великолѣпно расцвѣлъ его талантъ.

Мы постараемся, въ одномъ изъ слѣдующихъ нумеровъ „Художественнаго Листка", представить изъ числа послѣднихъ произведеній Брюллова, еще нѣкоторыя другія, а также видъ монумента надъ его могилою, у подножія той самой пирамиды, которая виднѣется внизу картины: „Діана на крыльяхъ ночи".

(*„Рус. Худож. Лист.", 1856 г., № 24*).

Одинъ изъ проэктовъ памятника тысячелѣтію Россіи.

Наконецъ, проэкты для памятника тысячелѣтію Россіи представлены въ Академію Художествъ. Ихъ всѣхъ было пятьдесятъ съ чѣмъ-то. Разумѣется въ этомъ числѣ встрѣчаются образцы самыхъ разнообразныхъ фантазій, есть нѣсколько программъ хорошихъ, но я не стану разсматривать ихъ. Мнѣ хочется дать вамъ понятіе только объ *одной* изъ числа всѣхъ пятидесяти программъ: именно о той, которая всѣхъ больше нравится рѣшительно всѣмъ, кто ее ни видѣлъ, и которую, мнѣ кажется, по всѣмъ вѣроятіямъ — если судить по слухамъ и по шуму, который она уже и теперь производитъ въ публикѣ, при самомъ появленіи своемъ,—непремѣнно выберутъ для выполненія.

Авторъ проэкта, о которомъ мнѣ приходится говорить — г. Микѣшинъ, молодой художникъ, получившій въ прошломъ году первую золотую медаль, и, значитъ, имѣвшій право быть посланнымъ отъ Академіи Художествъ за границу. Онъ былъ до сихъ поръ живописецъ, и нынѣшняя программа едва ли не первая попытка его по части скульптуры. Говорятъ, что теперь онъ рѣшительно хочетъ оставить прежнее свое искусство, и сдѣлаться скульпторомъ. Что̀ жъ, прекрасно: это будетъ служить доказательствомъ многосторонности и богатства дарованій г. Микѣшина. Но въ настоящемъ случаѣ дѣло не въ томъ. Намъ важно только убѣдиться: имѣетъ ли г. Микѣшинъ и его программа тѣ качества, которыя нужны для созданія памятника тысячелѣтію Россіи.

Прежнія работы этого молодого художника отвѣ-

чаютъ на этотъ вопросъ *отрицательно*. Въ нихъ видѣнъ былъ талантъ, живая натура, фантазія, огонь, чувство колорита, но всѣ эти качества затемнялись проявленіемъ такой наклонности, которая не обѣщала утѣшительныхъ результатовъ для будущихъ созданій этого художника. Эта наклонность — наклонность къ мелодраматизму, къ французскимъ эффектамъ, французской напыщенности чувства, мысли и формы, къ театральности и преувеличенію. Картины его были судорожнымъ воплощеніемъ изступленія, насилія, буйства, воплей; всѣ люди, представленные на этихъ картинкахъ, метались, кричали, дрались, находились въ самыхъ напряженныхъ положеніяхъ, всѣ они были съ неестественно - устремленными взглядами, съ конвульсивными руками и ногами. Однимъ словомъ, эти картины являлись какимъ-то запоздалымъ эхомъ литературной и художественной Франціи 30-хъ годовъ, тогдашнихъ романовъ и драмъ Виктора Гюго и Александра Дюма. Вспоминая эти качества артистической натуры г. Микѣшина, мудрено было ожидать, чтобъ они могли помочь ему въ созданіи произведенія монументальнаго, долженствующаго выразить характеръ нашей страны и цѣлаго тысячелѣтія ея исторіи. И дѣйствительно, опытъ доказалъ справедливость этого предположенія.

Новое произведеніе г. Микѣшина (я видѣлъ вылѣпленную авторомъ модель изъ глины и фотографіи съ нея) представляетъ то же самое направленіе, тѣ же хорошія и дурныя качества, которыми отличались прежнія его произведенія. Г. Микѣшинъ даетъ намъ памятникъ самый французскій, то-есть памятникъ, который былъ бы, вѣроятно, очень удаченъ, какъ ловкая, бойкая (въ большинствѣ частей своихъ) виньетка, но который лишенъ всякаго монументальнаго характера, всякой исторической серьезности, и въ мысли, и въ формѣ. Неужели это и нужно для Россіи?

Основною идеею всего монумента является что?— Держава, то-есть шаръ, и надъ нимъ крестъ. Вокругъ того и другого сгруппированы разныя историческія и аллегорическія фигуры. Спрашивается: почему же держава выражаетъ именно Россію, или какой бы то ни было другой народъ, другую страну? Держава есть только аллегорическій аттрибутъ правительственной власти, и ничего больше. Между тѣмъ, задача состояла здѣсь въ выраженіи самой Россіи посредствомъ такой формы, которая выразила бы совокупность ея состава, силъ и жизни. Слѣдовательно, уже въ самомъ корню идея художника была значительно невѣрна и неудовлетворительна. Надъ шаромъ виденъ крестъ, вокругъ котораго расположилась группа, состоящая изъ двухъ ангеловъ и колѣнопреклоненной женщины. Нѣкоторые утверждаютъ, что эта женщина—изображеніе Россіи. Но что же это такое? Значитъ, Россія представлена тогда два раза: одинъ разъ въ видѣ державнаго яблока, а другой разъ въ видѣ женщины, изъ которыхъ послѣдняя стоитъ на первомъ. И къ чему ей приданъ видъ будто бы кающейся грѣшницы? Ни исторія, ни логика этого не оправдываютъ. Но какъ бы то ни было, вся группа трехъ фигуръ около креста на верху шара назначена изобразить религію, которой Россія (шаръ) служитъ подножіемъ. Мнѣ кажется, здѣсь опять заключается совершенно невѣрная идея: почему же Россія служитъ основаніемъ религіи, поддерживаетъ ее? Это соединеніе, я увѣренъ, чисто случайное на программѣ, и условлено необходимостью не оставить въ уединеніи крестъ наверху державы, и желаніемъ закончить монументъ чѣмъ-нибудь блестящимъ на верху, подобно тому, какъ риторическіе стихотворцы заканчиваютъ стихотвореніе удалой сентенціей или фразой въ видѣ ракеты. Правильное, не риторическое мышленіе потребовало бы расположенія совершенно въ обратномъ порядкѣ: оно требовало бы представленія, что религія поддерживаетъ Россію, а не Россія религію, и это расположеніе удовлетворяло бы требованіямъ и логики, и исторіи. Программа же г. Микѣшина не удовлетворяетъ ни той, ни другой. Непріятнѣе всего то, что вся держава, взятая во всей совокупности и выбранная за основаніе монументу, имѣетъ какой-то характеръ *шарады* или *ребуса*, и самъ авторъ до такой степени чувствовалъ этотъ главный недостатокъ своей программы, шарадность, допускающую множество разнообразныхъ толкованій, что вынужденъ былъ выставить на своемъ шарѣ крупными буквами надпись: *Держава Россійская*. Обращаюсь ко всѣмъ и спрашиваю: до какой степени можетъ льстить національному чувству нашего и будущихъ поколѣній, монументъ тысячелѣтней жизни, имѣющій преимущественно видъ шарады?

Вокругъ державы, и вплоть къ ней, разставлены шесть колоссальныхъ фигуръ, представляющихъ правителей Россіи изъ шести главныхъ періодовъ ея исторической жизни. Эти правители слѣдующіе: Рюрикъ, Владиміръ, Ярославъ, Димитрій Донской, Іоаннъ III, Петръ Великій. Пусть наши историки рѣшаютъ: вѣрно ли выбраны имена, помѣщены ли тутъ всѣ нужныя, нѣтъ ли лишнихъ; этого я не стану разбирать, точно также, какъ не разбираю, до какой степени мы должны основываться на полумиѳической цифрѣ 862 года при опредѣленіи подлиннаго времени, когда Россіи минула тысяча лѣтъ, точно также, какъ я не разбираю вопроса о необходимости отмѣтить памятникомъ и торжествомъ таковыя тысячу лѣтъ. Все это внѣ моей задачи. Но за то я обращусь къ самимъ фигурамъ. Намъ говорятъ, что онѣ должны выражать шесть главныхъ эпохъ Россіи, — очень хорошо. Но, разстановивъ ихъ вокругъ своего главнаго центра, *Россійской Державы*, художникъ забылъ самое важное: онъ забылъ установить какое-нибудь отношеніе между „державой“ и фигурами. Если „держава“ центръ всему сочетанію, то къ этому центру непремѣнно должны стремиться всѣ отдѣльные лучи, къ нему должна нестись вся ихъ сила, все ихъ выраженіе. То ли находимъ въ будущемъ памятникѣ.

Нисколько. Всѣ шесть фигуръ стоятъ каждая сама по себѣ, спиной къ „Россійской Державѣ“, какъ будто вовсе позабывъ, что она у нихъ за плечами, нисколько не заботясь ни о ней, ни объ аллегоріи религіи, которая красуется на вершинѣ всей композиціи. Не вынуждаетъ ли у каждаго подобная

система сочиненія невольный вопросъ: почему же всѣмъ этимъ шести особамъ вовсе нѣтъ никакого дѣла до „Державы Россійской“, почему же онѣ заняты лишь чѣмъ-то своимъ особеннымъ, почему же онѣ отворотились отъ „державы“, почему они ограничиваются тѣмъ, что равнодушно стоятъ къ ней спиной, точно грѣясь около какой то печки или какого-то колоссальнаго самовара? Казалось бы, должно было ожидать здѣсь совершенно другого рода сочиненія, а именно, желательно было бы видѣть воплощеніе тѣснѣйшей связи между „Россійской Державой“, ея правителями, и тѣмъ ингредіентомъ, который здѣсь вовсе опущенъ—русскимъ народомъ. Чувство нынѣшняго и будущаго зрителя требовало бы, чтобы на монументѣ тѣсячелѣтія Россіи фигуры князей и царей нашей страны были обращены къ Россіи лицомъ, а не спиной. Хотѣлось бы видѣть и чувствовать выраженіе ихъ взаимныхъ отношеній, взаимнаго дѣйствія. Безъ этого, мнѣ кажется, памятникъ тысячелѣтія Россіи будетъ лишенъ не только историческаго, но даже и просто всякаго серьезнаго смысла. Но оставимъ даже и это требованіе въ сторонѣ. Если принять общее сочиненіе проэкта г. Микѣшина, какъ оно теперь есть, то и такъ нельзя быть довольнымъ шестью статуями, разстановленными вокругъ „державы“. Посмотрите, чѣмъ занятъ и кѣмъ окруженъ каждый изъ этихъ персонажей, и скажите, есть ли возможность не обвинять г. Микѣшина въ отсутствіи историческаго чувства? Рюрикъ представленъ у него какимъ-то ветхимъ норманскимъ воиномъ, который удрученъ тяжестью лѣтъ и озабоченъ только остатками язычества, его окружающими. Зачѣмъ ему быть такимъ ветхимъ? Зачѣмъ давать ему видъ какого-то несчастнаго нищаго, одѣтаго будто-бы въ чужую воинскую одежду? Этотъ Рюрикъ, я думаю, вышелъ бы очень хорошъ на сценѣ театра *de la porte St-Martin*, для роли одного изъ бургграфовъ Виктора Гюго; но изъ этого не выходитъ еще, чтобъ онъ годился на нашъ монументъ. Слѣдуетъ Владиміръ, креститель земли русской. У г. Микѣшина онъ поднимаетъ въ рукѣ своей крестъ—движеніе, извѣстное по множеству академическихъ программъ, но по крайней мѣрѣ около Владиміра есть представители народа русскаго: миловидная крестьянка (правда, немножко гризетка) и мужичокъ преклоняются передъ крестомъ. Они, позами своими, сильно отзываются академіей, ну да нужды нѣтъ, по крайней мѣрѣ тутъ хоть русскій народъ представленъ; въ остальныхъ сюжетахъ его даже и на столько нѣтъ. Говорятъ, на пьедесталѣ (котораго еще нѣтъ ни въ глиняной модели, ни на фотографіяхъ) должны быть помѣщены разные барельефы. Можетъ-быть, русскому народу тамъ больше посчастливится, но во всякомъ случаѣ то мѣсто уже слишкомъ второстепенное. Пойдемъ далѣе. Стоитъ Ярославъ Мудрый, и задумался надъ книгою законовъ, которую сочиняетъ; у ногъ его лежатъ книги. Русскихъ опять нѣтъ. Но удовлетворительно ли такое представленіе, оставивъ даже въ сторонѣ Русскихъ? *Законоучитель не художникъ, не поэтъ,* читали мы всѣ недавно въ одной превосходной статьѣ; законы не выдумываются изъ головы, не создаются воображеніемъ и фантазіей, а списываются съ живой дѣйствительности и ея потребностей — и такимъ образомъ велика была ошибка изображать Ярослава такъ, какъ прилично было бы представить фантазирующаго художника, Байрона или Бетховена. Фантазирующимъ и думающимъ надъ записной книгой не слѣдуетъ представлять законодателя точно такъ же, какъ и естествоиспытателя. Мотивъ статуи долженъ быть выбранъ совсѣмъ другой, и вѣрно то, что присутствіе русскаго народа ни чему бы тутъ не помѣшало. Стоитъ далѣе Дмитрій Донской — около него Русскихъ нѣтъ,—стоитъ Іоаннъ III—опять Русскихъ вокругъ него нѣтъ, — стоитъ Петръ Великій — опять то же. Всѣ они заняты у г. Микѣшина единственно побѣдами, около нихъ видишь только покоренные народы: у ногъ ихъ лежатъ тамъ татаринъ, здѣсь литвинъ, тамъ сибирякъ, здѣсь ливонскій рыцарь, шведъ; неуже ли же царствованія эти всего дороже для Русскаго своими кровавыми трофеями? Правда, позади Петра Великаго летитъ еще геній и указываетъ ему протянумъ перстомъ путь впередъ. Но нельзя поблагодарить г. Микѣшина за эту аллегорію, потому что, во-первыхъ, аллегоріи вообще ужасно холодны и скучны въ наше время, больше чѣмъ когда нибудь; во-вторыхъ, до крайности неловко соединять на одномъ и томъ же монументѣ, чуть не на нѣсколькихъ вершкахъ разстоянія, христіанскихъ ангеловъ и языческаго генія: это слишкомъ отзывается академическимъ вкусомъ *рококо* XVIII вѣка, а втретьихъ, здѣсь опять-таки выходитъ, что геній, показавъ „Россійской Державѣ“ тылъ свой, учитъ Петра Великаго устремиться куда-то въ даль, въ неизвѣстное безвоздушное пространство. Сравните съ этою мало-удачною мыслью мысль Фалконета на монументѣ того же самаго великаго человѣка нашего— какая разница!

То, что я до сихъ поръ сказалъ здѣсь, относится, правда, только до сочиненія, но развѣ оно не важнѣе всего въ каждомъ художественномъ произведеніи? Исполненіе, хотя бы самое высокое со стороны художественности, есть только форма, которая можетъ быть изящна и талантлива, но, несмотря на то, все-таки будетъ мало значить, если самый корень, если самый скелетъ, если самая душа произведенія ложны или ошибочны.

Но обратимся даже и къ формѣ, къ тѣлу, которое воплощаетъ идеи г. Микѣшина, что мы найдемъ? Опять-таки преобладаніе французскаго элемента, французскаго настроенія, французскаго склада. Стоило бы снять съ этихъ фигуръ наши древніе кафтаны, шапки, бармы, кресты, мечи, замѣнить все это французскимъ историческимъ гардеробомъ и подробностями, и французскія группа и фигуры были бы готовы для „Иллюстраціи“ или для магазина статуэтокъ. Все для внѣшности и все внѣшностью, все декорація, все театральный эффектъ — вотъ девизъ этого рода произведеній. Посмотрите на дряхлаго, опустившагося Рюрика, на Димитрія Донского, вычурно влагающаго мечъ въ ножны, на Петра Великаго, балетно выступающаго впередъ — развѣ все это не французы, съ

французской мелодраматической сцены? То ли ожидаемъ мы увидѣть, смотря на монументъ, гдѣ намъ должны быть представлены лучшія, глубочайшія и серьезныя личности нашей исторіи? Что же касается до ангеловъ наверху монумента, то они, по моему, всего менѣе удовлетворительны: они черезъ-чуръ отзываются опять-таки вкусомъ *рококо*, слишкомъ напоминаютъ летающія фигуры подобнаго рода, которыми наполнены были іезуитскія церкви XVIII вѣка. Тѣ же героическія движенія, та же поднятая рука съ чашей (и что за чаша, къ чему она? здѣсь дѣло вовсе не идетъ ни о тостѣ, ни о застольной пѣснѣ), то же отсутствіе всякаго значенія и выраженія. Неужели нашъ вѣкъ, имѣя передъ глазами произведенія всѣхъ вѣковъ и всѣхъ народовъ, не въ состояніи выбрать для ангеловъ никакихъ лучшихъ формъ, кромѣ академическихъ формъ XVIII столѣтія, а для историческихъ личностей никакихъ другихъ формъ, кромѣ формъ французскихъ иллюстрацій и статуэтокъ?

Наконецъ, пьедесталъ подъ державой такой неуклюжій и долговязый, что въ общемъ пропадаетъ для глаза и то хорошее, что есть въ группахъ около державы.

Какое же изъ всего сказаннаго заключеніе? — спросятъ меня. Неужели у г. Микѣшина нѣтъ таланта? Неужели должно сожалѣть, что онъ сочинилъ свой памятникъ? Неужели этотъ памятникъ такая вещь, на которую не должно обращать никакого вниманія? Неужели, наконецъ, проектъ г. Микѣшина не долженъ быть приведенъ въ исполненіе, на основаніи какихъ-то историческихъ, научныхъ и обще-эстетическихъ соображеній, между тѣмъ какъ онъ прекрасенъ, если его взять чисто какъ художественное произведеніе, если въ немъ есть и красота, и сила, и свѣжесть, и выраженіе, и мастерство, и искусство? Одни эти качества составляютъ *все* въ художественномъ произведеніи, и, только основываясь на томъ, есть оно или нѣтъ въ проектѣ, слѣдуетъ рѣшать: долженъ ли быть построенъ памятникъ тысячелѣтія Россіи по мысли г. Микѣшина, или нѣтъ?

На эти вопросы вотъ мои отвѣты: невозможно не видѣть въ г. Микѣшинѣ художника съ талантомъ, а въ нынѣшнемъ его произведеніи доказательство живой фантазіи, поэтическаго чувства и всего болѣе стремленія къ живописности и новизнѣ. Однакоже, и съ чисто-художественной стороны это произведеніе далеко неудовлетворительное, далеко не такое поразительно-громадное, которое заставило бы забыть и простить частныя ошибки. Быть можетъ, хорошія качества, которыми обладаетъ этотъ молодой художникъ, поведутъ его когда-нибудь къ созданію произведеній замѣчательныхъ, а можетъ быть этого и никогда не случится, если онъ не съумѣетъ избавиться отъ мелодраматичности и фривольнаго французскаго направленія, если онъ будетъ продолжать искать въ искусствѣ одного только средства для воплощенія болѣе или менѣе эффектныхъ *внѣшностей*: потому что въ такомъ случаѣ онъ во всю жизнь свою не найдетъ уже настоящей дороги къ истинному искусству. Но оба эти вопроса не принадлежатъ къ нынѣшнему моему разсмотрѣнію. Мы всѣ обязаны слѣдить съ любовью и симпатіей за попытками возникающаго таланта, но дѣло здѣсь не въ томъ. Дѣло здѣсь заключается единственно въ томъ, можно ли и должно ли ставить тысячелѣтію Россіи тотъ памятникъ, который предлагаетъ г. Микѣшинъ?

На это я отвѣчаю: нѣтъ, не можетъ и не долженъ быть поставленъ тысячелѣтію Россіи такой памятникъ.

Для памятника нашего нужны не попытки, хоть бы и въ тысячу разъ болѣе *живописныя* и *новыя* (это, кажется, постоянный и главный аргументъ всѣхъ тѣхъ, кому нравится проектъ г. Микѣшина). „Новость“ и „живописность“—такія качества, которыхъ здѣсь еще слишкомъ мало, да они, пожалуй, и пропадутъ черезъ нѣсколько времени: необходимы для монумента качества, болѣе прочныя, болѣе глубокія, а главное, болѣе надежныя для того, чтобы выдержать судъ всего будущаго времени. Какой отвѣтъ дадутъ „новость“ и „живописность“ на томъ судѣ, къ которому потомство призоветъ насъ всѣхъ нынѣшнихъ, когда станетъ разсматривать памятникъ, поставленный нашимъ временемъ цѣлому тысячелѣтію нашей исторіи? Виньетки должны будутъ замолчать на этомъ судѣ. Нѣтъ, не попытки фантазирующаго, хотя бы и талантливаго художника; нужны для народнаго памятника. Нужны здѣсь: зрѣлый умъ, глубокая и вѣрная мысль, талантъ и искусство, не ощупью идущіе и спотыкающіеся, а создающіе вѣрною, привычною рукою. Долженъ ставить народный монументъ не тотъ, чья программа вышла лучше или интереснѣе на конкурсѣ нѣсколькихъ случайныхъ охотниковъ, а кто способенъ воплотить мысль и чувство всего своего народа. Если нынче ни одинъ нашъ художникъ не въ состояніи произвести памятникъ съ болѣе высокимъ и глубокимъ содержаніемъ, съ болѣе художественными формами, чѣмъ шарада-виньетка г. Микѣшина, то лучше вовсе не ставить памятника, или подождать лучшаго времени, когда у насъ будутъ такіе таланты, которые, создавая памятникъ, не постыдятъ ни себя, ни насъ, своихъ современниковъ. Торопиться некуда, да и къ чему?

Нынче уже невозможно удовольствоваться, какъ во многія прежнія эпохи искусства, одною наружною стороною художественнаго произведенія. Что позволительно было прежде, не можетъ болѣе быть терпимо нынче, и такой памятникъ, какъ предлагаемый г. Микѣшинымъ, *не долженъ* быть поставленъ. Художество, лишенное глубокаго и истиннаго корня своего, правильной и здоровой мысли, способно производить только болѣе или менѣе изящныя игрушки, а наврядъ ли кто изъ всѣхъ русскихъ найдетъ хорошимъ, чтобы такою праздною и ненужною игрушкою былъ тотъ памятникъ, который назначенъ свидѣтельствовать на вѣки-вѣковъ о томъ, какое въ наше время было пониманіе всей прошедшей нашей жизни и состояніе искусства, призваннаго воплощать это пониманіе.

(*„Русск. Вѣст.“, 1859, т. XXIV, № 23, Соврем. лѣтоп., стр. 156*, съ подп.: *О*).

Еще два слова о проектѣ памятника тысячелѣтію России.

Г. Микѣшинъ отвѣчалъ въ № 28 „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей" на мои замѣчанія о проектѣ монумента тысячелѣтію России, напечатанныя въ № 23 „Русскаго Вѣстника" за прошлый годъ. Въ этомъ отвѣтѣ всего существеннѣе, а вмѣстѣ съ тѣмъ всего горестнѣе объявленіе г. Микѣшина, что онъ проектъ свой *будетъ* приводить въ исполненіе, и притомъ почти безъ всякихъ измѣненій. Мы узнаемъ объ этомъ изъ тѣхъ строкъ статьи, гдѣ г. Микѣшинъ объясняетъ намъ превосходство своего произведенія. „Нѣтъ спору, говоритъ онъ, что въ проектѣ моемъ должны быть недостатки — по общему закону для всѣхъ произведеній человѣка, вслѣдствіе собственнаго несовершенства—и потому недостатки эти, указанные уже мнѣ, подлежатъ исправленію и *нѣкоторымъ незначительнымъ передѣлкамъ*". Итакъ, дѣло уже кончено: г. Микѣшинъ построитъ свой монументъ, и никакіе доводы не спасутъ насъ отъ него. Есть съ чѣмъ поздравить современниковъ и потомство! Тысячелѣтняя жизнь России будетъ воспроизведена на память будущимъ поколѣніямъ посредствомъ скульптурной игрушки, которой настоящее мѣсто гдѣ-нибудь между куколокъ и chinoiseries, но которую выполнятъ изъ гранита и мѣди!

Этотъ фактъ столько важенъ, что, казалось бы, послѣ него собственно нечего болѣе отвѣчать г. Микѣшину. Дѣйствительно, къ чему доказательства, когда они ничего не остановятъ, ничего не перемѣнятъ? Удивительно какъ интересно узнать, что г. Микѣшинъ снисходитъ на кое-какія „незначительныя перемѣны", если дѣло состоитъ въ томъ, что вся основная мысль, все осуществленіе ея, всѣ формы, не годятся для такого важнаго дѣла, какъ историческій памятникъ. Вѣдь это похоже на то, какъ еслибы человѣку доказывали, что домъ его никуда не годенъ, и неудобенъ, и неизященъ, пожалуй, даже вреденъ и скоро повалится, а онъ отвѣчалъ бы: нѣтъ, онъ будетъ очень хорошъ, вотъ я его поштукатурю и крышу выкрашу заново. Чрезвычайно также интересно узнать, что г. Микѣшинъ обѣщается принимать (съ благодарностью NB) всякое дѣльное замѣчаніе, безъ различія лицъ, и тутъ же прибавляетъ свои особенныя условія: замѣчанія должны быть „безъ особенной горечи и желчи, не должны быть пересолены (пересоленныя замѣчанія?!), должны быть безъ рѣзкости", и т. д. Но вѣдь эти условія до безконечности эластичны: постараешься, такъ найдешь враждебныя г. Микѣшину качества въ какой угодно критикѣ, въ какомъ угодно замѣчаніи, и тогда прощай критика, прощай замѣчанія, будьте вы хоть самыя резонныя, самыя основательныя!

Такимъ образомъ, послѣ объявленія г. Микѣшина объ исполненіи его проекта, и притомъ только „съ нѣкоторыми незначительными передѣлками", ничего другого не остается, какъ замолчать, бросить дальнѣйшее анатомированіе проекта и предоставить его собственной его судьбѣ.

Я такъ и сдѣлаю, но все-таки прибавлю здѣсь къ прежнему моему обзору проекта г. Микѣшина — небольшой обзоръ мыслей, которыя г. Микѣшинъ изложилъ теперь по поводу будущаго своего памятника. Я думаю, это дѣло хорошее и нужное, потому что „мысли" послужатъ иллюстраціей „программѣ", а „программа" „мыслямъ", и такимъ образомъ другъ друга объяснятъ и пополнятъ. Мы прежде познакомились съ г. Микѣшинымъ-художникомъ, теперь познакомимся съ г. Микѣшинымъ-мыслителемъ. Послѣ того, понятіе о произведеніи и его авторѣ будетъ уже полное.

Мнѣ очень жаль, что я принужденъ повторять здѣсь сущность прежнихъ моихъ замѣчаній, но этого избѣжать невозможно.

Я обвинялъ проектъ г. Микѣшина въ томъ, что онъ нисколько не выражаетъ ни характера нашей страны, ни тысячелѣтія ея исторіи, а онъ въ отвѣтъ предлагаетъ мнѣ „попробовать придумать, какою фигурою и въ какой позѣ слѣдовало бы представить нашъ народный характеръ". Тутъ же онъ прибавляетъ, что если представленіе народнаго характера въ одной фигурѣ невыполнимая претензія для искусства, представленіе характера тысячелѣтія посредствомъ группы тоже задача, неразрѣшимая для искусства, потому что „народное развитіе есть безконечный медленный процессъ". Зачѣмъ же, спрошу я, долженъ я выдумывать *фигуру народнаго характера*, или *группу тысячелѣтняго развитія?* Признаюсь, мнѣ нѣтъ ни малѣйшей охоты выполнять заказъ г. Микѣшина, нѣтъ никакого дѣла ни до фигуръ, ни до группъ, я объ нихъ и не говорилъ, но полагаю, что художникъ, взявшійся ставить монументъ народу, не можетъ несчастнѣе отрекомендовать себя, какъ печатно объявивъ, что онъ не умѣетъ ни представить народнаго характера, ни выразить тысячелѣтія исторіи иначе, какъ посредствомъ какого-то шара, съ фигурами, около него приткнутыми, и что это дѣйствительно такъ не для него одного, но вообще для всего искусства.

Я говорилъ, что монументъ тысячелѣтію России долженъ быть народный, русскій, а не французскій. Г. Микѣшинъ отвѣчаетъ, что, вѣроятно, я такъ думаю потому, что „первый печатный и благосклонный отзывъ о проектѣ памятника былъ высказанъ французомъ г. Готье", а также, что и у французовъ есть способность къ воспроизведенію серіозныхъ предметовъ.

Я говорилъ, что будущій монументъ г. Микѣшина лишенъ всякаго характера монументальности и похожъ на пустую игрушку, а онъ отвѣчаетъ, что „съ идеей памятника пора уже не связывать понятія о чемъ-то непремѣнно массивномъ, тяжеломъ и мрачномъ".

Я говорилъ, что аллегоріи вообще и холодны, и скучны, и темны, и ничего не выражаютъ, въ особенности же мало выражаетъ аллегорическій шаръ г. Микѣшина, такъ что если отнять у него надпись, то никто даже не догадается, что̀ такое хотѣлъ имъ сказать авторъ, а онъ мнѣ отвѣчаетъ, что аттрибуты не побрякушки.

Я утверждалъ, что если даже, наконецъ, допускать аллегоріи, то все-таки на монументѣ тысячелѣтію Россіи должно быть представлено, что вѣра поддерживаетъ Россію, а не Россія вѣру, — г. Микѣшинъ отвѣчаетъ чрезвычайно ѣдко, что, пожалуй, можно совѣтовать помѣстить эмблему вѣры даже и внутри того шара, который онъ придумалъ для своего проекта.

Я утверждалъ также, что на будущемъ памятникѣ *непремѣнно* должно быть выражено — такъ какъ ничего важнѣе этого нѣтъ въ исторіи—взаимное отношеніе правителей и народа, и что этого не выполнилъ, да и не въ состояніи выполнить проектъ г. Микѣшина, коль скоро ему постоянно и во всемъ мѣшаетъ нескладный шаръ, втиснутый въ самое сердце композиціи, и мѣшаетъ до такой степени, что разставленныя вокругъ фигуры правителей стоятъ совершенно праздно, задомъ къ державѣ, точно грѣясь около печки или какого-то большущаго самовара, — а г. Микѣшинъ радостно восклицаетъ: „Поставить фигуры къ зрителямъ спиной! Браво! лучше этого вы уже ничего не придумаете“.

Еще я принужденъ былъ замѣтить г. Микѣшину, что вовсе не видать у него народа на монументѣ, а только и есть, что побѣжденные Литвины, да Татары, да Шведы, распростертые у ногъ нашихъ государей: точно будто русскіе князья, цари и императоры, въ продолженіе цѣлыхъ тысячи лѣтъ, были не что другое, какъ военные генералы, и ничѣмъ другимъ не занимались, кромѣ отнятія чужихъ земель и побіенія людей на поляхъ сраженія. Мнѣ хотѣлось хоть нѣсколько обратить г. Микѣшина къ исторіи, для того, чтобы на страницахъ ея онъ нашелъ и другіе подвиги нашихъ правителей, не военнаго, а государственнаго содержанія; мнѣ казалось, что на памятникѣ тысячелѣтію много мѣста (и самаго главнаго) должны занять фигуры, выражающія русскій народъ. Что̀ жъ отвѣчаетъ г. Микѣшинъ на все это? Онъ отвѣчаетъ, что я сѣтую, зачѣмъ у каждой фигуры правителя онъ не поставилъ по нѣскольку мужичковъ, выражающихъ, по моему мнѣнію, національность, и что ему стыдно даже оспаривать такое наивное мнѣніе. „Впрочемъ, прибавляетъ онъ, въ барельефахъ будутъ помѣщены всѣ важнѣйшія событія изъ нашей исторіи, а притомъ и народные костюмы, и національные типы, и даже племенной составъ самаго государства“. Итакъ, г. Микѣшинъ все-таки продолжаетъ не понимать, что главному лицу должно принадлежать и главное мѣсто, а не послѣднее, гдѣ-нибудь по угламъ, изъ милосердія и на придачу, но и курьезнѣйшимъ за то г. Микѣшинъ угощаетъ насъ интереснѣйшимъ сопоставленіемъ: „историческія событія, костюмъ“, и т. д. Вѣдь это равняется такому перечисленію: освобожденіе Москвы, панталоны, туфли и проч.

Наконецъ, у меня былъ общій выводъ, что памятникъ г. Микѣшина ни за что на свѣтѣ не долженъ быть выполненъ, и что еслибы дѣйствительно у насъ теперь не было художниковъ, которые были бы въ состояніи достойнымъ образомъ выполнить задачу памятника тысячелѣтію Россіи (а въ такомъ недостаткѣ я сильно сомнѣваюсь), то лучше подождать до тѣхъ поръ, пока у насъ будутъ такіе таланты, которые не постыдятъ ни себя, ни нашего времени. Въ отвѣтъ на это, г. Микѣшинъ старается испугать меня, а именно, онъ грозится, что я потеряю права на уваженіе публики, потому что я презираю общественное мнѣніе моихъ современниковъ и зычнымъ голосомъ говорю на аренѣ публикѣ въ лицо: „гг., я выше васъ и знаю больше васъ, да и умнѣе во сто кратъ, а потому и имѣю полное право не уважать вашихъ мнѣній“.

Вотъ и всѣ отвѣты г. Микѣшина. На все остальное въ моей статьѣ г. Микѣшинъ не удостоиваетъ дать даже и такихъ отвѣтовъ. А хотѣлось бы узнать многое, хоть, напримѣръ, то, ка̀къ онъ защититъ отсутствіе на своемъ проектѣ истинно-художественныхъ формъ, къ которымъ наше столѣтіе обязано всею прошедшею исторіей искусства, и замѣну ихъ антихудожественными формами *рококо*, т.-е. формами времени упадка искусства, годными развѣ только для украшенія будуаровъ и буфетовъ?

Однакоже, сведемъ счеты, перечтемъ всѣ выводы г. Микѣшина. Они столько же успокоительны, сколько и интересны. Мы узнаемъ: 1) что мысль проекта превосходна, какъ въ общемъ, такъ и въ частяхъ; какія были несовершенства („незначительныя“ разумѣется), и тѣ всѣ исправлены, посредствомъ серіознаго обдумыванія и повѣрки исторической и художественною критикой, такъ что теперь на-лицо осталость только одно зрѣлое и обдуманное; 2) мои замѣчанія всѣ опрокинуты (тѣ самыя замѣчанія, на которыя стыдно отвѣчать, или которыя обличили во мнѣ сильнѣйшее отвращеніе къ логикѣ, непониманіе исторіи и выраженія памятника); 3) самъ „французъ г. Готье“ напечаталъ благосклонный отзывъ о проектѣ, —чего еще остается ожидать лучшаго для проекта? Кажется, нечего (самъ г. Готье!). Результаты проекта и статьи рѣшительно великолѣпные и, конечно, должны покорить сердца и умы всѣхъ. „Должны“, а однако же, не покоряютъ, и именно я принужденъ сказать это хоть про себя.

Моя бѣда вся въ томъ заключается, что мнѣ кажется, будто г. Микѣшинъ лишенъ двухъ важныхъ качествъ истиннаго таланта: способности здраво и свѣтло думать, и способности къ истинной красотѣ формы. Затѣмъ мнѣ кажется, что г. Микѣшинъ вовсе не такъ далекъ отъ той *рутины*, на которую нападаетъ. Я бы спросилъ: эти скучные геніи, эти несносныя аллегоріи, эти несчастные статисты—побѣжденные народы, а всего болѣе, эта нескладная шарада въ видѣ шара,—что̀ же это все, какъ не старая-старая рутина временъ самыхъ париковскихъ?

Если я вторымъ уже разомъ обращаюсь къ проекту г. Микѣшина, то это единственно вслѣдствіе глубокаго убѣжденія, что разсматривать проектъ па-

мятника тысячелѣтію Россіи должно *непремѣнно*, и со всею строгостью, со всею внимательностью, къ какой только можешь быть способенъ. Памятникъ этотъ—не бездѣлица; онъ совсѣмъ не то, что всякій другой монументъ, или вообще всякое другое художественное произведеніе. Это вѣдь не то, что картинка, нарисованная пріятелю въ альбомъ, и представляющая Испанку въ плащѣ, или какую-нибудь исковерканную сцену исторіи, или какой-нибудь лихой пейзажъ. Я пожалуй посмѣюсь надъ такою картинкой, но тутъ же и забуду ее. Это также совсѣмъ не то, что какія бы то ни было нелѣпыя картины, скульптуры или постройки; я пожалѣю о нихъ, или позабавлюсь надъ ними, но все-таки останусь при убѣжденіи, что слишкомъ тужить о нихъ нечего, потому что если хочу, то могу никогда больше не видать ихъ, имѣю возможность забыть ихъ и смотрѣть только на то, что истинно прекрасно, гдѣ вѣетъ настоящимъ и здоровымъ искусствомъ. Съ народнымъ историческимъ памятникомъ совсѣмъ другое дѣло. Тутъ уже не до смѣха и не до забавы. Его не позабудешь, его не выбросишь изъ головы, не обѣжишь ту площадь, на которой его поставятъ. Такой памятникъ ставится для всѣхъ нынѣшнихъ и будущихъ людей; въ немъ должна воплотиться важная и глубокая, а главное—справедливая мысль; его становятъ на то, чтобы на него смотрѣли всѣ глаза, чтобы къ нему обращались всѣ чувства. Тутъ ужъ мудрено остаться равнодушнымъ; всякій заговоритъ во весь голосъ, постарается высказать то, что столпилось въ головѣ при разсматриваніи проекта, при чтеніи статьи, защищающей проектъ.

Г. Микѣшинъ обвиняетъ статью мою въ рѣзкости, желчности, горечи—я не думаю, чтобъ это обвиненіе было справедливо. Я этихъ чувствъ къ автору проекта вовсе не имѣю, даже не имѣю чести знать его. Но допустимъ, что эти качества и находились бы въ моей статьѣ; я могу отвѣчать только: всякій пишетъ какъ можетъ и какъ умѣетъ. Вниманіе же должно обращать на сущность дѣла, о которомъ идетъ рѣчь, а не на то, какъ кто пишетъ свои статьи.

Такимъ образомъ, основываясь именно на послѣднемъ убѣжденіи, я никакъ не могу взять въ толкъ, зачѣмъ г. Микѣшину нужно мое имя? Неужели памятникъ сдѣлается лучше, если авторъ его узнаетъ, что меня зовутъ Сидоромъ или Карпомъ? Г. Микѣшина затрудняетъ вопросъ: что такое выражаетъ моя подпись *(О)*: букву ли, цифру ли, имя, фамилію, или просто знакъ ничтожества? Положимъ, что она выражаетъ знакъ ничтожества, нуль; что жъ онъ черезъ это выиграетъ для себя, а главное для монумента? Я не знаю такого закона необходимости, логики или приличія, который требовалъ бы непремѣнной подписи фамиліи подъ критическими статьями. Этого никогда нигдѣ не было, да, вѣроятно, и не будетъ. Г. Микѣшинъ можетъ быть увѣренъ: что бы ни стояло подъ его нынѣшнею статьей, имя ли, которое съ особеннымъ чувствомъ будетъ, конечно, повторять всякій, кто посмотритъ на его памятникъ, или же буква, цифра,—я по прочтеніи этой статьи все-таки не перестану сожалѣть о томъ, что г. Микѣшинъ будетъ выполнять свой проектъ не для дамской этажерки.

(*„Русс. Вѣст.“ 1860, т. XXV, № 3, Соврем. лѣт., с. 157—162, съ подп.: О*).

По поводу выставки въ Академіи Художествъ (1861).

Наконецъ пришло время, что и академическія выставки начинаютъ становиться интересными для всѣхъ. Прошло время старинныхъ академистовъ Александровской эпохи, прошло и брюлловское мелодраматическое время; наше искусство наконецъ принялось за свои сюжеты, за свое содержаніе, за свои задачи. Какъ, скажутъ съ удивленіемъ иные, неужто до сихъ поръ наше искусство никогда не бралось за русскіе сюжеты и задачи? Конечно бралось, отвѣчаю я, да бралось оно какимъ-то страннымъ манеромъ: были у насъ и Рогнѣды, и Владиміры, и разныя россійскія битвы, и бабочники, и сваячники; и Минины, и осады Пскова, и даже дѣвушки въ сарафанѣ, ставящія свѣчку передъ образомъ въ русской церкви,—было все это и многое другое еще, да только наврядъ ли тутъ было много въ самомъ дѣлѣ русскаго. Глядя на эти картины, статуи и барельефы, мудрено было догадаться, безъ подписей и ярлыковъ, что это писали Русскіе и въ Россіи. Точь-въ-точь какой-нибудь иностранецъ творилъ все это, напередъ навѣдавшись только слегка, для приличія, о тѣхъ или другихъ подробностяхъ, заглянувъ мимоходомъ и въ русское село, и въ русскій городъ. Не чуялось тутъ ничего русскаго въ самомъ дѣлѣ: это былъ маскарадъ, затѣянный изъ снисхожденія, продолжаемый по заказу или модѣ, и потомъ безъ всякаго труда и сожалѣнія покинутый. Русскіе сюжеты бывали пріятнымъ и забавнымъ развлеченіемъ для прежнихъ нашихъ художниковъ: побаловавши съ ними, они натурально спѣшили поскорѣе возвратиться къ настоящимъ своимъ темамъ изъ римской миѳологіи, италіянскихъ поэмъ и французскихъ трагедій или романовъ, или, еще вѣрнѣе, къ темамъ, откуда и изъ чего бы то ни было, только чужимъ, не своимъ. Свое не приходилось по тысячѣ разныхъ причинъ: и интересу мало, и костюмы не съ тѣми складками, какія нужно, и нагого тѣла не представишь какъ Академіи хочется; во всемъ была бѣда. Но что же отъ этого выходило? То, что десятками и сотнями плодились художники въ академическихъ классахъ,

Богъ знаетъ сколько медалей и наградъ имъ раздавалось, сначала на своихъ домашнихъ экзаменахъ, а потомъ на большихъ парадныхъ актахъ; Богъ знаетъ сколько картинъ и скульптуръ выставлялось на выставкахъ—а смотрѣть все-таки было нечего, все-таки огромная масса ихъ для публики точно будто не существовала. Русскихъ художниковъ все-таки не выходило, русской школы все-таки не создавалось, и наше искусство играло въ Европѣ такую роль, какую слуга въ платьѣ съ барскаго плеча играетъ въ черной передней. Быть на академическихъ выставкахъ въ прежнее время было для нашей публики то же, что̀ присутствовать съ зѣвотой и сердечною тоской на какомъ-нибудь экзаменѣ въ пансіонѣ или институтѣ, гдѣ много парада, гдѣ много часовъ сряду люди толкуютъ о предметахъ дѣльныхъ и важныхъ, и гдѣ однакоже взаправду никакого настоящаго дѣла нѣтъ.

Не знаю, кто сдѣлалъ чудо, совершающееся теперь съ нашимъ искусствомъ, литература ли, сама устремившаяся на новые пути и подвинувшая въ общемъ движеніи все общество, въ томъ числѣ и художниковъ, или духъ времени, вездѣ перемѣнившійся, у насъ какъ въ остальной Европѣ. Такъ или иначе, только перемѣна очень чувствительна; въ ней нельзя сомнѣваться, ею теперь повѣяло сильно, и вотъ отчего выставка начала вдругъ получать совсѣмъ другой смыслъ для всѣхъ чѣмъ прежде. Нынѣшнія выставки быть-можетъ вдвое, втрое бѣднѣе противъ прежнихъ, если дѣло пойдетъ о томъ, чтобы сосчитать по пальцамъ, сколько вещей выставлено теперь, и сколько ихъ бывало выставлено прежде, но какая разница въ самихъ вещахъ! Нечего и сравнивать.

Значитъ, пришла теперь очередь такимъ обозрѣніямъ выставки, гдѣ нужно взглянуть, идутъ ли рука въ руку и художники, начавшіе новое художество, и Академія, выпускающая и напутствующая ихъ въ свѣтъ; надо взглянуть, обѣ стороны выполняютъ ли свои обязанности, надо контролировать вмѣстѣ и дѣятельность Академіи, и приговоры ея, и дѣятельность самихъ художниковъ.

Начнемъ съ самаго начала, — съ каталога и впуска.

На каталогъ, по нашему мнѣнію, обращаютъ слишкомъ мало вниманія, точь-въ-точь на театральныя афиши. Былъ бы онъ, и довольно. А зачѣмъ это? Коль скоро за каталогъ платятся деньги, и, сравнительно съ достоинствомъ его, очень порядочныя, можно требовать, чтобъ онъ былъ на что нибудь похожъ. Что̀ же нынѣшній каталогъ? Мы нынче не встрѣчаемъ уже такихъ забавныхъ вещей, какъ напримѣръ: „Г. Лагоріо образовался въ Академіи, гдѣ считался лучшимъ ученикомъ профессора Воробьева, обязанный впрочемъ въ дѣлѣ развитія собственному таланту и изученію природы“; или: „В. Сверчковъ, по страсти къ искусству оставивъ службу въ чинѣ подпоручика, вступилъ въ Академію и, проходя полный курсъ ученія въ ней, получилъ послѣдовательно медали“. Уже не исчисляется съ любовію каждая медаль, когда-нибудь полученная ученикомъ за классы, нѣтъ сообщеній о томъ, что тотъ или другой иностранный художникъ „*составилъ себѣ извѣстность* на такой-то парижской выставкѣ“ лѣтъ 20 или 30 назадъ; нѣтъ такихъ смѣшныхъ выраженій, какъ „*живописецъ обыкновеннаго рода* (genre)“ и т. д. Но Академія не успѣла до конца угомонить своего ретиваго кропотуна-литератора. Онъ принялся за адресы: улица, часть, кварталъ, нумеръ дома, нумеръ квартиры художника—все напечатано. Жалкое обезъянничество иностраннаго! Но авторъ не замѣтилъ, что адресы художниковъ печатаются за границей потому, что на нихъ большой спросъ послѣ выставки,—а у насъ? Ну и потомъ, ужъ если печатать адресы, то, конечно, всѣхъ или по крайней мѣрѣ самыхъ примѣчательныхъ, самыхъ интересныхъ художниковъ, къ которымъ скорѣе обратится любопытный или покупающая публика. Иной подумаетъ, что нашъ авторъ такъ и сдѣлалъ. Какже! Онъ напечаталъ нѣсколько адресовъ самыхъ темныхъ, никому не интересныхъ художниковъ и только. Попробуйте узнать адресъ хоть одного изъ лучшихъ, замѣчательныхъ—ихъ ни одного нѣтъ. Въ новомъ каталогѣ все еще вттрѣчаются извѣщенія о разныхъ случайныхъ происшествіяхъ, мало имѣющихъ отношенія къ искусству; напримѣръ, что г. такой-то пріѣхалъ въ Россію въ такомъ-то году и получилъ *порученіе* писать въ такомъ-то родѣ, именно такія-то картины, чѣмъ и нынѣ занимается. Много другихъ такихъ же курьезовъ можно бы указать въ каталогѣ. Публика за свои деньги стоила бы чего-нибудь лучшаго и болѣе толковаго.

Другая статья, которая, конечно, бросается каждому въ глаза при самомъ началѣ—это впускъ. Недавно, кажется года съ два уже, приняли въ Академіи за правило пускать на выставку только за деньги. Что̀ жъ, хорошо это? Для кармана Академіи можетъ-быть, но для ея разума—нѣтъ, нѣтъ и нѣтъ. Какъ это можно? У насъ и такъ мало случаевъ такъназываемому простому народу что-нибудь видѣть и узнавать, онъ и такъ уже черезъ чуръ лишенъ всякихъ средствъ эстетическаго воспитанія, и такъ уже нашъ Эрмитажъ и всякія другія собранія подобнаго рода заперты для него за его неприличіе [1])—вдругъ и Академія захлопываетъ передъ нимъ свои двери. И когда же? Именно тогда, когда наше искусство только что начинаетъ, вмѣсто пустяковъ или обезьяничанья, заниматься настоящимъ дѣломъ! Кто сталъ бы жаловаться, еслибъ Академія никого не пускала иначе какъ за деньги, въ прежнія времена, когда ея залы наполнены были Сцеволами, Харонами, мантіями, эполетамли и полками? Вотъ это была бы чудесная, великолѣпная заслуга съ ея стороны! А то теперь, когда русское художество принялось наконецъ-то, наконецъ за все, что̀ глубоко и просто, правдиво, и прекрасно, за все, гдѣ есть и жизнь, и чувство!

Гдѣ денежный впускъ до сихъ поръ и уцѣлѣлъ, по старымъ замашкамъ, въ Европѣ, тамъ стараются

[1]) Въ то время впускъ въ Эрмитажъ былъ еще очень затрудненъ. *Ред.*

его уничтожить. А у насъ какъ разъ за него теперь и принимаются. Есть съ чѣмъ поздравить и Академію, и народъ, и искусство.

Ну, теперь пойдемъ въ залы выставки. Когда пересмотришь все, что̀ тамъ есть, тотчасъ замѣтишь двѣ вещи. Сначала бросится въ глаза то, что будто какая-то огромная пропасть раздѣляетъ на двѣ половины то, все, что̀ дѣлано на темы, взятыя самими художниками. Однѣ вещи отзываются чѣмъ-то старымъ, затхлымъ, какимъ-то спертымъ воздухомъ, въ которомъ всякому растенію можно только вянуть; въ другихъ— слышится начинающееся дыханіе жизни, біеніе молодого горячаго сердца. Академія кажется неисправима. Въ прошломъ году она задала тему, по ея понятіямъ прекрасную, дѣльную, серьезную, а главное самую выгодную молодымъ художникамъ для доказательства ихъ знаній и успѣховъ. Она задала тему: „Олимпійскія игры". Что̀ вышло? Вышло то, что несчастные ученики написали такія картины, надъ которыми и до сихъ поръ Петербургъ еще не нахохотался. Нынче опять то же. Вдругъ ученикамъ задаютъ тему: „Харонъ перевозитъ души черезъ Стиксъ". Что̀ жь, лучше она прошлогодней? Ничуть, то же самое, та же нелѣпица задачи. И, разумѣется, написали ученики опять такія вещи, отъ которыхъ волосы дыбомъ становятся, я думаю, у нихъ же самихъ. Въ самомъ дѣлѣ, подумайте, какъ отъ молодого человѣка, ничего не видавшаго кромѣ инспектора, натурщика и кончика своего карандаша, вдругъ требовать, чтобъ онъ представлялъ сцены изъ древней Греціи, или изъ Данта, о которыхъ онъ ровно ничего не слыхалъ и не знаетъ, съ которыми у него нѣтъ ничего родственнаго, до которыхъ ему нѣтъ никакого дѣла? Понятно, что въ результатѣ должна была выйти нестерпимая путаница и каша, за которую и самой Академіи совѣстно дать нынче какую-нибудь награду. А вѣдь, я думаю, прежде бывало давали награды и за такіе ужасы. Только теперь время не то.

Другую тему задала Академія, смиловавшись надъ нынѣшнимъ временемъ и поколѣніемъ, и видимо стараясь поддѣлаться подъ общій тонъ. Вотъ и задаетъ она тему изъ *отечественной* исторіи: „Софья Витовтовна срываетъ поясъ съ Василія Косого на свадьбѣ своего сына Василія Темнаго". Эта тема конечно невпримѣръ лучше первой. Но только хочется спросить, нарочно или по нечаянности выдумана тема, гдѣ кромѣ пустоты ничего нѣтъ? Что̀ жъ интереснаго въ анекдотѣ, что великая княгиня сдѣлала, во время свадьбы своего сына, ни съ того, ни съ сего, грубый и дерзкій поступокъ, который обошелся потомъ очень дорого, потому что за него поплатились ужасами междуусобія и потоками крови? Стоило ли заставлять молодыхъ художниковъ, чтобъ они ломали себѣ голову надъ выдумываніемъ эпизодовъ и подробностей для сцены, которой вовсе не стоитъ вспоминать? Свадьба, пьяная толпа, угрозы, брань, драка—вотъ все, что̀ даетъ здѣсь сюжетъ. Правда, можетъ-быть тѣ, которые придумали сюжетъ, нарочно взяли такой, именно имѣя въ виду не задавать ничего серьезнаго, дѣльнаго, чтобы не обременить „черезъ силу" молодыхъ учениковъ, не требовать отъ нихъ выраженія движеній души высокихъ и глубокихъ, съ которыми тѣмъ не справиться. Напрасная и фальшивая забота: ученикъ выразитъ сколько можетъ, насколько хватитъ его таланта и умѣнья, но никогда не должно пріучать его, изъ какихъ бы то ни было соображеній, къ выбору и выполненію такихъ задачъ, въ которыхъ нѣтъ никакого толку. Однакоже, какъ бы ни было, эта задача во сто разъ лучше и дѣльнѣе первой, а оттого и программы на нее были примѣчательны. Отвѣтъ едва ли не на половину зависитъ всегда отъ вопроса. Вышли программы почти все яркія, блестящія, колоритныя, правда, немного аффектированныя и театральныя (на что̀ же было требовать тапажу?), но талантливыя и полныя жизни. Пріятно и заманчиво закипающему юному воображенію перенестись въ средину древней княжеской свадьбы, въ великолѣпныя палаты, въ антуражъ блестящихъ позъ и костюмовъ. Все дышетъ тутъ декораціей и опернымъ финаломъ. Прошу покорно вмѣсто того взять себѣ на плеча такую обузу, какъ какого-то Харона и какія-то „души"!

Но все это еще только декорація и оперный финалъ. Никогда нельзя сравнить съ этимъ такихъ сюжетовъ, такого исполненія, какія встрѣчаешь тамъ, гдѣ живая мысль изъ живой, передъ глазами совершающейся жизни запала въ душу и зажгла фантазію. Слышишь голосъ души и въ выборѣ, и въ работѣ, слышишь глубоко шевелящееся чувство, слышишь любовь къ каждой подробности, которую почувствовалъ и намѣтилъ самъ авторъ: тутъ уже не до декорацій и театральныхъ позъ. Вотъ, передъ вами картина холодной степи, съ людьми, которыхъ везутъ въ ссылку [1]); вотъ маленькая комнатка, вся наполненная весенними лучами солнца, съ матерью, рыдающею за ширмой, между тѣмъ какъ у отвореннаго окна въ послѣдній разъ дышетъ весеннимъ воздухомъ бѣдная дочь ея, изглоданная болѣзнью [2]); вотъ крестьяне, молодые, на другой день послѣ свадьбы цѣлующіеся передъ барами своими [3]); вотъ сцены изъ деревни, съ ея полей, изъ средины ея избъ; вотъ сцены изъ нашихъ городовъ, изъ нашихъ комнатъ и залъ,—какое разнообразіе темъ изъ жизни, изъ настоящей дѣйствительности, къ которымъ наконецъ обратилась кисть нынѣшняго художества, послѣ долгихъ годовъ пренебреженія и презрѣнія! Нечего перечислять каждую картинку, каждую сценку нынѣшней, прошлогодней, третьегодичной выставокъ, гдѣ появляется наконецъ и сіяетъ жизнью правда и дѣйствительность, перенесенная на холстъ. Это еще не тѣ великія и высокія произведенія, которыя остаются на-вѣки достояніемъ народа. Это только пробы молодыхъ, начинающихъ талантовъ. Но чувствуешь какое-то счастье передъ этими пробами. Гдѣ уже существуютъ эти пробы—и съ такою истиной и силой, тамъ искусство идетъ въ гору, тамъ ожидаетъ

---

[1]) „Привалъ арестантовъ", Якоби.

[2]) „Послѣдняя весна", барона Клодта.

[3]) „Приходъ молодыхъ", Мясоѣдова.

его впереди широкое будущее. Наше искусство попало наконецъ на свою дорогу. Всякій годъ появляются новые, свѣжіе таланты, все лучшее между молодымъ поколѣніемъ обращается къ сценамъ изъ жизни и дѣйствительности; лучшее, что сдѣлано въ послѣдніе годы, сдѣлано на новыя своеобразныя темы. Число художниковъ съ новымъ направленіемъ ростетъ съ каждымъ днемъ. Не лучше ли было бы Академіи признать новое движеніе, слѣдя за нимъ любовнымъ взглядомъ матери, отступиться отъ *своихъ* задачъ, и забыть *свои* темы—навсегда? Ей бы стоило только вспомнить о нашихъ пейзажахъ и пейзажистахъ. Не оттого ли они на крыльяхъ летятъ впередъ, не оттого ли тутъ появляется со всякимъ годомъ такъ много чудеснаго, такъ много красоты, правды и новаго, что ихъ предоставили самимъ себѣ?

Теперешнія выставки рѣзко отличаются отъ прежнихъ еще и тѣмъ, что это все только выставки произведеній *учениковъ, воспитанниковъ, пенсіонеровъ*. Профессора, высшія художественныя власти, словно сговорившись, все болѣе и болѣе стали исчезать съ выставки, и теперь почти совсѣмъ замолкли. Что же это означаетъ? Не знаю, но художникъ, который ничего не дѣлаетъ, скоро перестанетъ быть какимъ бы то ни было художникомъ, даже посредственнымъ. Замѣтимъ въ заключеніе, что иной разъ появляются на выставкѣ и произведенія этихъ высшихъ властей, но о нихъ потомъ никто не говоритъ. Видно, они не по времени, либо время не по нихъ.

И такъ, выставки теперь существуютъ *единственно* для молодого художественнаго поколѣнія. Что же, въ какомъ отношеніи къ нему стоитъ Академія? Она не разумѣетъ, что ему нужны за темы, но это одна только половина дѣла: какъ же совершается другая, присужденіе одобренія и наградъ или порицаніе тѣмъ произведеніямъ, которыя ей даются на обсужденіе? Совершается хорошо. Здѣсь Академію обвинить не въ чемъ. Богъ знаетъ, какъ именно она смотритъ на всѣ эти жанры, которыми постепенно и медленно, но неизбѣжно затопляется старое ея судно, можетъ она ихъ презираетъ, или по крайней мѣрѣ пренебрегаетъ ими въ глубинѣ души, но нельзя сказать, чтобъ она мяла, преслѣдовала новое направленіе, старалась задушить его. Нѣтъ, нѣтъ, это была бы клевета. Косится или нѣтъ Академія на *жанръ*, быть-можетъ вмѣстѣ со своимъ каталогизаторомъ, втихомолку зоветъ его „обыкновеннымъ" родомъ живописи, тайно льетъ слезы объ антикахъ, тогахъ и святыхъ,—но она честно и справедливо всматривается въ таланты новыхъ художниковъ, отступившихся отъ „высокаго" рода и стиля, вѣрно присуждаетъ свои награды. Мнѣ кажется, еслибы составить апелляціонный судъ изъ самихъ молодыхъ авторовъ, они бы не нашли на что жаловаться. Академія честно и вѣрно сказала, нынче какъ и въ послѣдніе года, чего заслуживала та или другая картина начинающаго жанриста, точно такъ, какъ бы разсуждала о картинахъ на свои „высокія" темы. Нынче, какъ и въ послѣдніе года, она также не дала наградъ инымъ живописцамъ, написавшимъ чудовищныя программы съ Харонами и душами, какъ будто дѣло шло о картинахъ съ презрѣнными мужиками и бабами, и наоборотъ, присудила должныя награды многимъ картинамъ, несмотря на зипунъ, сарафанъ, и даже сюртукъ и кринолинъ. Мы не можемъ не преклониться предъ ея судомъ, мы ему симпатизируемъ, всѣ ея отказы въ наградѣ и одобренія столько же справедливы, какъ и самыя награды. Она скорѣе даже способна къ благосклонности, и, кажется, въ этомъ дурного нѣтъ.

Я думаю, можно приблизительно то же самое сказать о программахъ на задачи архитектурныя. Но какая здѣсь разница! Именно развѣ только что приблизительно можно сравнивать наши архитектурныя программы съ живописными. У насъ живопись сдѣлала всего болѣе успѣховъ, ушла всего далѣе. Выйдя изъ Академіи, нынѣшній молодой живописецъ будетъ и на своей волѣ заниматься тѣмъ самымъ искусствомъ, которымъ занимался въ Академіи; онъ впослѣдствіи либо разовьется, либо остановится на одномъ мѣстѣ, либо пожалуй пойдетъ назадъ (все бываетъ). Но самая живопись, форма ея, направленіе, настроеніе, останутся у него тѣ же. Онъ уже и ученикомъ занимался дѣломъ, ученикомъ стремился къ истинному содержанію, правдѣ и жизни, съ ними безъ всякаго скачка останется онъ связанъ и послѣ. У нашихъ архитекторовъ совсѣмъ не то. Архитектура ихъ академическихъ программъ—какая-то призрачная, какая-то небывалая. Это что-то въ родѣ того же „высокаго стиля", который былъ прежде въ живописи. Первое, что предстоитъ каждому нашему архитектору, когда онъ выходитъ изъ Академіи—поскорѣй позабыть архитектуру академическую, архитектуру программную, которую онъ до сихъ поръ одну только и зналъ. Ему нужна архитектура дѣйствительности, архитектура современности, что-нибудь что шло бы въ параллель съ нынѣшнею живописью дѣйствительности, ему нужно выбросить изъ головы фижмы и роброны, въ которыхъ его водила Академія. Онъ такъ обыкновенно и дѣлаетъ. Поэтому, нужно имѣть особенную способность, чтобы за фижмами и корсетами стариннаго покроя, подъ кирасою которыхъ выступаютъ всегда архитектурныя программы, открыть дѣйствительное живое тѣло, дѣйствительный талантъ. Если просмотрѣть всѣ присужденія медалей и проч., окажется, что и сама Академія, одобряя или не одобряя тріумфальныя арки и т. п. старинные вздоры, почти всегда ошибалась. Изъ которой ея золотой архитектурной медали вышло что-нибудь? И сколько, напротивъ, вышло полезныхъ архитекторовъ изъ тѣхъ, кому не было дано медали? Теперь, покуда, царство архитектуры-художества кончилось, или по крайней мѣрѣ пріостановилось, между тѣмъ какъ все сильнѣе и могучѣе разростается царство живописи. Покуда, архитекторъ нашего времени есть только инженеръ-строитель. Долго ли такъ будетъ, скоро ли опять начнется царство архитектуры—кто знаетъ? Но есть не мало такихъ людей у насъ, которые и послѣ выхода изъ Академіи, даже долго соприкасавшись съ жизнію, продолжаютъ прежнюю призрачную, мертвую, академическую архитектуру, и все-таки выставляютъ на судъ Академіи и публики несчастныхъ

уродцевъ. Публика съ ними расправляется по своему. Но Академія,—какъ жаль, что Академія, по своей природной слабости къ высокому и чистому стилю, не въ состояніи ихъ оцѣнить и запретить, вмѣсто того, чтобъ давать за нихъ награды и званія!

Что̀ сказать про скульптуру у насъ? Она еще все при своихъ Регулахъ и Сцеволахъ спитъ непробуднымъ сномъ, и въ своемъ снѣ пребываетъ гдѣ-то за 100 или 150 лѣтъ назадъ. Она не отъ міра сего покуда. Но мы когда-нибудь поговоримъ особо о скульптурѣ нашего времени, въ томъ числѣ и о нашей русской.

Въ настоящихъ строкахъ мы не разсматривали отдѣльно ни одной картины, ни одного художника. Къ чему ихъ поминать? Мы хотѣли лишь сказать наше мнѣніе, что нынѣшняя выставка, какъ и всѣ послѣднія, есть выставка учениковъ, выставка начинающихъ художниковъ. То, что̀ теперь выставлено, не уцѣлѣетъ, не останется въ музеяхъ. Это все только подмостки зданія, широкое развитіе еще впереди. Но мы теперь его уже чувствуемъ, оно уже началось. На него-то и хотѣлось мнѣ указать.

(*„Совр. Лѣт.“, сент. 1861, № 39, съ подп.: Дилеттантъ*).

Г-ну адвокату Академіи Художествъ [1]).

Недавно въ „Современной Лѣтописи“ была напечатана, по поводу послѣдней художественной выставки въ Петербургѣ, статья [2]), гдѣ говорилось о новомъ направленіи нынѣшняго поколѣнія художниковъ и о старыхъ привычкахъ Академіи.

У Академіи нашелся защитникъ. Онъ написалъ статью въ доказательство, что то, что̀ Академія дѣлаетъ—отлично, и что иначе и быть не должно; что заблуждаются, напротивъ, тѣ, кто возстаетъ противъ Академіи и т. д.

Но статья эта не была напечатана въ полномъ видѣ, какъ она была прислана въ рукописи: „С.-П.-Б. Вѣдомости“ помѣстили въ № 258 лишь одно извлеченіе, объявивъ, что „мѣсто не позволяетъ печатать всю статью“ адвоката Академіи Художествъ (какъ они его назвали), но что, впрочемъ, „для читателя не будетъ оттого потери“ [3]). Сверхъ того, „Вѣдомости“ прибавили къ статьѣ этой свои собственныя возраженія. Мы вполнѣ согласны съ этими возраженіями, но намъ кажется, что не все здѣсь сказано, что̀ бы должно сказать. Попробуемъ-же сказать недоговоренное, искренно притомъ сожалѣя, что не приходится отвѣчать на всѣ соображенія г. адвоката Академіи. Несмотря на увѣренія „Вѣдомостей“, что онѣ помѣщаютъ все существенное, мы, все-таки, подозрѣваемъ, что много наилюбопытнѣйшихъ подробностей осталось въ рукописи.

На такія статьи, какъ нынѣшнія возраженія адвоката Академіи, отвѣчать непремѣнно должно. Здѣсь дѣло идетъ о томъ, что̀ въ наше время дѣлаетъ Академія Художествъ, ка̀къ идутъ у насъ искусства, какое ихъ направленіе, и должны-ли сохраняться прежніе порядки въ дѣйствіяхъ Академіи, или ихъ надо мѣнять. Все это столько важно, что хотѣлось-бы знать все, что скажетъ адвокатъ противной стороны (имя „адвоката“ мы находимъ очень умѣстнымъ и принимаемъ его отъ „С.-П.-Б. Вѣдомостей“). Желаемъ также, чтобы такихъ адвокатовъ нашлось не одинъ, а нѣсколько. Между тѣмъ взглянемъ на то, что до сихъ поръ высказано.

У „адвоката Академіи“ всего только три главныхъ возраженія противъ статьи „Современной Лѣтописи“. Одно—то, зачѣмъ о художествахъ пишутъ у насъ не спеціалисты; другое—что Академія не можетъ обходиться безъ античныхъ задачъ и не можетъ предоставлять ученикамъ темы для ихъ конкурсныхъ картинъ; третье, что въ настоящее время нѣтъ еще возможности писать картины (или, по крайней мѣрѣ, академическія программы) на сюжеты изъ русской исторіи.

Ни на одно изъ этихъ возраженій нельзя согласиться. Нельзя здѣсь ровно ничего уступить г. адвокату и, кажется, наврядъ-ли онъ найдетъ теперь внѣ стѣнъ Академіи много людей одного съ собою мнѣнія.

„Адвокатъ Академіи“ *негодуетъ* (какъ удостовѣряютъ насъ „С.-П.-Б. Вѣдомости“) на то, что художественныя рецензіи пишутся не-спеціалистами. Очень жаль, что онъ негодуетъ. Это доказываетъ только, что онъ совершенно не хочетъ знать того, что дѣлается на свѣтѣ. Гдѣ-же „адвокатъ Академіи“ видалъ, чтобы художественныя рецензіи писали спеціалисты, т.-е. сами художники, живописцы, архитекторы, скульпторы? Этого нигдѣ нѣтъ, а прежде еще меньше могло быть. Еслибы ждать рецензій спеціалистовъ, то читающей публикѣ пришлось бы обойтись вовсе безъ всякихъ рецензій. Наша Академія Художествъ (а слѣдовательно и наши спеціалисты) существуетъ уже цѣлыхъ *сто лѣтъ*, а рецензій спеціалистовъ еще не появлялось. Но публикѣ некогда ждать, пока спеціалисты пожелаютъ или научатся писать рецензіи. Ей рецензіи понадобились уже очень давно,

---

[1]) Статья эта не была напечатана и печатается теперь съ подлинной рукописи автора. *Ред.*

[2]) „Современная Лѣтопись“ 1861, № 39: „По поводу выставки въ Академіи Художествъ“.

[3]) „С.-Петербургскія Вѣдомости“, 1861, № 258, *„Петербургская Лѣтопись“:... Статья по поводу отзывовъ о послѣдней выставкѣ въ Академіи Художествъ.—Нужны-ли печатныя критики?—Нужны-ли Хароны для доказательства умѣнья рисовать тѣло?*

и она давно уже стала ихъ получать (какъ вообще все, въ чемъ нуждается). И вдругъ „адвокатъ“ объявляетъ ихъ беззаконными! Кто же мѣшалъ, чтобъ были на свѣтѣ и законныя рецензіи? Пусть онѣ напередъ появятся, пусть ихъ напередъ сравнятъ съ тѣми, которыя „адвокатъ“ желалъ-бы прогнать со свѣта, а потомъ уже пусть рѣшатъ, которымъ оставаться на свѣтѣ.

И за что такое презрѣніе къ бѣднымъ не-спеціалистамъ? Я думаю—за то, что эти не-спеціалисты очень неудобны выходятъ для спеціалистовъ. Во времена óны, такъ бывало и не въ однѣхъ художествахъ. Спеціалисты вѣчно желаютъ прогнать вонъ всѣхъ своихъ критиковъ, заклеймивши ихъ именемъ „не-спеціалистовъ“, т.-е., другими словами, произведя ту ловкую эволюцію, которая на юридическомъ языкѣ зовется „отводомъ“. Кого не „отводили“ въ прежнія времена отъ критики, отъ разсмотрѣнія всего того, что̀ совершается въ той или другой области жизни, знанія, творчества? Кого не старались заподозрить въ „непризванности“? И, однако-же, негодующихъ, а иногда и яростныхъ критиковъ—не слушались. Вышло, что непризванные, не-спеціалисты оказывались очень часто именно такими людьми, которые давали новый сильный толчокъ, будили заснувшее болото и заставили, наконецъ, его тину превратиться въ свѣтлую текучую струю. Отводы прекратились—и оттого дѣло не пошло хуже. Спеціалисты и не-спеціалисты наконецъ помирились на той мысли—единственно истинной въ настоящемъ случаѣ—что дѣло не въ спеціальности или не-спеціальности, а въ способности къ критическому дѣлу, къ разбору, къ разсмотрѣнію, къ пониманію. Можно быть тысячу разъ спеціалистомъ, и все-таки не имѣть дара критики. Можно, наоборотъ, быть одарену даромъ критики, и нисколько не быть спеціалистомъ критикуемаго, разбираемаго дѣла. Довольно быть *спеціалистомъ критики*—вотъ все, что нужно. Критика художественная такая-же спеціальность, какъ и всякая другая. Не спрашивайте-же отъ нея, чтобы она была непремѣнно связана съ художественнымъ творчествомъ; такое требованіе только доказываетъ первоначальность, почти младенчество понятій. Неужели одно художество должно оставаться при нихъ, когда они давно уже изгнаны изъ другихъ областей человѣческаго мышленія и дѣятельности? Представьте себѣ, что̀ было-бы, еслибъ всѣ принуждены были ограничиваться одними разборами спеціалистовъ извѣстнаго дѣла, еслибъ никто другой пикнуть не смѣлъ, еслибъ всякое несогласіе, всякая свободная мысль не-спеціальнаго ума должна была-бы быть задавлена? Мы-бы тогда и до сихъ поръ должны были-бы считать великимъ то, что̀ русскими художественными спеціалистами признано великимъ или необыкновеннымъ въ продолженіе 100 лѣтъ ихъ существованія, на ихъ домашнихъ судахъ и расправахъ. Должны были-бы считать, что глубочайшіе русскіе таланты тѣ, которые по спискамъ числились профессорами; менѣе талантливы тѣ, кто произведенъ былъ только въ академики, и вовсе не талантливы тѣ, кто не получилъ никакого художественнаго чина. На этомъ основаніи пришлось-бы зачислить огромные таланты Ѳедотова и Иванова, въ нашемъ столѣтіи, а Чемесова въ прошломъ—на сто степеней ниже тѣхъ, кого Академія считала великими своими свѣтилами. Но не-спеціалисты остались тутъ отдѣлены, въ своихъ мнѣніяхъ, непроходимою пропастью отъ спеціалистовъ—и слава Богу!

Такимъ образомъ, кажется лучше будетъ и нынѣшнему „адвокату“, да и всѣмъ будущимъ, какіе могутъ еще случиться, рѣшительно бросить негодованіе на то, что неспеціалисты берутся не за свое дѣло. Пусть напередъ спеціалисты займутся своимъ, и пусть „адвокаты“ ихъ, прощая намъ нашу неспеціальность, прямо докажутъ, что мы не то говоримъ, что̀ правда. Тогда мы замолчимъ.

Несчастна та страна, гдѣ искусство вѣруетъ только въ судъ своихъ спеціалистовъ и презираетъ всякій другой судъ. Тамъ искусство не возвысится надъ трудностями производства, и забудетъ о всемъ томъ, что̀ составляетъ душу искусства: правду и вѣрность содержанія. Спеціалисты никогда не обращаютъ къ нимъ судъ свой,—одни неспеціалисты, одна публика никогда не забываютъ этого главнаго въ каждомъ художественномъ произведеніи; одни они устремляютъ къ этому главному все вниманіе, всѣ требованія и направляютъ искусство къ тому, чѣмъ оно должно быть: прекраснымъ сосудомъ, назначеннымъ не для самого себя, а для глубокаго или прекраснаго содержанія.

Въ двухъ другихъ своихъ возраженіяхъ, „адвокатъ Академіи“, мнѣ кажется, еще хуже адвокатствуетъ за Академію. Онъ утверждаетъ, будто объявленъ былъ походъ противъ античнаго искусства и изученія его. Да гдѣ же было высказано что-нибудь подобное? Дѣло шло совсѣмъ не объ изученіи антиковъ, а о сочиненіи картинъ на античные сюжеты. Неужели между тѣмъ и другимъ нѣтъ разницы? Неужели тотъ, кто рисовалъ Венеру или Бахуса, черезъ это дѣлается способенъ постигать античность, античную жизнь, античныхъ людей, античныя событія? Вотъ забавно! Это способенъ подумать развѣ только „спеціалистъ“, или его защитникъ. По нашему же, неспеціалистскому мнѣнію, хоть тысячу лѣтъ сряду рисуй Венеръ, Аполлоновъ и Бахусовъ, все-таки ты ни на волосъ не получишь ни малѣйшаго понятія объ античности, не получишь возможности возсоздавать древнюю жизнь, коль скоро не носишь въ самомъ себѣ античнаго духа, постиженія античности, коль скоро ты не развилъ первоначальнаго дара этого воспитаніемъ, направленнымъ къ еще бо̀льшему постиженію античности. По понятіямъ же „адвоката“, довольно порисовать кое-какія голыя тѣла, или нѣсколько времени копировать кое-какія складки, чтобы потомъ сочинять античныя картины или барельефы!

Много уже бѣдъ натерпѣлось, въ продолженіе ста лѣтъ, наше искусство отъ такого способа размышленія. Всякій видитъ теперь, что такъ дѣло никогда не пойдетъ на ладъ, что тутъ ожидать добра нечего. Что̀-же, какой изъ этого прямой выводъ? Поскорѣй оставить порядокъ, гдѣ ожидать нечего, поскорѣе приняться за тотъ, при которомъ можно

чего-нибудь ожидать. Разсуждая совершенно по старинному, точно какой-нибудь конференцъ-секретарь Академiи 50 или 100 лѣтъ назадъ, нынѣшнiй „адвокатъ Академiи" восклицаетъ въ своемъ негодованiи: „Что бы сказали журналисты о такомъ изученiи словесности, гдѣ бы не требовали знанiя грамматики и исторiи литературы? гдѣ съ презрѣнiемъ отворачивались бы отъ произведенiй Гомера, Данта, Шекспира, и учились бы искусству выражать свои мысли на бумагѣ по „Губернскимъ очеркамъ „Щедрина?" Что бы сказали? Сказали бы, что очень забавно понятiе, будто изученiе словесности состоитъ въ знанiи грамматики и исторiи литературы; сказали бы, что совсѣмъ не похожи на гомеровскiя и шекспировскiя созданiя тѣ картины, какихъ Академiя требовала и еще продолжаетъ требовать отъ своихъ учениковъ, а что онѣ похожи развѣ на высокопарныя трагедiи и оды въ 5 актахъ или 24 пѣсняхъ, которыя въ прошломъ столѣтiи всѣхъ приводили въ восторгъ, а нынче приводятъ въ неописанную скуку. Потомъ еще сказали бы, что Академiи и ея адвокатамъ пора бы понять, что кому нужно писать губернскiе очерки, тотъ безъ сомнѣнiя долженъ учиться на „очеркахъ" Щедрина точно также, какъ на всякомъ произведенiи, превосходно и талантливо исполняющемъ свою задачу, и что нынче академiи никому не мѣшаютъ развиваться и учиться на томъ, что его таланту свойственно и нужно, будетъ ли это Гомеръ, будетъ ли это Щедринъ. „Адвокатъ" воображаетъ (и высказываетъ печатно), что *„только на античныхъ сюжетахъ ученикъ можетъ выказать, на сколько у него развито воображенiе и какъ, изъ соединенiя заученныхъ формъ голаго тѣла, онъ можетъ составить нѣчто цѣлое"*. Пусть себѣ! Это одна изъ тѣхъ фразъ, на которыя нечего отвѣчать, а развѣ только можно пожать плечами. Пусть „адвокатъ" читаетъ съ умиленiемъ и восторгомъ трагедiи Расина, а мы находимъ воображенiе и творчество во многомъ другомъ, мы требуемъ его и отъ художника, и отъ ученика, для совершенно другаго употребленiя.

Заученныя формы и остаются заученными формами въ продолженiе всей жизни художника—столѣтняя исторiя нашего искусства это доказываетъ. Дай Богъ поскорѣй отдѣлаться отъ этихъ заученныхъ формъ, забыть ихъ. Этому пособить можетъ—одна дѣйствительность, одна правда съ натуры, одно искусство, воспроизводящее съ самаго малолѣтства своего не „хароновъ" и не „олимпiйскiя игры", а сцены изъ дѣйствительной жизни, презираемыя „адвокатами-специалистами", но двигающiя народное художество впередъ. Покажите мнѣ, куда, насколько впередъ двинули наше искусство ваши античные конкурсы и программы? Кромѣ пустой и безтолковой потери времени, до сихъ поръ ничего не выходило, у насъ какъ и вездѣ. Возьмите-же хоть немного въ соображенiе, что вездѣ въ Европѣ искусство наконецъ тронулось съ мѣста лишь съ тѣхъ поръ, какъ развязали руки художникамъ, перестали съ нихъ требовать того, что до сихъ поръ кажется вамъ единственною доскою спасенiя.

„Адвокатъ Академiи" продолжаетъ воображать, какъ и старинные его предшественники, что нѣтъ никакого способа рѣшить, кто между учениками достоинъ какой награды, если не засадить ихъ за одну и туже тему. Это почему? Онъ дѣлаетъ тѣмъ очень плохой комплиментъ Академiи, онъ какъ будто утверждаетъ, что академическiе специалисты въ состоянiи разсудить только между предметами совершенно одного содержанiя, а коль скоро это содержанiе будетъ разное, то они уже тотчасъ и растеряются. Послѣ этого, неужели можно рѣшить только, который изъ двухъ персиковъ лучше, а если будетъ вопросъ въ томъ, что лучше: хорошiй персикъ или скверная рѣпа, то мы должны уже сѣсть на мель? Что за приведенiе всѣхъ непремѣнно къ одному знаменателю, что за ровнянiе, что за анфилада? Специалисты на то специалисты и есть, чтобъ могли смотрѣть, видѣть и понимать. А для учениковъ большая разница: иному именно не свойственъ тотъ сюжетъ, который ему задаютъ, и, быть можетъ, пиши онъ по своей волѣ, онъ взялъ бы такой сюжетъ, на которомъ выказалъ бы всѣ свои художественныя способности.

Въ статьѣ „Соврем. Лѣтописи" было указано на крайнюю негодность сюжета изъ русской исторiи, заданнаго ученикамъ для послѣдняго конкурса [1]). Что на это отвѣчаетъ „адвокатъ?" Отвѣчаетъ что-то престранное. Онъ увѣряетъ, что теперь нельзя еще задавать русскихъ сюжетовъ: что и русская исторiя еще не обработана, и музей Академiи не готовъ. Бѣдные мы! Не видать намъ русскихъ картинъ! Музей Богъ знаетъ когда поспѣетъ, а съ русской исторiей исторiя и того еще длиннѣе будетъ. Не разработано, не готово! Точно будто для нашихъ картинъ непремѣнно нужно со всею точностью узнать, былъ-ли Рюрикъ литовецъ, или норманъ, а если этого теперь не добьемся, то можно покуда по-боку и всю остальную русскую исторiю. Точно будто всѣ задачи какъ разъ засѣли въ необъясненныхъ мѣстахъ! Какъ будто, объяснись эти мѣста, и все остальное тоже просвѣтлѣетъ! А еще тоже, какъ будто все зависитъ отъ музея! Ахъ, нѣтъ, ахъ, нѣтъ! Давно уже *разработана* исторiя другихъ народовъ, давно существуютъ всякiе музеи, изданiя, а наше искусство все-таки ни съ мѣста. Страницы разработанныхъ книгъ, залъ музеевъ давнымъ-давно открыты для всѣхъ, а наши художники все еще ничего изъ нихъ не извлекли. Древнее искусство какъ нарочно всего болѣе было *разработано* и собрано въ *музеѣ*, а все-таки изъ этого ничего не вышло.

Значитъ, нечего такъ бояться неразработки, нечего такъ уповать на музеи.

Надобно еще что-то другое.

Надобно—перестать презирать *жанръ* (или, по прекрасному выраженiю одного „неспециалиста"—живопись быта), надо дать волю художникамъ, надо больше не требовать отъ нихъ того, къ чему они не могутъ уже имѣть ни симпатiи, ни охоты, ни способности, надо оставить имъ вполнѣ, для ихъ

---

1) „Софiя Витовтовна на свадьбѣ Василiя Темнаго срываетъ поясъ съ князя Василiя Косаго".

экзаменовъ на золотыя медали, выборъ сюжетовъ, въ которые они могутъ внести жизнь, правду и поэзію.

Мнѣ очень жаль, что „адвокатъ Академіи“ ни слова не отвѣчалъ на то, что̀ въ „Соврем. Лѣтописи“ было замѣчено объ архитектурѣ и скульптурѣ нашей, но—авось все это еще не ушло.

Ноябрь 1861.

Наша художественная провизія для лондонской выставки (1862).

Мнѣ кажется, всемірная выставка нынѣшняго года важнѣе для насъ русскихъ, чѣмъ для всѣхъ остальныхъ странъ и народовъ. На прежнихъ двухъ выставкахъ, лондонской и парижской, 1851 и 1855 годовъ, всѣ народы успѣли уже побывать главными дѣйствующими лицами: всѣ встрепенулись, всѣ поднялись на разныхъ концахъ міра, всѣ послали, что̀ только знали у себя лучшаго и важнаго. Одна Россія упрямо промолчала и не двигалась на большую всемірную сходку, точно за девятью желѣзными замками слышно ей было движеніе народовъ.

Нынче же она барышня, которую въ первый разъ вывозятъ въ свѣтъ. Ка̀къ-то покажетъ она себя въ блестящей бальной залѣ, посреди ослѣпительнаго свѣта и грохота бальной толпы! Выйдетъ ли она робкой и конфузящейся дѣвочкой, или расцвѣтшей красавицей и поразитъ всѣхъ смѣлой красотой и величавымъ достоинствомъ?

Когда подумаешь, ка̀къ образцы русскаго художества были собраны, а потомъ сѣяны сквозь сито, чтобъ явиться достойными Лондона, какими все сопровождалось соображеніями и заявленіями, такъ и представляется краснѣющая, робѣющая институтка, которую наряжаютъ маменька и тетушки, и которую, въ послѣднюю минуту передъ баломъ до того заучили, до того замуштровали, что она съумѣетъ потомъ только стыдиться и робѣть, и выйдетъ не похожа сама на себя.

Лондонская выставка звала всѣхъ прислать образцы художества за послѣднія сто лѣтъ. Сто̀ лѣтъ! Много страницъ исторіи, много людей приходится на нихъ! Много было въ это время вездѣ сдѣлано! Каждый изъ народовъ, собираясь на общую сходку, быстро оглядывалъ свои послѣдніе сто годовъ, полными руками черпалъ въ этомъ прошедшемъ, заботливо смотрѣлъ, чтобъ не проронить ни одного значительнаго художника, ни одного созданія, дорогаго нынѣшнему или прежнему поколѣнію, думалъ о томъ, какъ бы приготовить самую богатую, вѣрную картину прошлой своей художественной жизни. Будущимъ зрителямъ можно было бояться развѣ только за слишкомъ большую тароватость выставки, за лишнюю снисходительность къ нынѣшнему и прежнему художникамъ. Но развѣ кто-нибудь поднялъ бы камень на горячее сыновнее чувство, на справедливое и горделивое сознаніе своей заслуги?

У насъ было иначе. У насъ явилась удивительная робость, неимовѣрная трусливость передъ всесокрушающимъ анализомъ и неумолимымъ приговоромъ будущей публики на выставкѣ. У насъ напередъ уже до того всѣ надрожались отъ страха, что куда ни обращали свои глаза, у себя дома все казалось мало и недостойно. Въ трепетномъ раздумьѣ прикасались нянюшки то къ той, то къ другой картинѣ, повертывали ее къ свѣту—съ лучшей, самой лучшей стороны — нѣтъ, все не то, осудятъ насъ большіе господа на лондонскомъ собраніи, произносили они и, вздыхая, отставляли картину за картиной прочь. И вотъ, вслѣдъ за тѣмъ, обрѣзывался списокъ за спискомъ, вычеркивалось одно за другимъ то то, то другое имя художника; страницы русскаго каталога все рѣдѣли да рѣдѣли; потомъ окинули взглядомъ русскую выставку главныя тетушки и мамушки, наконецъ, прошелъ черезъ все окончательный художественный рѣзецъ, заботливая няня сдунула послѣднія пылинки съ обдернутыхъ складокъ, и пошла наконецъ въ Лондонъ бѣдная художественная барышня наша, точно птичка съ поломанными крыльями и вывихнутыми ножками.

Россія посылаетъ всего съ полсотни картинъ, нѣсколько пресспапье съ собачками и лошадками и тому подобнымъ, замѣсто скульптуры, и ровно ничего по части архитектуры. Вотъ, молъ, что у насъ сдѣлано въ 100 лѣтъ!

Много было удивительныхъ подробностей въ нашихъ сборахъ. У другихъ они были точно праздникъ, у насъ скорѣй похожи были на похороны. Тамъ—раздавались радостные голоса̀ борцовъ, полныхъ жизни, готовыхъ выступить на арену, гдѣ ихъ ждутъ торжество и побѣда, у насъ — слышалось одно причитанье точно по мертвымъ. Тамъ — голосъ свободныхъ, цѣнящихъ себя художниковъ, здѣсь—тоскливые пересуды слугъ, ждущихъ барскаго суда. Другіе, въ смѣломъ сознаніи своего богатства, въ справедливой народной гордости спорили лишь изъ-за недостатка мѣста, на него роптали,—у насъ подъ конецъ пришлось думать уже о томъ, чѣмъ наполнить даже и небольшое отведенное намъ мѣсто. Если ссылались на недостатокъ мѣста, то развѣ только, чтобъ подставить ножку одному изъ враговъ и помѣшать ему подышать съ другими на европейскомъ воздухѣ и солнцѣ: каждому изъ тѣхъ, кого захотѣли послать, мѣста хватило. И что̀ за рѣчи раздавались при нашихъ сборахъ. То хозяинъ большаго собранія говорилъ: „Не будетъ ни одной картины отъ меня на выставкѣ! ничего не дамъ въ Лондонъ. Пусть напередъ англичане выстроятъ намъ Севастополь!“ То бурный художникъ являлся деспотомъ и требовалъ, чтобъ была

непремѣнно на выставкѣ та или другая академическая картина, иначе онъ возьметъ прочь всѣ свои „созданія“ и другихъ заставитъ сдѣлать тоже. То еще другіе презрительно пожимали плечами и вздыхали о русскомъ отдѣленіи лондонской выставки, гдѣ будутъ позабыты всѣ *большія,* настоящія созданія искусства, и выставлена на показъ одна *мелочь* современныхъ бытовыхъ сценокъ—ка̀къ все это жалко, ка̀къ все это несчастно! И истинный, неумытный патріотъ, и художникъ, которому отсутствіе его картинъ на всемірной выставкѣ мерещится чѣмъ-то въ родѣ отсутствія Рафаэлевскихъ созданій, и жрецы высокаго искусства, и всѣ остальныя букашки, поднятыя изъ земли плугомъ лондонской выставки, ка̀къ всѣ они далеки отъ того, что думаютъ и къ чему стремятся въ нынѣшней Европѣ, ка̀къ имъ чужды тѣ побужденія, которыя приводятъ другихъ къ мысли о всемірной выставкѣ!

О чемъ хлопоталъ всякій изъ тѣхъ, кто имѣлъ власть и голосъ? О томъ, чтобъ послать свое, или то, что̀ было сдѣлано знакомыми, пріятелями и полезными ему людьми. Однако не могли же встать изъ могилъ мертвые и защищать себя; надо же было, чтобъ о нихъ кто-нибудь побезпокоился, чтобъ кто-нибудь сказалъ, что они необходимы на лондонской выставкѣ, конечно, не меньше, чѣмъ тѣ ничтожнѣйшія современности,—какія-нибудь голыя нимфы, писанныя съ пошлой натуры, которыя вмѣсто эстампныхъ лавчонокъ находятъ себѣ мѣсто въ музеяхъ и на выставкахъ [1]). Но ничей голосъ не поднимался ни за прежнихъ стариковъ, ни даже за недавно еще сошедшихъ въ могилы. Нѣтъ до нихъ никому дѣла. Какая недостойная, какая непозволительная вѣтреность! Собирается вся Европа смотрѣть созданное въ послѣднія сто лѣтъ, узнать, оцѣнить, взвѣсить,—и ей мы представимъ то̀ только, что̀ понасовали личные интересы, или что̀ пропустило холодное равнодушіе!

Возразятъ: но много ли у насъ хорошаго сдѣлано въ прежніе годы нашего искусства, не указываетъ ли нынче сама же художественная критика на коренную бѣдность, ограниченность и малоталантливость прежнихъ русскихъ произведеній, и особливо на то, что натура старинныхъ художниковъ нашихъ не позволяла имъ выйти за черту копистовъ и подражателей? Что̀ за радость, въ такомъ случаѣ, Европѣ просмотрѣть всю галлерею старыхъ художниковъ, убѣдиться, какъ мало у насъ было оригинальности и собственнаго творчества!

Но на это, мнѣ кажется, одинъ отвѣтъ: либо русская школа существуетъ, либо нѣтъ. Если существуетъ, то наша обязанность—непремѣнно вынести на всемірную выставку (еще для насъ первую) представителей каждаго изъ періодовъ художественной нашей исторіи, дать всѣмъ возможность увидать, по какимъ захолустьямъ или трясиннымъ болотамъ мы блуждали, прежде чѣмъ выкарабкались на настоящую торную дорогу. Стыдиться прошедшей своей исторіи, прятать ее—дѣло однихъ временщиковъ-выскочекъ. Не таково, я считаю, наше искусство. Намъ нѣчего тянуться за тѣмъ, что̀ сдѣлано на Западѣ старшимъ противъ насъ поколѣніемъ, но нѣчего также и краснѣть за свое прошедшее.

Но довольно соображеній общихъ, перейдемъ къ подробностямъ.

Знаете ли, къ какому послѣднему выводу приходитъ тотъ, кто внимательно вглядывается въ наше искусство за послѣднія 100 лѣтъ, т.-е. съ тѣхъ поръ, какъ оно вступило въ общій европейскій кругъ? Къ тому, что русская школа съ самаго начала своего существованія и до послѣдняго почти времени выказала самую рѣшительную способность къ одной исключительной формѣ искусства, къ одной особенной художественной дѣятельности, и здѣсь проявила много истиннаго и глубокаго таланта, много блестящихъ и тонкихъ способностей, дающихъ ей почетное мѣсто въ ряду другихъ школъ, и что вмѣстѣ съ тѣмъ она доказала малую свою способность ко всѣмъ остальнымъ формамъ искусства, ко всѣмъ остальнымъ родамъ художественной дѣятельности. Рѣшительная талантливая способность, о которой говорю — это способность и талантъ къ портретамъ.

Знаю, слишкомъ хорошо знаю, ка̀къ у насъ укоренено убѣжденіе, что наши художники всегда считались у насъ способными ко всему и дѣйствительно представили образчики художественныхъ произведеній во всѣхъ возможныхъ родахъ. Но развѣ это доказываетъ что-нибудь другое, кромѣ чрезвычайной гибкости русской натуры? А гибкость и полное художественное призваніе—развѣ одно и тоже?

Посмотрите, гдѣ проявила русская школа свои творческія способности въ послѣднія сто лѣтъ (*кромѣ послѣдняго періода, на который взглянемъ ниже*)? Время ли было такое—вторая половина XVIII вѣка и первая четверть XIX-го, особенныя ли наши обстоятельства, особенный ли складъ и условія прежняго общества, или Богъ знаетъ какія другія причины, только у насъ рождалась такая порода художниковъ, которая показала весь свой талантъ только въ портретахъ. Въ нихъ она явилась самостоятельной, оригинальной, достойной дочерью великаго европейскаго искусства. Левицкій и Боровиковскій при Екатеринѣ, Варнекъ и Кипренскій при Александрѣ, наконецъ, служащій имъ всѣмъ заключеніемъ и результатомъ Брюлловъ—портретистъ—развѣ они и ихъ портреты не лучшее, чѣмъ можетъ гордиться наше искусство за прежніе свои періоды? Какія историческія, религіозныя и всякія другія картины прежней русской школы могутъ равняться съ ихъ портретами? Даже пейзажъ являлся у насъ истинно талантливымъ лишь тогда, когда онъ былъ только портретомъ. Самая гравюра наша служитъ доказательствомъ того же самаго: изъ трехъ лучшихъ талантливыхъ граверовъ нашихъ (Берсеневъ, Чемесовъ, Уткинъ), два послѣдніе были граверами портретовъ, первый умеръ слишкомъ рано, не опредѣливъ окончательно настоящаго направленія своего великаго таланта. Прежняя скульптура доказываетъ опять-таки то̀ же самое: всего лучше ея портреты (статуи и бюсты), все остальное является точно также несамостоятельнымъ

---

[1]) „Нимфы“ Неффа. *Ред.*

подражаніемъ, копированіемъ, переиначиваньемъ на русскій ладъ иностраннаго, яркимъ проявленіемъ отсутствія творческой жилы, какъ историческія и религіозныя наши гравюры, картины, образа, всякія композиціи и т. д.

Это до такой степени правда, что когда дѣло пришло къ тому, что надо было выбирать вещи для лондонской выставки и нельзя же было послать одни произведенія живыхъ мастеровъ, результатомъ всего просѣванья и урѣзыванья прежнихъ мастеровъ нашихъ вышли ихъ талантливые портреты. Кто, забывъ всегдашніе предразсудки и мнѣнія, насильно вложенные намъ всѣмъ съ дѣтства въ голову, рѣшится прямо и смѣло взглянуть дѣлу въ глаза, перестанетъ изучать нашу художественную школу по прежнимъ преданіямъ и привычкамъ, и начнетъ добиваться отъ анатоміи самихъ произведеній ея—истиннаго смысла и значенія ихъ, тотъ скоро придетъ конечно къ тѣмъ самымъ результатамъ, которые высказали—безсознательно и наперекоръ себѣ, конечно,—тѣ, кто снаряжалъ въ Лондонъ нашу выставку.

И такъ, вотъ гдѣ сила и значеніе русской художественной школы. Но выходитъ ли изъ этого, что даже и тогда, когда мы твердо и ясно сознали и то, и другое, надо презрительно отвернуться отъ всего остальнаго, произведеннаго нашими другими художниками? Никогда! Какъ бы ни великолѣпны были цвѣты, не лишайте ихъ богатаго листвія, которое ихъ питало и дало имъ подняться во всей красотѣ, не лишайте ихъ родственнаго, возвышающаго ихъ окруженія! Не увеличивайте порока неблагодарности еще худшимъ—вѣтреностью и равнодушіемъ! Когда дѣло идетъ объ отдѣльныхъ художникахъ и произведеніяхъ, критика должна вѣрно и зорко сравнить ихъ, показать, что въ каждомъ было таланта или неспособности, истины или неправды, глубины или легкомыслечности, красоты или лжи формы; но когда наша задача та, чтобы представить всю картину нашей художественной жизни за цѣлую большую эпоху, тогда наступаютъ права и обязанности исторіи: на ея страницахъ живутъ не одни великія личности, она хочетъ схватить весь процессъ жизни, она должна показать не одинъ широкій главный потокъ ея, но и всѣ притоки и источники, кривые и извилистые, которые питали и расширяли волны его.

Далека отъ меня мысль: требовать обоготворенія и возвеличенія посредственностей. Но неужели у цѣлаго художественнаго сословія не хватитъ вѣрнаго понятія, вѣрнаго глаза на то, чтобъ различить, что надо взять, что оставить изъ каждаго періода нашего?

Отъ этого я и говорю: на лондонской выставкѣ должны были появиться: и сентиментальныя, вѣчнотянувшіяся къ ложной античности пудреныя, маркизскія картины XVIII столѣтія, съ аллегоріями, богами и богинями Олимпа, непонимаемою исторіею, повторявшею тогдашній классическій театръ; и егоровскіе и шебуевскіе образа и картины съ претензіями на Рафаэля и на кровное родство съ древнимъ искусствомъ—эти характеристическія лишенныя содержанія особенности Наполеоновскаго періода; наконецъ живопись военная, изъ солдатъ, сраженій и стоянокъ по деревнямъ, которою еще такъ недавно наполнены были всѣ мастерскія и выставки наши. Ни одного изъ этихъ проявленій искусства намъ нѣчего стыдиться. Не были они лишними, не пропали они даромъ для нашего художества. Каждый изъ нашихъ талантливыхъ художниковъ-портретистовъ успѣлъ подняться и развиться лишь ростя на черноземѣ этихъ низшихъ слоевъ. Брюлловъ точно также безконечно обязанъ за талантливые свои портреты ложно-историческимъ и религіознымъ картинамъ своихъ предшественниковъ и современниковъ, какъ Кипренскій или Левицкій — такимъ же картинамъ своего времени. Это все были ступени большой лѣстницы, ведшей насъ и впередъ, и вверхъ.

Наконецъ, если нынче становится возможно нашему искусству самостоятельное творчество, если впереди свѣтится ему самостоятельная, многообѣщающая дорога, то конечно ничто такъ не приготовило возможность къ этому, какъ разработка сценъ изъ дѣйствительности, которою такъ долго занималась у насъ живопись военныхъ сценъ. Все будущее нашей художественной школы лежитъ въ нынѣшнихъ, такъ называемыхъ *жанрахъ и жанристахъ,* а взгляните на этихъ *жанристовъ:* они сами и ихъ картины народнаго быта всѣ прямо идутъ изъ мастерскихъ *баталистовъ,* прежнихъ *военныхъ живописцевъ.*

Перейдемъ теперь къ новѣйшей школѣ.

Какъ ни мало извѣстны наши картины въ чужихъ краяхъ, а все-таки и теперь о нихъ имѣютъ тамъ довольно вѣрное понятіе. Давно отвердѣвшія у насъ симпатіи и антипатіи нашей публики не ввели въ обманъ иностранцевъ, и, говоря о здѣшнихъ приготовленіяхъ къ лондонской выставкѣ и о слухахъ, касательно отправки въ Лондонъ нѣкоторыхъ большихъ „историческихъ“ картинъ нашихъ, въ томъ числѣ „Послѣдняго дня Помпеи“, „Times“ (4 декабря) сказалъ, что можно сожалѣть, если дѣйствительно эти слухи осуществятся, потому что въ тѣхъ картинахъ нѣтъ ничего исключительно русскаго, нѣтъ того, что привыкли у насъ находить въ нихъ, и что иностранцы конечно не получатъ ни благопріятнаго, ни вѣрнаго понятія о русскомъ искусствѣ, если вышлютъ въ Лондонъ только такихъ представителей его. „Или можетъ быть считаютъ, прибавилъ „Times“, что такой огромной странѣ какъ Россіи не могутъ служить достойными представителями маленькія славныя картинки Орловскаго съ лошадками, или прекрасныя пейзажи Айвазовскаго, — оттого, что и тѣ и другіе далеки отъ огромныхъ размѣровъ?“ Затѣмъ „Times“ перечислялъ все, что было лучшаго на послѣдней академической выставкѣ, и указалъ на множество талантливыхъ произведеній начинающейся новой школы нашей, на сюжеты изъ дѣйствительной жизни; сочувствіе и интересъ къ нимъ явно указывали на то сочувствіе и интересъ, какіе встрѣтили бы конечно эти картины на всемірной выставкѣ, если не по техническимъ совершенствамъ (между авторами ихъ нѣтъ ни одного еще зрѣлаго художника), то по выбору національныхъ задачъ и по новымъ самостоятельнымъ мотивамъ, здѣсь впервые появляющимся. Что же распорядители?

Не знаю, прямо ли вслѣдствіе статьи „Times'а", или по какимъ другимъ соображеніямъ, но только изъ числа произведеній современной намъ школы выкинули кажется рѣшительно всѣ историческіе и религіозные сюжеты. Не слѣдовало высылать на выставку однѣ *большія* картины (историческія и религіозныя), но не слѣдовало тоже именно ихъ-то вовсе и не посылать. Надо было охранить права и той, и другой стороны. Какія бы ни были различныя мнѣнія о ихъ талантѣ и значеніи ихъ произведеній, непремѣнно должны были появиться на выставкѣ историческія сочиненія Брюллова, Иванова и другихъ нашихъ художниковъ того же разряда. Безъ нихъ, выставка даетъ понятіе ложное, вводящее въ заблужденіе. Она будетъ имѣть какой-то ощипанный видъ, коль скоро изъ нея выкинутъ вонъ то, что̀ наполняло дѣятельность художниковъ и симпатіи или антипатіи публики въ продолженіе долгихъ десятковъ лѣтъ.

По этому же самому, можно будетъ считать важнымъ недочетомъ, если на лондонской выставкѣ не появится въ рисункѣ, слѣпкѣ или какомъ бы то ни было воспроизведеніи, памятникъ тысячелѣтію Россіи. *Современная Лѣтопись* уже прежде высказала свое мнѣніе о значеніи и содержаніи этого памятника, и о капитальныхъ недостаткахъ его концепціи, и о ложномъ направленіи его художественныхъ формъ. И все-таки надо бы желать, чтобъ онъ былъ на выставкѣ. „Times" тоже высказалъ, въ концѣ прошлаго года (26 декабря), мнѣніе о немъ, и указалъ на одинъ промахъ въ этомъ памятникѣ, который сначала не былъ замѣченъ у насъ никѣмъ изъ русскихъ, но который ярко бьетъ въ глазъ, особенно иностранцамъ: это отсутствіе, въ числѣ представленныхъ лицъ—русскихъ ученыхъ, точно какъ будто и всѣ наши путешественники, и натуралисты и пр., и проч., всѣ Ломоносовы, Лепехины, Палласы, Остроградскіе никогда у насъ не существовали. Другіе указывали на странный выборъ *просвѣтителей,* между которыми большинство вовсе никого и никогда не просвѣщало, и т. д., и т. д. Остановится ли публика всемірной выставки на этихъ однихъ соображеніяхъ, или уразумѣетъ и все оскорбительное несовершенство формъ, но все-таки памятникъ принадлежитъ одной изъ сторонъ нашего вѣка, нашего вкуса, нашихъ художественныхъ понятій, и не пустить его на лондонскую всемірную выставку было бы значительнымъ проступкомъ. Неужели же прятать и скрывать то, что̀ именно назначено свидѣтельствовать о нашемъ вѣкѣ всѣмъ будущимъ столѣтіямъ?

Но всего непонятнѣе кажется намъ отсутствіе на лондонской выставкѣ множества талантливѣйшихъ русскихъ художниковъ послѣдняго времени. Довольно помянуть *Ѳедотова, Штернберга, Капкова.* И однакоже они принадлежатъ къ новой начинающейся нашей школѣ, къ школѣ, отринувшей ходули, „высокіе" сюжеты и всякія прежнія классныя неправды, и бросившейся страстно постигать и передавать на холстѣ правду ежедневной жизни, красоту настоящаго чувства, движеніе живыхъ, передъ нашими глазами проносящихся ежедневно людей. Мы слышали—и не мы одни—что Ѳедотова до тѣхъ поръ браковали и затирали, за его гоголевскую правду, за его ѣдкую иронію и мѣткость, что наконецъ согнали съ выставки и послѣднюю, уцѣлѣвшую въ спискахъ картину „Сватовство маіора", какъ картину и непристойную, и низкую, и дающую слишкомъ невыгодное понятіе о Россіи. Его „Вдовушку" забраковали, какъ картину, будто бы непонятную для иностранцевъ, „Чиновника съ крестомъ"—по сотнѣ другихъ подобныхъ же причинъ. Глубокая правда и поэзія Штернберга, чудесное мягкое чувство Капкова—ничто не нашло себѣ пощады. Но неужели же и эти три художника, гордость будущей русской публики, и остальные исключенные, неужели они всѣ на столько ничего не стоятъ въ сравненіи со всѣми, которые будутъ красоваться въ Лондонѣ? Неужели и глубоко-таланливый, глубоко-поэтическій нашъ Лебедевъ, такъ рано умершій, заслуживалъ только, чтобъ изъ милосердія, такъ и быть, послали въ Лондонъ только *одну* изъ его чудесныхъ картинъ съ природою, чуть не дышащею въ листьяхъ каждаго дерева, въ каждой пяди земли, охваченной горячимъ солнцемъ или тѣнистою прохладою сумрака. Бѣдные художники! Ваше главное преступленіе даже не то, что вы были талантливы. Вы умерли — и никто васъ болѣе не вспомнитъ. Кто живъ, хотя бы на сто верстъ стоялъ ниже васъ на лѣстницѣ искусства, имѣлъ всѣ права и возможность попасть на всемірную выставку. Строгіе судьи-распорядители, мнѣ кажется, забраковали бы самого Гогарта, еслибъ онъ принадлежалъ нашей школѣ, и не могъ бы отстаивать, живой, правъ своего дарованія и своихъ талантливыхъ произведеній на посылку въ Лондонъ.

Краснорѣчивая, изящная раздушенная статья „Иллюстраціи", подписанная буквою *Р*, недавно отдавала своимъ читателямъ элегантнѣйшій отчетъ о маскарадахъ художниковъ, бывшихъ нынѣшнею зимою; въ элегантнѣйшемъ же примѣчаніи сообщила о существованіи у насъ здѣсь, въ Петербургѣ, художественныхъ вечеровъ, „гдѣ художники сходятся почти всѣ, старые и молодые, толкуютъ, рисуютъ, веселятся, и въ заключеніе, братскою семьею ужинаютъ". Что̀ если бы *старые* и *молодые* вздумали братскою семьею потолковать о томъ, что̀ въ Россіи было до сихъ поръ талантливаго и безъ чего оставить лондонскую выставку—намъ будетъ стыдно!

(*„Современная Лѣтопись" 1862, № 11*).

Замѣтки о выставкѣ въ Академіи Художествъ (1862).

Многіе увѣряютъ, что нынѣшняя выставка такая маленькая, такая незначительная, и заключаетъ въ себѣ такъ мало примѣчательнаго, что собственно и говорить о ней нѣчего. Съ этимъ не всякій согласится Такъ, напримѣръ, мнѣ, прямо наоборотъ, кажется, что эта выставка во многихъ отношеніяхъ очень замѣчательна, и что какова ни есть ея численность, она представляетъ такія особенности и такъ характерна, какъ немногія выставки послѣднихъ лѣтъ. Изъ всего этого выводъ для меня тотъ, что она именно заслуживаетъ особеннаго вниманія и разсмотрѣнія.

Что̀ такое были прежнія выставки Академіи? О, тѣ были что-то совсѣмъ другое противъ нынѣшнихъ. Прежнія (я говорю о выставкахъ лѣтъ 25—20 тому назадъ) были такого свойства, что послѣ каждой изъ нихъ можно было только сказать, что̀ на нихъ было хуже, и что̀ лучше. Выставка не представляла ничего общаго, никакого связнаго цѣлаго. Все на ней являлось лишь чѣмъ-то случайнымъ, какимъ-то нечаяннымъ собраніемъ сошедшихся съ разныхъ сторонъ гостей. Было трудно, чтобы не сказать невозможно, уловить и высказать, въ чемъ состояла тогда физіономія русскихъ выставокъ, русскаго искусства, когда главной чертой этой физіономіи была безхарактерность и безцвѣтность. Зритель терялся въ этихъ сотняхъ, иногда тысячахъ выставленныхъ произведеній, гдѣ, казалось сначала, заключалось такъ много, и гдѣ, однакоже, не оказывалось потомъ почти ничего. Бродя по десяткамъ залъ, любопытный наблюдатель страшно утомлялъ глаза просмотромъ безконечныхъ произведеній тогдашняго разнокалибернаго, разношерстнаго нашего искусства, начиная отъ класснаго лепета учениковъ—фигуры натурщика, сто разъ повторенной карандашомъ и красками, и до старческой болтовни ветерановъ, — все это перемѣшанное святыми, солдатами, лимонами, гирляндами, букетами, арбузами, раками, множествомъ бюстовъ или даже статуй, легіономъ столько же ужасныхъ портретовъ, и, въ дополненіе ко всему, множествомъ неимовѣрныхъ пустяковъ изъ дерева и слоновой кости, или даже изъ тафты и синели. Всѣ были довольны, никто не жаловался. Ка̀къ гордились тогда у насъ этою многочисленностью, этою полнотою, этимъ разнообразіемъ нашей художественной производительности! Но можно ли теперь вспомнить обо всемъ этомъ иначе, какъ съ улыбкою и пожимая плечами? Какъ все теперь измѣнилось! Совершился первый шагъ отъ младенчества къ зрѣлости, прежнихъ игрушекъ и невинныхъ вздоровъ уже не увидишь на выставкѣ, исчезло съ нея то, что̀ такъ привлекательно на глаза однихъ, и такъ жалко, такъ печально на глаза другихъ, загромождало во время о̀но залы Академіи. Выставка рѣшительно обѣднѣла, но никто на это не жалуется. Теперь можно жалѣть о малой производительности художниковъ, можно указывать на то, что̀ могло бы у насъ быть и чего однакоже нѣтъ, но никому, конечно, не придетъ въ голову почерпать упреки нынѣшнему искусству изъ того, ка̀къ бывали богаты прежнія выставки. „Le bon vieux temps“ прежняго искусства не представляетъ ничего соблазнительнаго. Нечему позавидовать у него. Между нимъ и настоящимъ временемъ лежитъ то, что̀ раздѣляетъ больше чѣмъ пропасти, чѣмъ моря и горы: разность натуръ и стремленій. На прочищающемся мало-по-малу мѣстѣ прежняго начинаетъ подниматься новая, иная жатва, богатая, здоровая, полная силы и красоты. Первые ея колосья рѣдки, но кто же, глядя на нихъ, пожалѣетъ о необозримыхъ поляхъ крапивы?

Новымъ элементомъ проникнуты всѣ выставки послѣднихъ лѣтъ: отъ него получили онѣ свою извѣстность, свой всеобщій интересъ, свою жизненность. Но произведенія, являющіяся вѣстниками новаго направленія, были сначала только уединенными фактами, какъ будто бы робкими исключеніями. На выставкѣ нынѣшняго года они выдаются въ иномъ противъ прежняго свѣтѣ. Главный интересъ нынѣшней выставки состоитъ въ томъ, что она явилась вдругъ соединеніемъ самыхъ крайнихъ разнообразій и противоположностей нашего искусства; здѣсь встрѣтились представители не только разныхъ, но можно сказать *всѣхъ* нашихъ направленій: и тѣхъ, которые обѣщаютъ широкое, прекрасное будущее, и тѣхъ, которые хилѣютъ и вянутъ на зачахломъ корнѣ. Явились и статуи, давно у насъ не виданныя, и картины, сюжеты историческіе и ветхозавѣтные, и миѳологія, и Новый Завѣтъ, гравюра, результатъ долгихъ лѣтъ работы, и медали, и архитектурные проекты, и реставраціи древности. Такого поучительнаго и интереснаго зрѣлища давно уже (а можетъ и никогда еще) не представляли наши выставки. Всѣ направленія тутъ сошлись, всѣ можно сравнивать, изучать. Но, что̀ еще важнѣе самой выставки, это—убѣжденіе, которое изъ нея выносишь, что такими же будутъ отъ сихъ поръ и будущія выставки. У всѣхъ ихъ будетъ характеръ борьбы, поединка—не отдѣльныхъ которыхъ-нибудь произведеній одного передъ другимъ, а цѣлыхъ направленій, и это продолжится до тѣхъ поръ, пока наконецъ то или другое направленіе не побѣдитъ, пока оно не станетъ рѣшительною стопою во главѣ всѣхъ остальныхъ.

Мнѣ кажется, все главное, что̀ есть на нынѣшней выставкѣ, само собою дѣлится на *три* отдѣла: то, что̀ создано старыми преданіями; то, что̀ есть результатъ подражаній новымъ европейскимъ школамъ, и, наконецъ, то, что̀ въ нашемъ искусствѣ есть своего, оригинальнаго.

Первый отдѣлъ самый малочисленный. Сюда принадлежатъ только такія произведенія, гдѣ художники были связаны по рукамъ и по ногамъ либо заданною

имъ чуждою программою, заказомъ, либо какими-нибудь другими чисто-внѣшними соображеніями. Я разумѣю тутъ не только всѣ программы скульптурныя и архитектурныя (что они принадлежатъ къ стариннымъ преданіямъ, никого не удивитъ: у насъ иначе никогда и не бывало), но и всѣ произведенія живописи на сюжеты религіозные, миѳологическіе и историческіе. Авторы всего этого различны между собой во всѣхъ отношеніяхъ; одни изъ нихъ еще ученики Академіи, другіе уже заграничные пенсіонеры, третьи академики, четвертые профессора; иные изъ ихъ числа никогда еще не покидали Васильевскаго острова и академическихъ классовъ; другіе успѣли уже провести нѣсколько лѣтъ за границей, значитъ успѣли подвергнуться многообразнымъ впечатлѣніямъ и вліяніямъ чужихъ художниковъ и произведеній, и однако же— странное, удивительное дѣло! — и тѣ, и другіе, и третьи, всѣ выразили одно и то же отсутствіе жизни и фантазіи, то-есть отсутствіе именно того, для проявленія чего только и существуетъ искусство.

„Сѣятели" и „Косцы" нынѣшней выставки не что иное, какъ гипсовыя фотографіи съ натурщика, съ примѣсью кое-какихъ воспоминаній о статуяхъ древности, извѣстныхъ еще съ класной скамьи, но фотографіи, гдѣ иногда проявилась несносная насильственность движеній изъ времени упадка европейскаго искусства (конечно, принимаемая за грандіозность или ширину стиля). При такомъ общемъ настроеніи нашей скульптурной школы, пріятно было встрѣтить хотя въ одной изъ выставленныхъ фигуръ что-то намекающее на мягкую грацію, на красивость движенія. Но это ничего не перемѣняетъ въ сущности самого дѣла. Эти скульптуры свидѣтельствуютъ объ одномъ: что и отъ ростущаго нынѣ поколѣнія скульпторовъ, точно также, какъ и отъ всѣхъ прежнихъ, нечего кажется ожидать другого, кромѣ академическаго знанія формъ и технической выученности, какъ работать надъ глиной или мраморомъ. Видно, у насъ все еще по прежнему соображаютъ, что ученики должны думать объ одномъ натурщикѣ и музейныхъ статуяхъ,—все остальное придетъ, дескать, само собою когда-нибудь потомъ, въ тотъ день и часъ, когда понадобится думать о памятникѣ генералу или о фронтонѣ церкви. Нѣтъ, ничего не придетъ потомъ, ничего новаго, живого не войдетъ въ ту голову, которая въ продолженіе цѣлой юности не помышляла объ истинномъ искусствѣ, и растрачивала всѣ силы таланта, всѣ способности молодыхъ лѣтъ на заучиваніе и воспроизведеніе формъ условныхъ, то-есть такихъ, изъ которыхъ улетѣла жизнь и правда, и которыя остались только тормазомъ искусства. Нѣтъ, время для нашей скульптуры еще не пришло. Она все еще по прежнему лежитъ не шевелясь, вся заросшая тиной безсмыслія и старыхъ привычекъ.

Архитектурныя программы доказываютъ точь-въ-точь то же самое. И здѣсь искусство является у насъ только для того, чтобы въ подробностяхъ повторять въ милліонный разъ классныя формы, давно извѣстныя (тотъ же натурщикъ скульпторовъ), а въ общемъ представить декорацію, огромную, безконечную, но не имѣющую ничего общаго ни съ дѣйствительностью, ни съ потребностями жизни, ни съ современнымъ вѣроятіемъ. Это какой-то вѣчный балетъ, съ условными позами, съ условными группами, съ условными шагами и прыжками, какихъ нѣтъ, не было и, слава Богу, никогда не будетъ въ живой здоровой натурѣ. Конклавъ судей-присяжныхъ можетъ радоваться присутствію таланта, которое онъ въ состояніи открыть въ такихъ балетныхъ программахъ; быть можетъ дѣйствительно окажется талантъ, если проникнуть сквозь всю толпу классной, условной брони, но до сихъ поръ подобные таланты оставались у насъ непроизводительны, не вносили ни единой іоты въ жизнь нашего искусства, и я не вижу, почему и надолго впредь не будетъ того же самаго. И безъ сомнѣнія, такъ будетъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока съ нашихъ архитекторовъ во время годовъ ихъ ученія не перестанутъ требовать разрѣшенія задачъ безтолковыхъ, ненужныхъ, фантастическихъ. Что за такія „академіи въ южномъ климатѣ", что за шехеразадины вѣчные „дворцы"! На нелѣпый запросъ обыкновенно почти всегда бываетъ нелѣпый и отвѣтъ. Да, все это приготавливающееся поколѣніе скульпторовъ и архитекторовъ не порождаетъ никакой мысли о движеніи впередъ, о развитіи: то, что они дѣлаютъ, есть только вѣчное перекладываніе съ мѣста на мѣсто однѣхъ и тѣхъ же формъ. Эти люди, при надобности, конечно построятъ, конечно вылѣпятъ болѣе или менѣе удачно то, что съ нихъ спросится, что имъ будетъ заказано, но ничто тутъ не выйдетъ изъ предѣловъ канцелярскаго производства: наша скульптура и архитектура тѣ же дѣловыя бумаги, отбываемыя по однимъ и тѣмъ же заведеннымъ порядкамъ, правильнымъ и законнымъ. Объ истинномъ искусствѣ, о дѣйствіи высшихъ творческихъ, поэтическихъ силъ не можетъ быть тутъ и рѣчи. Никто о нихъ не спрашиваетъ, никто о нихъ не безпокоится. Скульптурныя произведенія наши если безполезны и незначительны, то по крайней мѣрѣ хоть безвредны: но нельзя того же сказать про архитектурныя. Тутъ уже дѣло идетъ не о праздной, невинной игрѣ. Многія поколѣнія нашихъ архитекторовъ, учившіяся въ продолженіе своихъ молодыхъ лѣтъ быть только рисовальщиками архитектурныхъ картинокъ, вступая въ дѣйствительную жизнь, принимаясь за настоящую дѣятельность, не отстаютъ отъ прежней роли рисовальщиковъ картинокъ (хотя бы и меньше прежняго балетныхъ). Въ презрѣніи къ низкой, строительной сторонѣ своего искусства, они постоянно играютъ жизнью, или по крайней мѣрѣ здоровьемъ тѣхъ тысячъ людей, которые обязаны проводить долгіе годы въ ихъ мокрыхъ, холодныхъ домахъ. Сколько истинныхъ, хотя нькѣмъ не подозрѣваемыхъ бичей общества вышло изъ этихъ красивыхъ рисовальщиковъ! Какъ дорого обходятся нашему обществу картинки ихъ! Мы живемъ словно подъ небомъ Греціи, Египта или Италіи, и наша печальная беззаботность о нашихъ домахъ, о нашихъ зданіяхъ, такъ безгранична, какъ будто надъ нами свѣтитъ вѣчное солнце тѣхъ странъ, и будто весь годъ вокругъ насъ дуютъ одни только

ихъ зефиры. Нѣтъ, если выбирать изъ двухъ золъ меньшее, то не лучше ли намъ забыть покуда объ архитектурѣ-искусствѣ, и, какъ англичане, требовать отъ своихъ архитекторовъ, чтобъ они, впредь до болѣе талантливаго времени, превратились въ вѣрныхъ, надежныхъ, отличныхъ строителей, зданія и дома которыхъ были бы вовсе не картинками, но за-то въ нихъ здоровье каждаго не было бы игрушкой? Богъ знаетъ, скоро ли совершится у насъ такое превращеніе: но покуда не видать, чтобы въ нынѣшнихъ архитекторахъ проглядывала мысль о томъ, чѣмъ должно быть въ самомъ дѣлѣ ихъ искусство. Они продолжаютъ, по примѣру прежнихъ поколѣній, наивно заниматься своими архитектурными картинками, точно такъ, какъ съ своей стороны и скульпторы ни на одну секунду не покидаютъ невинныхъ преданій и привычекъ предшествовавшихъ поколѣній. Кто тутъ виноватъ: бѣдная ли, недостаточная ли натура нашихъ художественныхъ породъ, или условія, при которыхъ онѣ должны формироваться и выростать? Убѣдиться въ первомъ было бы ужасно. А вѣдь сколько тутъ, можетъ быть, сначала было живыхъ, свѣжихъ дарованій и силъ!

Религіозные и миѳологическіе сюжеты не даются нынѣшнимъ нашимъ живописцамъ (да и однимъ ли нынѣшнимъ?), точь въ точь какъ архитектура и скульптура. Сколько ступеней развитія и способностей отдѣляютъ авторовъ ихъ одного отъ другого, и однакоже, въ сущности, добираясь до коренного значенія произведеній и диктовавшаго ихъ настроенія, не находишь между ними дѣйствительной разницы. Такъ, напримѣръ, на первый взглядъ есть, конечно, большая, огромная разница между дарованіями и художественнымъ умѣньемъ тѣхъ, кто написалъ для нынѣшней выставки „Вакханку“ [1]) и „Положеніе во гробъ“ [2]), „Леду“ [3]) и „Явленіе ангела женамъ Мироносицамъ“ [4]), „Видѣніе Александра Невскаго“ [5]) и „Ангеловъ, возвѣщающихъ гибель Содому“ [6]). Одни изъ этихъ художниковъ только при своемъ началѣ, другіе прошли уже цѣлую половину художественной дѣятельности, третьи близки къ исходу ея. И все-таки, въ произведеніяхъ каждаго изъ нихъ, точно также, какъ и у всѣхъ ихъ вмѣстѣ, высказывается тотъ же самый результатъ, съ которымъ мы встрѣтились, разсматривая скульптуру и архитектуру: дѣятельность чисто-внѣшняя, безъ жара и внутренняго одушевленія, по давнишнимъ принятымъ привычкамъ. Отсутствіе таланта, вялость мысли и формъ, безобразіе колорита въ однихъ -- ничѣмъ не превышаетъ тѣхъ же качествъ, когда они соединены съ бо̀льшею выученностью у другихъ. Во внѣшности, быть-можетъ, есть какая-нибудь разница; на самомъ дѣлѣ, въ самой сущности—никакой. Что̀ отъ всѣхъ этихъ произведеній можетъ оставаться въ головѣ зрителя, кромѣ скуки и антипатіи?

[1]) Мартыновъ. *В. С.*
[2]) Тимашевскій. *В. С.*
[3]) Онъ же. *В. С.*
[4]) Ксенофонтовъ. *В. С.*
[5]) Моллеръ. *В. С.*
[6]) Венигъ. *В. С.*

Неизмѣримо выше стоятъ художественныя произведенія, подражающія у насъ чужимъ образцамъ, поставившія себѣ цѣлью угнаться за современнымъ европейскимъ искусствомъ. Въ нихъ уже есть жизнь, къ нимъ пробуждается интересъ. Но то, что̀ придаетъ имъ силу, если сравнивать ихъ съ произведеніями, о которыхъ только что говорено, то̀ же самое составляетъ и Ахиллесову пяту ихъ. Въ нихъ являются новые мотивы, стремленіе къ чему-то новому, болѣе широкому, отрѣшеніе отъ прежней затхлости, спертости. Но все это соединено съ полнѣйшимъ отсутствіемъ самостоятельности, чуждо кореннымъ нашимъ интересамъ, все это живетъ жизнью заимствованною, словно взятою на прокатъ. Нужды нѣтъ, что къ этому разряду принадлежатъ многіе изъ самыхъ прославленныхъ, самыхъ модныхъ, самыхъ извѣстныхъ художниковъ настоящаго времени; все-таки скажемъ, что не понимаемъ, за что̀ этихъ авторовъ и эти произведенія можно считать представителями нынѣшняго нашего искусства? Что̀ это за такое русское искусство! Посмотрите на эти неаполитанскіе пейзажи одного моднаго нашего живописца, напримѣръ хоть на этотъ видъ Сорренто [1]), и, пожалуй, припомните всѣ предыдущіе, иностранные виды изъ разныхъ мѣстъ того же автора, — что̀ тутъ нашего, русскаго? Они сколокъ, разжиженный и поблѣднѣлый, съ Ахенбаха. Посмотрите на эти другіе пейзажи, другого живописца, всегда швейцарскіе: это рабское остолбенѣлое повтореніе Калама [2]). Посмотрите еще на нынѣшней выставкѣ, на эти сцены убійствъ изъ Вальтеръ-Скоттовскаго романа [3]) или бельгійскихъ и польскихъ лѣтописей [4]), на эти картинки съ вѣчными итальянками и итальянцами, съ итальянскими хижинами, люльками и кормилицами [5]), на эти статуэтки: французскую „Психею“ [6]) и нѣмецкаго „Св. Георгія“ [7]). Все это бѣдныя подражанія, которымъ мѣсто совсѣмъ не здѣсь, не у насъ, а на заграничныхъ выставкахъ и въ заграничныхъ альбомахъ. Читатель не припишетъ мнѣ, я надѣюсь, чужихъ мыслей, и не вообразитъ себѣ, что я нападаю на выборъ не русскихъ сюжетовъ. Этого у меня не было никогда въ головѣ. Искусству могутъ принадлежать всѣ сюжеты, свои и чужіе — въ этомъ еще не состоитъ главное. Дѣло лишь въ томъ, чтобы сюжетъ, каковъ бы онъ ни былъ, явился у художника въ его собственной, имъ самимъ прочувствованной и созданной, а не заимствованной формѣ. А вотъ именно этого-то и нѣтъ у тѣхъ художниковъ, которыхъ я причислилъ ко второму разряду нашихъ нынѣшнихъ художниковъ. Нѣтъ у нихъ и отдаленнѣй-

[1]) Боголюбова. *В. С.*
[2]) Эрасси. *В. С.*
[3]) Страшинскій: „Убіеніе ліежскаго епископа“. *В. С.*
[4]) Миллеръ: „Лешка-Бѣлый“. Хлѣбовскій: „Смерть принца Оранскаго“. *В. С.*
[5]) Реймерса. *В. С.*
[6]) Фонъ-Бока: „Психея“. *В. С.*
[7]) Штрома. *В. С.*

шаго намека на что-нибудь свое, на какую-нибудь собственную, самостоятельную школу. Прежде чѣмъ подойдешь къ той или другой изъ ихъ картинъ, взглядывая еще издали на ихъ общій характеръ, получаешь точно такое впечатлѣніе, будто приближаешься, на одной изъ иностранныхъ выставокъ, къ которой-нибудь иностранной картинѣ; уже за десять саженъ вѣетъ на встрѣчу зрителю чѣмъ-то совершенно чужимъ, точно отъ франта или щеголихи, нарядившихся по послѣдней модѣ и расхаживающихъ съ одною только мыслію въ головѣ: какъ бы всего менѣе быть похожимъ на самихъ себя. Можно ли ждать отъ художника чего-нибудь своего, оригинальнаго въ формѣ, въ подробностяхъ, въ техникѣ, когда мысль у него еще рабыня, и когда онъ только и знаетъ, что трусливо хватается за чужія созданія, за чужую работу чувства и фантазіи!

Неужели, однако, на то только и нужно наше искусство, чтобы быть разбавленнымъ повтореніемъ того, что̀ въ другихъ мѣстахъ дѣлается своего, оригинальнаго, цѣльнаго?

По счастью, оба эти первые отдѣла выставки вовсе не самые многочисленные. Пріятно убѣдиться, что принадлежащія къ нимъ только изрѣдка, то тамъ, то сямъ, мелькаютъ по заламъ Академіи, и что не на нихъ останавливается главное вниманіе движущейся толпы зрителей. Все ея вниманіе, весь ея интересъ устремлены на то, что̀ новаго, оригинальнаго производитъ новое поколѣніе художниковъ. У этихъ настроеніе совсѣмъ иное противъ прежнихъ поколѣній, оттого молодое поколѣніе иначе и ростетъ. У него начинаютъ появляться новые, живые мотивы и задачи; подробности, взятыя не изъ головы, не изъ книгъ, не изъ художественныхъ привычекъ и принятыхъ условій, а схваченныя изъ того, что̀ насъ окружаетъ и что̀ тысячами узъ сплелось съ существованіемъ и интересами каждаго. Еще бы каждому не откликнуться на свое, на родственное, на правду, на живой языкъ, понятный и близкій каждому! Въ несомнѣнномъ, безспорномъ торжествѣ этого класса произведеній надъ всѣми остальными, именно и заключается главный результатъ нынѣшней выставки. Съ такими художниками во главѣ, какъ Гоголь и Ѳедотовъ, наше искусство вступило, наконецъ, на свой настоящій, единственно возможный для него путь. За то каждый годъ сдѣлано по новому значительному шагу на этомъ пути. Каждая выставка теперь, несмотря на разницу талантовъ, индивидуальностей, непремѣнно приноситъ по нѣскольку такихъ картинъ, которыя сто̀ятъ многихъ десятковъ прежнихъ большихъ и малыхъ историческихъ, и всякихъ иныхъ, *серіозныхъ, высокихъ* картинъ. Пусть ихъ дѣлала нетвердая, ошибающаяся рука ученика,—что̀ нужды? И нетвердость, и незнаніе пройдутъ, но здоровыя натуры воспитаются, настоящій путь будетъ утвержденъ неизмѣнно, а потомъ придетъ, наконецъ, и эпоха настоящаго художественнаго мастерства и знанія.

Пусть выставятъ теперь вмѣстѣ все, что̀ дѣлали окрѣплые, мужественные профессора въ послѣднія хоть 50 лѣтъ, и то, что̀ дѣлали неопытные, не умѣющіе еще ученики въ послѣднія 8—10 лѣтъ; неужели мы не промѣняемъ умѣнье тѣхъ на неумѣнье этихъ, когда, въ противоположность замороженной мысли первыхъ, пришлось бы поставить то, что̀ глазъ и рука молодаго, новаго художника со всѣмъ жаромъ выхватываютъ изъ живой дѣйствительности? Взгляните на всѣ эти толкучіе рынки, обжорные ряды, сцены у помѣщиковъ и крестьянъ, на улицѣ и внутри дома, въ лавочкѣ и избѣ, сцены на дальней, безотвѣтной сибирской дорогѣ, и сцены близкой, а все-таки невѣроятной Россіи; взгляните на эти сельскія церкви, сборы въ школу, крестьянскія свадьбы, на эти сцены въ самый развалъ ярмарки, и еще другія въ задней комнаткѣ веселаго трактира, на этихъ цѣлующихся новобрачныхъ крестьянъ, на этихъ становыхъ и помѣщиковъ съ своими крестьянами — сколько вездѣ тутъ захвачено полными руками и высказано правды, чувства, наблюдательности, ироніи, вѣрнаго проницательнаго взгляда! А главное, какое всякій разъ разнообразіе, что̀ за нескончаемая новизна и свѣжесть! Нынѣшній годъ принесъ еще нѣсколько новыхъ неожиданныхъ мотивовъ.

Посмотрите внутренность корчмы на русской границѣ, и Димитрія Самозванца, спасающагося въ окно отъ монаховъ и сыщиковъ [1]); посмотрите на кулачный бой времени Іоанна Грознаго [2]); можетъ быть, тутъ нѣтъ еще настоящей, полной исторіи, но есть уже начало вѣрнаго пути къ ней: первое воспроизведеніе древности, типовъ, сценъ, характеровъ на основаніи того, что̀ до сихъ поръ живетъ въ народѣ, что̀ до сихъ поръ еще живая, не выдуманная натура, не замороженная книгой и школой. Посмотрите на эту бѣдную вдову, для которой наступила пора трагическаго несчастія, безнадежнаго бѣдствія, подъ видомъ отвратительнаго раскольника-кредитора и полиціи, раньше еще чѣмъ вынесли изъ дома на кладбище тѣло бѣднаго мужа ея [3]); посмотрите на этого подловатаго и вмѣстѣ идіота молодаго чиновника, сватающагося на дочери портнаго [4]); посмотрите на это первое число мѣсяца, когда жалованье, только что полученное, уже пропито, а бѣдная жена, вся заплаканная, съ уставившимися глазами, убитая нѣмымъ горемъ, сидитъ у люльки своего ребенка [5]), — неужели все это не новыя, въ нашихъ глазахъ одержанныя побѣды надъ неправдой, прибранностью, сушью и безразличностью прежнихъ картинъ, послѣ которыхъ всякій возвращался изъ Академіи домой холодный и тоскливый?

Мнѣ кажется, нѐчего было бы бояться сопоставленія, рядомъ и вмѣстѣ, прежняго съ нынѣшнимъ, пусть даже возгордится черезъ мѣру настоящее поколѣніе, пусть вознесется въ мысли о своемъ достоинствѣ. Увлеченія, жа̀ра слишкомъ не доставало до сихъ поръ нашему искусству, и нечего теперь бояться, что и то, и другое закипитъ у насъ вдругъ въ излишествѣ. „Ошибка тѣхъ, кто способенъ къ чему-ни-

---

[1]) Мясоѣдова. *Ред.*

[2]) Пескова. *Ред.*

[3]) Картина Журавлева: „Кредиторы описываютъ имѣніе вдовы. *Ред.*

[4]) „Сватовство“— Петрова. *Ред.*

[5]) Картина Кошелева: „Первое число“. *Ред.*

будь, ко многому, говоритъ Гёте, та, что они ожидаютъ отъ себя всего; съ юношествомъ именно та̀къ и должно быть, для того, чтобъ изъ него вышло хоть что-нибудь" (Dichtung u. Wahrheit, XI B.). Всему придетъ свое время: разумной наукѣ, хладнокровному размѣренному труду, вѣрному не спотыкающемуся знанію, но не ослабляйте нынѣшняго, подымающагося пыла, устремленнаго къ тому, чтобы зорко вглядываться вокругъ себя, и вѣрно, поэтически, пламенно передавать живую правду жизни; не ослабляйте его задачами, программами, мѣрками, которыя всякій разъ сведутъ только съ пути правды и наблюденія на путь лжи, условности и закоренѣлыхъ привычекъ. Уже полтораста почти лѣтъ проведено нашимъ искусствомъ въ задачахъ и опекунствѣ: ничего изъ этого не вышло, кромѣ блѣдной, ничуть не національной школы. Дайте попробуемъ теперь чего-нибудь другаго. Авось освѣжимся, выйдемъ новыми людьми. Во всякомъ случаѣ, что̀ бы ни вышло—ужъ, конечно, не будетъ хуже того, что̀ было. Оставимте выборъ задачи самому художнику, не только живописцу и скульптору, но даже и архитектору. Мнѣ скажутъ: „Какъ такъ? развѣ архитекторъ строитъ когда-нибудь въ своей жизни по собственному выбору? Онъ только то и выполняетъ, что̀ ему заказываютъ". Неправда, отвѣчаю я. Онъ только то и выполняетъ въ дѣйствительной жизни, онъ только за то и берется, что̀ свойственно его натурѣ, все прочее онъ предоставляетъ другимъ, товарищамъ. Одинъ способенъ строить только купеческіе, наемные дома, другой бальныя залы, дворцы, третій церкви. Неужели эта наклонность явится у архитектора только въ зрѣлые его годы? Нѣтъ, она живетъ въ немъ уже и тогда, когда онъ еще только юноша. Значитъ, пусть онъ именно ее и развиваетъ, пусть въ первыхъ же опытахъ собственнаго создаванія (ка̀къ бы скромно, ка̀къ бы ограниченно оно ни было), пусть онъ представляетъ то, что̀ ему нравится, что̀ онъ больше знаетъ, что̀ лучше можетъ сдѣлать. Къ чему ведетъ требовать отъ всякаго какихъ-то небывалыхъ храмовъ, какихъ-то небывалыхъ палатъ и чертоговъ? Но если это такъ съ архитекторами, насколько же разъ это выходитъ еще болѣе справедливо въ отношеніи къ скульпторамъ и живописцамъ! Тутъ уже, когда дѣло еще исключительнѣе идетъ о царствѣ фантазіи, о поэзіи, о личномъ настроеніи, еще менѣе слѣдуетъ быть рѣчи о заказѣ и требованіи того, что̀, можетъ быть, вовсе не свойственно натурѣ испытываемаго паціента. У насъ въ послѣднее время начинаетъ нарождаться своя, оригинальная, школа. Какая же теперь обязанность тѣхъ, кто можетъ имѣть на нее, по произволу, полезное или вредное вліяніе? Она состоитъ въ томъ, чтобы прислушиваться и присматриваться, куда тянетъ нынѣшнихъ людей, нынѣшнихъ художниковъ, въ чемъ ихъ стремленія, какія настоящія ихъ цѣли, и не мѣшать ни одной изъ нихъ. Критика художественная не можетъ ни въ чемъ разниться отъ критики литературной. И та, и другая должны появляться только въ ту минуту, когда произведеніе кончено, и рѣзецъ, циркуль или палитра отложены въ сторону; раньше, ни у той, ни у другой нѣтъ никакихъ правъ. Знанія, умѣнія, мастерства,—всего могутъ и должны онѣ требовать, но ничего онѣ не добьются, ни къ чему не придутъ, пока станутъ задавать задачи *по-своему*.

Не къ однимъ зрѣлымъ художникамъ прилагаются эти правила: они неизмѣнны въ отношеніи къ каждому, у кого уже начинаетъ дѣйствовать фантазія, отъ кого требуютъ созданія, сочиненія. Если это неправда, если должны существовать разныя правила для зрѣлаго художника и для молодаго ученика, если въ этомъ послѣднемъ не надо, нельзя признавать тѣхъ же художественныхъ силъ, стремленій и наклонностей, какъ и у перваго, если необходимо воображать себѣ, что въ ученикѣ совсѣмъ иная натура, что процессъ его фантазіи и творчества (ка̀къ бы ни былъ онъ незначителенъ) совершается иначе, на основаніи какихъ-то особенныхъ, ученическихъ классныхъ законовъ, то зачѣмъ же давать имъ дѣйствительныя, серьезныя задачи, зачѣмъ же обременять выставку ихъ произведеніями?

Нѣтъ, пусть молодые художники будутъ въ выборѣ сюжетовъ предоставлены самимъ себѣ. Пусть судьи ихъ будутъ строги, требовательны во всемъ, что̀ касается производительныхъ условій художества, начиная отъ нагаго тѣла и до историческихъ подробностей костюма или окруженія, но пусть сами художники заботятся о томъ, что̀ имъ предпринимать, что̀ имъ съ особенною любовью изучать, какъ запасъ для всей жизни, и что̀ выполнять. Пусть натура каждаго, его знаніе и вкусъ будутъ единственными рѣшителями въ этомъ случаѣ. Никто не будетъ въ проигрышѣ. Если уже и выставка выиграетъ въ богатствѣ, интересѣ сюжетовъ, въ разнообразіи мотивовъ, то насколько же еще больше выиграютъ тутъ сами художники? [1]) Авось тогда сдѣлаются невозможными и тѣ крикливые *оперные финалы*, съ грозящими кулаками, вытаращенными глазами, напыщенными или кривляющимися позами, посредствомъ которыхъ до сихъ поръ выражаютъ у насъ сцены изъ русской исторіи ученики живописнаго класса [2]). Они не виноваты, ихъ во всемъ этомъ и упрекать нельзя, они о русской исторіи ровно ничего не знаютъ, мысль ихъ никогда еще не останавливалась на ея страницахъ, никогда еще не вдумывалась въ ея судьбы и характеры, а съ нихъ вдругъ требуютъ, чтобъ они тотчасъ подали прекрасно обдуманныя, и еще лучше выполненныя картины. Что̀ же имъ дѣлать? Они въ торопяхъ припоминаютъ, что̀ видѣли *историческаго* на театрѣ, набрасываютъ плохія актерскія позы и цѣлыя сцены, и все это идетъ за историческія картины. Придетъ же, наконецъ, время, когда перестанутъ такъ баловать съ исторіей, и станетъ писать

---

[1]) Отвѣтомъ на эти мысли былъ, въ октябрѣ слѣдующаго 1863 года, отказъ 13-ти учениковъ Академіи Художествъ отъ заданной имъ программы: „*Пиръ въ Вальгаллѣ*" и образованіе Артели Художниковъ. *В. С.*

[2]) Рѣчь идетъ о картинахъ на заданную программу: „Великая княгиня Софія Витовтовна, на свадьбѣ вел. кн. Василія Темнаго, срываетъ поясъ съ кн. Василія Косаго". *В. С.*

картины изъ нея не тотъ, кому это закажутъ для программы, а лишь тотъ, кто одаренъ способностью переноситься творческимъ духомъ въ давнопрошедшія эпохи исторіи и выражать ея явленія въ формахъ сознательнаго искусства.

Авось тогда двинутся, наконецъ, и наша скульптура, и наша архитектура. Ни одному изъ скульпторовъ не будетъ тогда охоты тратить время на какихъ-то „Психей" или „Реguловъ", ни одному изъ архитекторовъ и въ голову не придетъ убивать время и талантъ на какія-то небывалыя, неслыханныя и невиданныя „академіи въ южномъ климатѣ". Всѣ подобныя задачи будутъ казаться уже только забавными подонками стараго времени, и каждый станетъ отыскивать для своей программы такую задачу, въ которой былъ бы дѣйствительный интересъ, смыслъ, толкъ, и исполненіе которой представлялось бы удовлетвореніемъ какой-нибудь дѣйствительной потребности нынѣшней мысли, нынѣшняго чувства, нынѣшняго воображенія, нынѣшней жизни.

Мы, до сихъ поръ, по поводу выставки, касались только искусствъ самобытныхъ, создающихъ. Чтò сказать теперь объ искусствахъ подчиненныхъ, зависящихъ отъ другихъ, напримѣръ, о гравюрѣ и медальерномъ искусствѣ? Легко понять, что оба они застыли въ томъ самомъ положеніи, на той самой минутѣ, гдѣ ихъ взяли себѣ на помощь, во время оно, старшіе ихъ братья, искусства самостоятельныя. Наше медальерное искусство мечтаетъ только о великихъ мужахъ на прежній ладъ, глядитъ на людей не живыми, простыми глазами, а сквозь какіе-то педантскіе очки, и оттого норовитъ, до-сихъ-поръ, генерала изобразить Сципіономъ, чиновника Перикломъ или Аристидомъ, а поэта Овидіемъ или Гораціемъ. Оттого на медали, которая вышла на сцену на нынѣшней выставкѣ, Пушкинъ явился въ сообществѣ съ какою-то лирою (которая, конечно, тутъ столько же интересна, сколько, на дюжинахъ другихъ медалей, сòвы, головы Минервы и всякія другія невинныя шалости). Гравюра, съ своей стороны, также не покидаетъ своего стариннаго классическаго шага, своей мѣрной условной техники. Между тѣмъ, эта ли прежняя гравюра нужна теперешнему времени? Теперь нужно и граверное искусство быстрое, живое, полное красокъ, движенія, однимъ словомъ то самое искусство, которое, напримѣръ, въ Голландіи сопровождало картинки голландской жизни. Намъ нужны теперь, и въ гравюрѣ, Рембрандты, а не Эделинки и не Нантёли, намъ нужна гравюра крѣпкой водкой (eau-forte) и на деревѣ. Прежняя гравюра—точно прежній стопушечный, неповоротливый, грузный корабль. Ихъ ли теперь время? Впрочемъ, оставя даже въ сторонѣ это общее соображеніе, все-таки мы думаемъ, что сколько ни хороша, по разнымъ достоинствамъ своимъ, нынѣшняя гравюра съ Брюлловскаго „Взятія Божіей Матери на небо"[1]), въ ней нисколько не выразилось ни Брюллова, ни его натуры. Граверъ чтò переводчикъ. У него должна быть вся натура, вся душа, скажемъ смѣло, всѣ недостатки его оригинала. Въ нынѣшней же гравюрѣ находимъ много мягкости, деликатности, благородства, и ни одного изъ свойствъ Брюлловскихъ: ни его рѣзкихъ свѣтовыхъ эффектовъ, ни его горячихъ пятенъ, ни всего его кипѣнія. Все смягчено, все умѣрено; что же это за копія съ Брюллова, какъ она ни талантлива?

Наконецъ, кончимъ эти замѣтки удивленіемъ: кàкъ это не видали мы на выставкѣ одного художественнаго созданія, котораго безчисленныя воспроизведенія, съ портретомъ автора, съ лучомъ и вѣнцомъ свѣта, давно уже украшаютъ окна всѣхъ магазиновъ? Я говорю про созданіе г. Микѣшина[2]). Не знаю, кто позаботился о неимовѣрномъ распространеніи этого созданія: авторъ, или его друзья и поклонники. Но если это уже случилось, то, конечно, созданіе въ высшей степени примѣчательно для художниковъ и дорого для народа: значитъ, ни тѣхъ ни другихъ не слѣдовало лишать его.

(*„Современная лѣтопись"*, *1862 г.*, *№ 42*, *съ подп.: О.*).

Отвѣтъ г. Художнику.

Въ № 44 „Современной лѣтописи" напечатана статья, подписанная „Художникъ" и направленная противъ недавнихъ моихъ замѣтокъ о выставкѣ нынѣшняго года. Обвиненіе, лично до меня касающееся, состоитъ въ томъ, что я говорю совершеннѣйшую неправду, разсказывая, будто на прежнихъ художественныхъ выставкахъ нашихъ бывали разныя пустыя и ненужныя вещи изъ слоновой кости, дерева и даже тафты и синели. *„Никогда ничего подобнаго положительно не бывало на выставкахъ, да и быть не могло... Пустяки на выставку не допускались"*, говоритъ г. Художникъ. Эти слова до крайности поразили меня. Г. Художникъ нападаетъ на меня за незнакомство съ преданіями и исторіею Академіи, и всякій, конечно, ожидаетъ отъ него превосходнѣйшихъ и вѣрнѣйшихъ свѣдѣній. На его бѣду, вышло иначе. Ему бы лучше не трогать преданій и исторіи Академіи: если раскопать ихъ, они будутъ ему плохими помощниками. Нынѣшній случай уже первый тому примѣръ.

Пустяковъ не бывало и быть не могло? Очень хорошо, посмотримте вмѣстѣ, кàкъ ихъ не бывало. Беру каталоги прежнихъ выставокъ, напримѣръ хоть

---

[1]) Пищалкина. *В. С.*

[2]) Памятникъ тысячелѣтія Россіи. *В. С.*

указатель выставки 1839 г. (составленный, говорятъ, художникомъ Рамазановымъ) [1]), и читаемъ: на стр. 5-й, „*художника Захарова*, слуховой органъ, вырѣзанный изъ дерева"; на стр. 10-й: „*мастера Егорова*: модель 74-пушечнаго корабля"; на стр. 6-й: „*г-жи Чижовой*: шитая синелью картина". Кажется этихъ примѣровъ довольно. Все это попало на одну и ту же выставку 1839 года: представьте себѣ, что бывало прежде, въ тѣ года, отъ которыхъ нѣтъ даже каталоговъ и, значитъ, печатныхъ доказательствъ для г. Художника! Однакоже, кто не помнитъ восковыхъ цвѣтовъ, игрушечныхъ костяныхъ лапландцевъ съ санями и оленями, рѣзныхъ изъ дерева охотничьихъ сѣтокъ съ убитою птицею внутри, картинокъ, гдѣ нарисованы карты, доски, треснувшее стекло, муха, визитная карточка, писанныя бумажки, и все это для того только, чтобы бòльшія и маленькія ребята приходили въ восторгъ, нащупавъ пальцами, что тутъ —нарисованныя, а не настоящія карты, мухи и бумажки. Неужели все это не пустяки и ненужныя вещи? Одинъ г. Художникъ какъ-то вдругъ забылъ ихъ. Что же прикажете съ нимъ дѣлать! „Корабль не пустяки, слуховой органъ не пустяки", скажетъ онъ, пожалуй, и я совершенно съ нимъ согласенъ. Но каждой вещи есть свое мѣсто, въ томъ числѣ даже и синельной картинѣ: иной въ дамской гостинной, между флакончиками и кружевами, другой въ Magasin de Paris, третьей въ мастерской у ремесленника, четвертой на полу, между дѣтскими игрушками. Какже все это было тащить въ Академію художествъ, на выставку?

Этотъ самый каталогъ 1839 г. (не говоря уже о другихъ) могъ бы многому другому еще научить г. Художника. Такъ напримѣръ, онъ доказалъ бы ему со всею точностью, что на прежнихъ выставкахъ (чему не хочетъ вѣрить г. Художникъ) дѣйствительно бывало много скульптуры. Списокъ за 1839 годъ довольно длинный. Одинъ г. Рамазановъ выставилъ цѣлыхъ три произведенія, а г. Ивановъ даже четыре. Гдѣ мнѣ укажутъ въ послѣдніе годы на такую плодовитость, какъ прежде, лѣпленія изъ глины и воска, работы изъ мрамора и мѣди? Потомъ еще, этотъ каталогъ доказалъ бы удивительное постоянство въ тѣхъ сюжетахъ, которые у насъ задавались и задаются художникамъ. Мы въ нынѣшнемъ году любовались на заданныхъ „Орфея" и „Академію въ южномъ климатѣ". Но это все не новость: въ 1839 году были тоже на выставкѣ заданные „Орфей" и „Всеобщій музеумъ наукъ и искуствъ". Какое трогательное постоянство! Въ 23 года ни съ мѣста! А все-таки, гдѣ наши скульпторы, гдѣ наши архитекторы?

Можно бы найти еще много курьезныхъ выводовъ и сравненій, если начать просматривать прежнія выставки и ихъ каталоги. Но къ чему? Въ промежуткахъ между своими вздохами, г. Художникъ чуть не облизываясь пересчитываетъ все что ему во время òно нравилось на выставкахъ. Что дѣлать? Мы не можемъ раздѣлить его экстаза, его восторговъ. Мы смотримъ съ участіемъ на старичка, когда онъ вынимаетъ изъ сундука старые поблеклые банты и ленточки и прижимаетъ ихъ къ сморщеннымъ губамъ своимъ: но при этой трогательной сценѣ, мы должны, мы можемъ только молчать.

(*„Современная лѣтопись"*, *1862, № 46, съ подп.: О.*).

Послѣ всемірной выставки (1862).

Кончилась всемірная выставка. Что-же? какую роль играли мы на ней, что наши картины, скульптура, архитектура? вотъ вопросъ, на который и до сихъ поръ нѣтъ еще никакого отвѣта, не смотря на то, что давно пора.

Это, однако-же, странно! Сколько русскихъ видѣло эту выставку, сколько людей успѣло побывать въ Лондонѣ, сколько было между ними и знатоковъ, и не-знатоковъ, глубокихъ ревнителей просвѣщенія, истинныхъ патріотовъ, должностныхъ людей, ѣздившихъ узнать и поучиться, или просто поглазѣть, сколько было и простыхъ туристовъ, любопытныхъ аматеровъ! Можно было ожидать, кажется, множество разныхъ сужденій, отчетовъ—никакихъ не появилось. Значитъ, и это путешествіе кончилось для каждаго у насъ тѣмъ-же, чѣмъ кончаются всѣ остальные: ничѣмъ? Ни мысли свѣжей, ни воспоминанія дорогаго, ни животворнаго ощущенія, ни новаго толчка на будущую дѣятельность, ничего не явилось, ничего не произошло. Отъ самыхъ лучшихъ, отъ самыхъ избранныхъ и приготовленныхъ можно было одно только узнать: что наша художественная выставка показалась необыкновенно значительною, интересною; что въ русскомъ искуствѣ всѣ открыли вдругъ столько неожиданнаго совершенства, такія заслуги рисунка и краски, такіе эффекты; нашли у насъ столько отличныхъ художниковъ, что отъ сихъ поръ насъ будутъ уважать по заслугать, и дадутъ, наконецъ, почетное мѣсто въ ряду прочихъ европейскихъ школъ. Вотъ и все.

Повѣримъ на минуту, что въ самомъ дѣлѣ такъ и было. Такъ что-жъ? Неужели радоваться такимъ результатамъ? Какое счастье, какое восхищеніе! Сами иностранцы насъ похвалили! Сами французы и англичане нашли, что мы умѣемъ держать кисть въ рукахъ, наносить краски на холсты, чертить руки и ноги. Что за неизреченная милость съ ихъ стороны, что за честь! Неужели цѣлому народу меньше стыдно, когда его такъ хвалятъ, чѣмъ отдѣльному человѣку то, когда про него скажутъ: о! да, онъ

[1]) Статья, подписанная „Художникъ", была написана Рамазановымъ. *В. С.*

меньше глупъ, чѣмъ мы думали! И еще этимъ хвастаться и гордиться?

Если всемірная выставка должна была повести насъ только къ такому униженію передъ другими, точно передъ естественными господами своими, если она была нужна намъ только на то, чтобъ дождаться иностранной милости, стоило же для этого быть всемірной выставкѣ, стоило же намъ двинуть для нея хоть однимъ пальцемъ!

Но на дѣлѣ было совсѣмъ другое.

Приговоръ иностраннаго общества не былъ таковъ, какимъ представился русскому самообожанію. Онъ не былъ настолько поверхностенъ, чтобы прійти въ энтузіазмъ отъ одного нашего умѣнья водить кистью, ни на столько высокомѣренъ, чтобъ вмѣсто разбора милостиво кивать головою. Онъ былъ строгъ, но справедливъ.

Хотите знать, что̀ во время всемірной выставки говорили и писали о насъ? Говорили и писали, что нельзя, конечно, отрицать нашей художественной способности, что дарованіе у насъ безспорное, что, быть можетъ, намъ предстоитъ значительная своеобразная будущность, если судить по нѣкоторымъ исключеніямъ, и то—исключеніямъ новѣйшаго времени. Но что искусство наше обвито до сихъ поръ такими пеленками, всегда столько бросалось на подражаніе, держалось такъ далеко отъ всякой самостоятельности и тратило свои силы на такіе пустяки, что никакого опредѣлительнаго сужденія составить себѣ о немъ покуда нельзя.

Наши самодовольные защитники, кажется, всего болѣе нуждающіеся не въ истинѣ, а въ томъ, что̀ пріятно слышать про себя и своихъ, какъ-то не замѣтили многочисленныхъ разборовъ выставки, гдѣ о нашемъ искусствѣ было сказано только это и ничего больше, и что ему отвели мѣсто лишь въ одномъ ряду со Швейцаріей, Швеціей, Норвегіей и Сѣверной Америкой, да и у тѣхъ нашли нѣсколько такихъ художниковъ, которые обозначаютъ собою новый шагъ развитія въ исторіи обще-европейскаго искуства. Какое разочарованіе!

Вотъ достойные плоды его безхарактерицы, его вѣчнаго копированія, вотъ достойное наказаніе за его раболѣпство передъ чужимъ искусствомъ, передъ чужими школами. При первомъ столкновеніи русскихъ произведеній съ произведеніями другихъ народностей, никто не нашелъ ничего важнаго въ произведеніяхъ, которыми мы гордимся. „Что̀ тутъ для насъ интереснаго, говорили иностранцы, въ этихъ подражаніяхъ то Каррачамъ, то Гвидо-Реніямъ, то французамъ прошлаго вѣка, то нѣмцамъ—нынѣшняго! У насъ есть самые оригиналы. Да намъ-же давно надоѣли наши собственные подражатели. Отъ нихъ, слава Богу наконецъ отдѣлались, — что̀ же намъ въ вашихъ-то! Вотъ пусть будетъ у васъ своя собственная школа, безъ подражаній и повтореній, тогда дѣло другое, тогда давайте изучать, давайте толковать, станемте мѣряться, а то что̀! „И они, пожалуй, правы.

Большое дѣло всемірная выставка. Она всемірный экзаменъ. Все тутъ разомъ перемѣняется: и уголъ зрѣнія и перспектива, разсматривающаго, и физіономія разсматриваемаго.

Мало-ли кто дома казался великимъ свѣтиломъ, мало-ли кого иногда приходилось принимать за художника всемірнаго, кто потомъ, при сравненіи съ другими, вовсе не оказывался талантомъ необычайнымъ. Какое неожиданное превращеніе! Вдругъ выходитъ, что для насъ однихъ существовало все это величіе, вся эта громадность, что и у другихъ бывали такіе же художники, а никто не считалъ ихъ выше посредственности или обыкновенности.

Всемірная выставка—смерть и гибель для всѣхъ оптическихъ обмановъ, вѣрная кара чваннымъ самообожаніямъ. Ея руки суровы, но ничто не замѣнитъ ихъ пользу, когда къ нимъ приступаютъ безъ смѣшнаго подобострастія, безъ раболѣпной трусости—они даже и къ выигрышу никакому не ведутъ,—но вмѣстѣ и безъ чваннаго довольства самимъ собою.

Эти уроки для насъ покуда не существуютъ. Всемірная выставка прошла безъ слѣда точно такъ, какъ безъ слѣда, безъ наученія проходили до сихъ поръ всѣ наши домашнія выставки. И тутъ, и тамъ причина одна и та же. У насъ еще не пробовали взглянуть на значеніе, цѣль, содержаніе художественныхъ произведеній. Мы и до сихъ поръ смотримъ на искусство какъ на каллиграфію, а на художника какъ на чистописца. Видимъ красивыя или замысловатыя черты, радуемся на эту красивость, и ничего больше знать не хотимъ. Намъ все равно, на какомъ языкѣ и что̀ такое написано посредствомъ этой каллиграфіи: слова-ли, рѣчи-ли, заключившія въ себѣ глубокую мудрость, красоту истины, или вертопрашное ничтожество, постыдная и безобразная ложь. Мы равнодушны ко всему, что̀ ведетъ къ оцѣнкѣ, къ сравненію, къ настоящему уразумѣнію художества. Всемірныя выставки всего болѣе возбуждаютъ мысль, оттого мы къ нимъ и равнодушны. Намъ дѣла нѣтъ до разбора, идущаго дальше замѣтокъ школьнаго учителя объ орѳографіи, и всего чаще мы становимся искренними врагами того разбора, который примется дорываться поглубже.

„Что это за критики художественныя, и на что онѣ? Нѣтъ въ нихъ пользы художнику, не отыщешь въ нихъ ни одного дѣльнаго, техническаго указанія", говорятъ тѣ, кто еще стоитъ на низшей степени развитія и понимаетъ въ искусствѣ лишь одну внѣшнюю дѣятельность, въ родѣ всякаго другаго ремесла, но только почему-то стоящаго въ особой чести. „Что̀ это за художественныя критики, и на что̀ ихъ вѣчныя неумѣстныя строгости?", говорятъ въ свою очередь тѣ, которые стоятъ немножко повыше, но какъ огня боятся всякаго разсмотрѣнія, дошедшаго до порицанія существующаго. И тѣ, и другіе готовы обвинить и въ недостаткѣ истиннаго патріотизма (котораго, впрочемъ, не понимаютъ) и въ неразумѣніи настоящихъ отечественныхъ интересовъ (которымъ, впрочемъ, мѣшаютъ своею трусостью). И тѣ, и другіе не въ состояніи отдѣлаться отъ мысли, что снисходительность и благосклонное потаканье непремѣнно необходимы всякой человѣческой дѣятельности для ея роста и силы; и тѣ, и другіе убѣждены, что безъ

этого пригрѣвающаго солнца не развернуться ни одной почкѣ, не подняться ни одному стеблю. Какая старческая трусливость за живое зерно! Какое глубокое невѣдѣніе могущественныхъ силъ таланта, которому суждено расцвѣсть, какое непониманіе законовъ его развитія! Какъ-бы, казалось, не замѣтить, не знать, что не боязливая охрана отъ каждаго вѣтерка и пылинки, не робкое холенье и береганье даютъ ростъ, силу, здоровье, а многочисленность внѣшнихъ соприкосновеній, хотя-бы иногда и суровыхъ, свѣжій воздухъ, многообразіе вліяній и впечатлѣній. Искусство не гаремъ, его произведенія не султанскія жены, до которыхъ не смѣютъ коснуться ни глазъ, ни судъ посторонняго. Какъ для Фринеи древнихъ грековъ, ихъ торжество тогда, когда она безбоязненно отдаютъ нагое тѣло свое очамъ и суду всѣхъ. Ничья безобразная ревность не должна стоять сторожемъ надъ ними, никакой усердный евнухъ не долженъ отгонять отъ нихъ пытающаго взгляда и оцѣнивающей мысли.

Но не знаютъ еще этого ни художники, ни публика у насъ, ни покровительствующіе, ни покровительствуемые, ни пишущіе, ни читающіе статьи о художествѣ, и оттого такія событія, какъ всемірная выставка, которая должна-бы нарѣзывать глубокіе слѣды, летятъ мимо, не затронувъ, не зарябивъ нашей поверхности, или падаютъ вокругъ, какъ благополучно отраженные вражескіе удары.

Ныньче нигдѣ больше не боятся критики художественной, будто какого-то пугала, но нигдѣ и не презираютъ ея. Нигдѣ больше не найдешь боязни увидать вдругъ у себя убавленнымъ число великихъ произведеній, ни опасенія передъ строгимъ перевѣшиваньемъ сызнова, передъ переоцѣнкою каждаго изъ именъ, долго считавшихся великими, колоссальными. Нѣтъ больше фарисейскаго патріотизма, нѣтъ жеманной народной обидчивости: всѣ эти ложные, столь долго пугавшіе, призраки смѣнились, какъ и въ дѣлѣ литературы, какъ и во всемъ, желаніемъ твердо и ясно добиться одной истины.

Лондонъ въ первые-же дни открытія всемірной выставки представилъ тому блестящій примѣръ.

Королевская комиссія выставки поручила изданіе художественнаго каталога Френсису Пальгрэву. Никто не протестовалъ противъ темнаго, ничѣмъ еще не прославленнаго человѣка, каталогъ появился въ свѣтъ. И вдругъ вышло, что Пальгрэвовы вступительныя страницы не заключали, какъ всегда въ такомъ случаѣ, одинъ только рядъ именъ, систематически и мертво разставленныхъ, систематически и мертво похваленныхъ. На этихъ сраницахъ блеснулъ огонь мысли, тутъ пронесся жаръ симпатій и антипатій, тутъ никто не остался офиціальною бездушной цифрой. Каждый художникъ, англійскій, французскій, нѣмецкій былъ взятъ и тронутъ анатомическимъ ножомъ, котораго не могли остановить ни громкое имя и слава, ни безвѣстность и непризнанность. Сколько вышло тогда противорѣчія между знаменитостями нынѣшняго или прошлаго времени, и тѣмъ, что̀ нашла новая критика! сколько перемѣнъ, сколько перестановокъ отъ начала и до конца!

Но ка̀къ было такому посягательству остаться безнаказаннымъ? Ка̀къ было терпѣть такую смѣлость? Весь художественный цехъ поднялся и возопіялъ: слишкомъ много личностей и интересовъ было тутъ затронуто. Посыпались на столбцахъ *Times* и другихъ журналовъ письма противъ дерзкаго критика. Въ первое время выставки не проходило почти дня безъ печатнаго протеста противъ Пальгрэва. Комиссія выставки не въ состояніи была сладить съ этимъ напоромъ обиженныхъ художественныхъ самолюбій, и сдѣлала, наконецъ, то, чего-бы никогда нельзя было ожидать въ свободной и безбоязненной Англіи: она взяла назадъ изъ продажи всѣ экземпляры своего офиціальнаго каталога художественной выставки, и замѣнила его другимъ, гдѣ былъ уже другой вступительный текстъ. Но что-же англійская либеральная, свободная публика? Неужели она стала на сторону вопіявшихъ художниковъ, и имъ послушной комиссіи? Никогда! Она по-своему высказала, что̀ думала о Пальгрэвѣ и его критикѣ: въ серединѣ лѣта Пальгрэвъ отпечаталъ особой книжкой изгнанный изъ офиціальнаго каталога текстъ свой и прибавилъ къ нему нѣсколькихъ новыхъ страницъ.

Въ самое короткое время изданіе было раскуплено. И въ тоже время эта самая публика раскупала книгу Тэйлора о художественной выставкѣ, а и она не щадила ни англійскаго, ни вообще европейскаго самолюбія, и не боялась прямо высказывать, что̀ видѣла слабаго и ложнаго не только въ отдѣльныхъ произведеніяхъ и художникахъ, но въ цѣлыхъ школахъ, въ художественномъ направленіи цѣлыхъ народовъ. Былъ-ли тутъ поминъ объ обиженномъ народномъ самолюбіи, было-ли опасеніе болѣзненно затронуть старыя привычки мысли, оскорбить великія тѣни прошедшаго, или высоко возносимыя личности настоящаго? Никто объ этомъ и не вспомнитъ. Всѣ обратили только глаза и уши къ раздавшемуся свѣжему голосу, къ пробившемуся лучу истины; взглядъ, охватившій огромную груду снесеннаго вмѣстѣ, и ясно различившій тамъ каждое явленіе, не только не поразилъ непріятно, но еще показался благодѣтельною путеводною нитью для будущаго и зрителю, и художнику.

То, что̀ въ Англіи въ первый, быть можетъ, разъ появилось только теперь, по поводу всемірной выставки, еще раньше пробилось на свѣтъ въ другихъ мѣстахъ, во Франціи, Германіи. Тамъ уже давно смѣютъ посмотрѣть прямо въ глаза каждой славѣ, каждой знаменитости, хотя-бы она была самая національная, самая желанная для народной гордости. А мы? Мы и подумать еще ни о чемъ не смѣемъ, отъ страха грозной кары и упрековъ. И такъ будетъ у насъ, повидимому, еще долго. Хоть-бы изъ моды — у насъ всегда столько всемогущей, — слѣдовать намъ добрымъ примѣрамъ Европы!

Но оставимъ чужія дѣла и моды, забудемъ сужденія иностранцевъ о посланномъ нами въ Лондонъ; на что̀ намъ вѣчно ждать, что̀ скажутъ старшіе или господа, обратимся къ тому, что̀ важнѣе и того, и другаго. Взглянемъ собственными глазами, попробуемъ опредѣлить для самихъ-же себя, чѣмъ на всемірной выставкѣ было наше искусство въ ряду съ искусствомъ

прочихъ народовъ. Здѣсь вышло много поучительнаго или, по крайней мѣрѣ, любопытнаго.

I.

Для многихъ другихъ, нынѣшняя выставка имѣла гораздо меньше важности, чѣмъ для насъ. У нихъ есть музеи для національнаго искусства, есть книги, сочиненія о немъ, исторіи искусства, изданія памятниковъ. И своя, и чужая публика давно ихъ узнала, оцѣнила, кàкъ умѣла или кàкъ ей то нужно; отечественные собиратели коллекцій уже не десятки, а сотни лѣтъ собираютъ, вмѣстѣ съ иностранными созданіями искусства, и свои собственныя, народныя; однимъ словомъ, уже много сдѣлано для того, чтобъ всякій могъ узнавать и уразумѣвать искусство того народа, къ которому принадлежитъ. У насъ этого почти вовсе еще нѣтъ. Кто-бы захотѣлъ, не найдетъ возможности составить себѣ понятіе о прошедшемъ русскаго искусства. Надобна была такая необыкновенная оказія, какъ всемірная выставка, чтобъ лѣниво поднялись у насъ со своихъ мѣстъ и собрали оттуда и отсюда кое-что. А необходимо было — собрать все. Мы были въ совершенно особенныхъ условіяхъ противъ другихъ, намъ нечего было брать примѣръ съ тѣхъ, кто не посылалъ на этотъ разъ въ Лондонъ созданное прежними періодами своего художества. Хорошо было французской художественной комиссіи сказать въ своихъ протоколахъ: „вовсе ненужно намъ посылать на лондонскія и парижскія всемірныя выставки произведенія *прежнихъ* эпохъ французскаго искусства, потому что эту цѣль выполняютъ богатые французскіе музеи, постоянно обозрѣваемые посѣтителями всѣхъ націй; напротивъ, будетъ полезно собирать всякій разъ, по случаю этихъ торжествъ, произведенія *новѣйшаго* искусства, разсѣянныя по множеству отдѣльныхъ коллекцій". Французы тутъ были совершенно правы, и ихъ рѣшеніе основательно. Но мы ничего подобнаго не могли сказать со своей стороны. Намъ нечего было бояться, что наши произведенія слишкомъ уже извѣстны, что они, пожалуй, надоѣдятъ — ихъ еще никто не видалъ. Намъ надо было-бы собрать, показываясь въ первый разъ въ люди, все, чтò только можно было выискать у насъ не только превосходнаго и отличнаго, но во всякомъ отношеніи особеннаго, примѣчательнаго. Иностранныя комиссіи (наприм., французская и англійская), на славу составленныя, еще за цѣлый годъ до выставки начали собираться, сходились много-много разъ, выбрали изъ среды своей особыя частныя комиссіи по каждому отдѣльному искусству, созвали въ каждую изъ этихъ комиссій лучшихъ художниковъ, знатоковъ и писателей своей страны о художествѣ, назначили туда предсѣдателей и секретарей съ энергическою инціативою, и потомъ до самой выставки не переставали совѣтоваться, соображать, придумывать, о томъ, чтò послать на всемірную выставку, — просили, указывали частнымъ владѣльцамъ, вели обширную корреспонденцію, выбирали изъ общественныхъ коллекцій, пріискивали, вызывали, облегчали частнымъ владѣльцамъ пересылку принадлежащихъ имъ произведеній; это дѣло было для нихъ серьезное, они имъ занимались съ жаромъ, съ ревностью. И результатъ вышелъ достойный такихъ усилій: ихъ выставки поражали не только обширностью, разнообразіемъ, но и просвѣчивавшею въ нихъ мыслью, заботою о дорогомъ своемъ, отсутствіемъ прихоти и случайности въ выборѣ.

Ничего подобнаго не было у насъ. Все дѣлалось кое-какъ, какъ ни попало, точно по нечаянности. Ни разсужденій, ни розысковъ, ни просьбъ, ни усилій ничьихъ не было. Взяли, чтò было ближе подъ руками, да и то безъ мысли, безъ критики, безъ руководящаго намѣренія; каждый радъ былъ сбросить съ плечъ тяжелую и непривычную работу разбора и разсужденія, каждый только о томъ и думалъ, какъ-бы отъ нея избавиться и нагрузить ее на другаго. Одно исключеніе было только тогда, когда рѣчь шла о картинахъ, вообще художественныхъ произведеніяхъ того или другаго художника, имѣвшаго голосъ при распоряженіяхъ. Тутъ являлась вдругъ и энергія, и настойчивость, нѣмыя уста разверзались; еще-бы! надо было во что-бы то ни стало попасть со своими вещами на выставку. До общаго содержанія нашей выставки, до ея полноты, настоящаго выраженія въ ней нашего искусства — никому не было дѣла. Кàкъже сравнивать наши приготовленія къ выставкѣ, нашу дѣятельность въ этомъ случаѣ, съ тѣмъ, чтò было и дѣлалось въ другихъ краяхъ! Легко понять, должна-ли была потомъ выйти разница въ результатахъ.

Но, такъ или иначе, вотъ картины и скульптуры наши — въ Лондонѣ. Чтò-же теперь прежде всего намъ важно въ ихъ участи? Конечно, то, кàкъ онѣ размѣстились на выставкѣ. Размѣщеніе не пустое, не равнодушное дѣло, имъ нельзя пренебрегать. Въ расположеніи художественныхъ предметовъ выражается понятіе о художествѣ и оцѣнка ему со стороны тѣхъ, кто въ такое-то время и въ такомъ-то мѣстѣ властенъ имъ распоряжаться. То или другое обращеніе съ произведеніями искусства свидѣтельствуетъ о томъ, чтò такое для насъ художество и художники, какую роль они играютъ у насъ, и какую роль мы имъ предназначаемъ для другихъ. Уже въ магазинѣ, лавкѣ, можно съ перваго взгляда судить, по внутреннему распорядку ихъ, по присутствію или отсутствію художественнаго элемента въ расположеніи, о той степени, на которой стоитъ со своимъ дѣломъ торговецъ, промышленникъ. Чтò-же сказать про выставку художественныхъ коллекцій? Она тоже имѣетъ свои періоды, свои эпохи, она всегда двигается однимъ шагомъ съ тѣмъ обществомъ, которому принадлежитъ, и постоянно завися отъ всѣхъ правственныхъ, интеллектуальныхъ условій его, въ свою очередь представляетъ въ каждой чертѣ своей портретъ своихъ хозяевъ и своего общества. Есть такое употребленіе художественныхъ произведеній, есть такое обращеніе съ ними, которое болѣе невозможно у извѣстнаго народа, потому-что оно ему обидно, оскорбительно, точно также, какъ оно возможно и законно у другаго народа, потому-что не нарушаетъ еще ничьего понятія, не затрогиваетъ еще ничьей щекот-

ливости. Какая-же была общая, внѣшняя физіономія нашей художественной выставки?

Она была — странная.

Съ общею внѣшнею физіономіею ея распорядились точно также въ Лондонѣ, какъ съ общимъ внутреннимъ составомъ всего назначеннаго на выставку еще въ Петербургѣ. Будто нарочно, употреблены были всѣ усилія, чтобы приготовить для милліоновъ иностранцевъ, въ первый разъ знакомящихся съ русскимъ искусствомъ, самое бѣдное, а главное, самое невѣрное о немъ понятіе. Образцы разнообразныхъ его эпохъ были приготовлены для выставки очень страннымъ образомъ: одну эпоху отъ начала до конца выпустили вонъ, другую урѣзали на столько, что и узнать нельзя было, третью ослабили, измѣнили, и такъ было со всѣми. Ни одна не явилась во всей полнотѣ, такою, какою была въ дѣйствительности, какою мы ее знали. И все это безъ злаго умысла, а такъ какъ-то по нечаянности, отъ лѣни и равнодушія. Когда-же весь нашъ случайный, на-удачу собранный, художественный товаръ очутился въ Лондонѣ, враждебныя дѣйствія противъ русскаго искусства продолжались съ тѣмъ-же успѣхомъ и неизмѣнностью. Представитель художественнаго нашего сословія на всемірной выставкѣ, одинъ изъ лучшихъ профессоровъ Академіи *), ничего не могъ сдѣлать противъ враждебной силы инерціи, незнанья и неумѣнья, ставшей ему на встрѣчу стѣной. Онъ, которому-бы слѣдовало быть полнымъ и единственнымъ хозяиномъ русскаго художественнаго отдѣленія, долженъ былъ покориться и уступить постороннимъ для искусства лицамъ власть распоряжаться.

Но что̀ изъ этого вышло?

Русскому искусству была отведена одна изъ лучшихъ залъ выставки, почти рядомъ съ тѣми огромными галлереями, гдѣ главными хозяевами расположились Франція и Англія. Что-же? Какъ воспользовались мы превосходнымъ мѣстомъ? Воспользовались, какъ никто, конечно, въ цѣлой Европѣ? У насъ дали совершиться тому, на что̀ не согласился-бы ни одинъ человѣкъ, чему даже повѣрить трудно. Мы добровольно, Богъ знаетъ по какому постыдному добродушію, или иному качеству, отступились отъ нашей отличной, большой, широкой и высокой залы, отдали ее—Даніи. Намъ-молъ нечего съ нею дѣлать, мы не умѣемъ съ нею распорядиться, на что́ она намъ? Съ насъ будетъ довольно и какого-нибудь другаго угла. И вотъ, мы взяли на обмѣнъ узкую, тѣсную комнату, одну изъ неудобнѣйшихъ на выставкѣ, гдѣ никому не пришло-бы въ голову искать отдѣльной школы цѣлаго народа, и гдѣ проходишь, какъ по какой-нибудь аванзалѣ, въ которой разставлено все, что̀ осталось отъ главныхъ комнатъ.

Проходя мимо и взглянувъ на эту нашу залу, никакъ не вообразишь, что тутъ, на этой небольшой стѣнѣ, наше все, весь нашъ музей на этотъ разъ. Ждешь чего-то еще, думаешь: главное еще впереди. И что-же? Кто принялся-бы искать этого главнаго, этого другаго, нашелъ-бы, наконецъ, за версту отъ первой комнаты, другой проходной уголъ, гдѣ кое-какъ прилажено было на перегородкѣ еще нѣсколько русскихъ картинъ. Онѣ тутъ висѣли, точно пріѣхали въ Лондонъ, когда все уже было кончено, выставка началась, и распорядители рады-рады были сунуть ихъ куда ни попало, только-бы не оставить на улицѣ. Что-жъ это такое было? Грубая небрежность, глубочайшее презрѣніе къ искусству и художникамъ, или просто невѣроятное, непроходимое, какъ толстая мозоль, невѣжество?

Большія картины были рѣшительно лишены точки зрѣнія, онѣ задыхались безъ воздуха, точно человѣкъ, запертой въ сундукъ; маленькія картины отъ тѣсноты лѣзли одна на другую: однѣ спускались внизъ настолько, что приходились не противъ глазъ, а противъ живота проходящихъ зрителей, другія вскарабкались по стѣнамъ на ту высоту, гдѣ разсматривать ихъ могли-бы только развѣ порхающая канарейка или муха, еще иныя были заставлены и перерѣзаны, придвинуты прямо къ стѣнѣ фортепіаномъ, въ сосѣдствѣ съ наваленною, какъ ни попало, грудою сапоговъ, галошъ, торжковскаго сафьяна, валянокъ, ваксы и всякаго товара со Щукина двора—что̀ за столпотвореніе, что̀ за хаосъ аукціонной камеры, что̀ за безобразіе варварства и безсознательность дикаго невѣжества!

Вотъ какъ поступили съ живописью. Это былъ для иностранцевъ образчикъ обхожденія съ нею у насъ: вѣдь у насъ до сихъ поръ еще не вывелась старинная барская привычка задавать балъ, обѣдъ, ужинъ въ картинной галереѣ, подвергать драгоцѣннѣйшія изданія геніяльныхъ художниковъ всѣмъ выгодамъ копоти, передвигаемой или нагроможденной во время уборки мебели, суетящихся и неразборчивыхъ слугъ, сдавленной къ стѣнамъ толпы, такъ что счастливы-счастливы бѣдныя картины, если всякій разъ потомъ двѣ-три между ними не прорваны. Но что̀-же было на выставкѣ съ нашими скульптурами, бѣдными, немногочисленными? Конечно, тоже самое, что̀ и съ картинами. Но чтобъ дать настоящее понятіе о размѣщеніи русской скульптуры на всемірной выставкѣ, я долженъ напередъ взглянуть на промышленную нашу выставку.

Нечего мнѣ разсказывать теперь про всѣ подробности ея внѣшняго вида: о ея безпорядкѣ, неустройствѣ, хаосѣ довольно уже сказано въ нашей печати. Но все-таки необходимо собрать здѣсь передъ воображеніемъ читателя главныя черты ея.

Мы никогда не умѣемъ сами устроиться. Намъ вѣчно нужна чужая мысль, чужой совѣтъ и помощь. Обходиться безъ нихъ мы еще не можемъ. Вдругъ заграничные распорядители наши вздумали поступить иначе. Въ недобрый часъ пришло имъ на мысль дѣлать лишь то, что̀ самимъ въ голову придетъ. Это было истинное несчастіе на этотъ разъ: все вышло еще хуже обыкновеннаго. Мы въ первый еще разъ появлялись на всемірную выставку (1851 года почти вовсе нельзя намъ брать въ разсчетъ); какъ было не посмотрѣть, что̀ и ка̀къ дѣлаютъ другіе, какъ было не сообразиться съ славными лондонскими и парижскими примѣрами 1851 и 1855 годовъ? У насъ за-

[1]) Профессоръ Ѳ. И. Іорданъ. *В. С.*

границей—цѣлая куча оффиціальныхъ и неоффиціальныхъ корреспондентовъ, наблюдателей, сообщителей, за дорогія-дорогія деньги слѣдящихъ за всѣмъ, что̀ дѣлается въ Европѣ. Чего-жъ они-то смотрѣли? Но пусть мы пріѣхали въ Лондонъ, ни къ чему не готовые, не вспомнившіе и не сообразившіе изъ прежнихъ примѣровъ, и въ то же время не умѣющіе ничего сами вновь выдумать и устроить: все-таки неужели не довольно было первыхъ дней, чтобъ видѣть, какъ другіе готовятъ свои выставки, наряжаютъ невѣстами, чтобъ перенять съ нихъ хоть внѣшность приличія, хоть щеголеватость и изящество?

Нѣтъ, не было довольно, и наши собранія вышли чѣмъ-то особеннымъ, совершенно безпримѣрнымъ, на всемірной выставкѣ рѣзко отличнымъ отъ остальнаго, даже между такими, казалось-бы, неопасными сосѣдями, какъ Турція, съ одной стороны, и Швеція, съ другой. У другихъ изъ малаго выходило многое, они изъ только-что хорошаго извлекали столько выгоды, что оно казалось отличнымъ. Мы, наоборотъ, ухитрились изъ матеріаловъ превосходныхъ, завидныхъ, сотворить что̀-то незавлекательное, съумѣли данныя, по истинѣ колоссальныя, сжать во что̀-то маловажное, тщедушное, несчастное. Не только мы не приложили своего таланта, но похоронили и тотъ, что̀ намъ былъ данъ. Цѣлыя башни въ нѣсколько этажей, съ лѣстницами внутри, были выстроены изъ поставленныхъ рядомъ, или наложенныхъ одни на другихъ колоссальныхъ обрубковъ, стволовъ и досчатыхъ полотнищъ, выкроенныхъ изъ гигантскихъ деревъ Австраліи и Америки. Куда дѣвались стволы и деревья нашихъ непроходимыхъ лѣсовъ, уцѣлѣвшихъ въ сердцѣ самой еще Европы? Бѣдные образчики ихъ, которымъ-бы впору было соперничать съ цѣлымъ свѣтомъ, валялись гдѣ-то, криво и косо брошенные на полъ, на задахъ нашей выставки. Мы, какъ дикари, не знающіе цѣны своимъ сокровищамъ, бросили на полъ въ заднемъ углу, тамъ, куда забредутъ развѣ немногіе, въ ногахъ у проходящихъ, также и образцы удивительныхъ металлическихъ богатствъ нашихъ, кованныя и литыя полосы, громадныя цѣпи, цѣлую пушку. Какая пропасть раздѣляла это презрѣніе, это незнаніе, отъ той сознательной гордости, отъ того пониманія своего значенія, съ которыми англичане, точно въ галантерейномъ магазинѣ, полномъ жемчуговъ и изумрудовъ, разстановили и разложили на изящныхъ подставкахъ и пьедесталахъ, развѣсили по стѣнамъ, разубраннымъ какъ для пира, свои полосы, свои пушки, цѣпи, орудія, сырые куски и слитки, все, что̀ придумываетъ и выдѣлываетъ кузнецъ, литейщикъ, чеканьщикъ, слесарь. Подъ однимъ изъ куполовъ выставки поставленъ былъ цѣлый городъ изъ колоколовъ: стройными рядами возвышались они въ пирамиду, уступами поднимались въ гору вокругъ самаго большаго колокола. Подъ общимъ помостомъ вдѣланъ былъ механизмъ, двигавшій ихъ, и по нѣскольку разъ въ день по галлереямъ выставки гудѣлъ трезвонъ ихъ, въ перемежку съ колоссальными органами, стоявшими на оконечныхъ перехватахъ зданія, и какъ будто акомпанируя мѣрными переливами своими тихому шуму фонтановъ, журчавшихъ тамъ и сямъ по выставкѣ. Что-же? Конечно, всѣмъ этимъ колоколамъ пришлись тяжелыми соперниками русскіе колокола, съ ихъ чуднымъ густымъ звукомъ, эта давнишняя наша слава и гордость, любимое и чудесно выросшее дитя нашего народа? Нѣтъ, они молчали въ Лондонѣ; лишь изрѣдка звенѣлъ подъ щелкающимъ пальцемъ проходящихъ одинъ изъ той полдюжины маленькихъ колоколишекъ, которые одни очутились на выставкѣ и умѣстились подъ кровелькой храмика, лакированнаго и игрушечнаго, обязаннаго дать иностранцамъ столько-же понятія о нашей народной архитектурѣ, какъ и рядомъ тутъ-же стоявшая игрушечная, точеная какъ наперстокъ, и лакированная какъ подносъ — изба. Намъ трудно было перевезти и одинъ большой колоколъ, другимъ не трудно было посылать на три всемірныя выставки хрупкія зеркала, величиною чуть не въ тріумфальныя ворота, нѣжныя скульптурныя группы, съ цѣлый домъ въ объемѣ. Но даже и тѣ колокола, что мы послали на этотъ разъ въ Лондонъ, такъ удачно были выставлены, что походили на мячикъ, заброшенный въ кусты. Гдѣ была знаменитая съ глубокой древности серебряная чернь наша, наслѣдство Востока? Гдѣ филигрань, перенесенная къ намъ еще изъ Византіи? Ихъ не было въ Лондонѣ, никто тамъ и не подозрѣвалъ о ихъ существованіи у насъ. Всѣ любовались какъ на совершенство, единственное въ мірѣ, на нѣжные цвѣта и орнаменты изъ паутинной серебряной филиграни, присланные Мальтой. А чѣмъ наша филигрань не была-бы достойная соперница ей? Опять, наши мѣха. Мы всегда такъ ими гордились, и по праву. Какой превосходный былъ теперь случай выставить передъ цѣлымъ свѣтомъ весь рядъ ихъ, все разнообразіе пышной волны и цвѣтовъ ихъ! Что̀же мы выставили? Всякій подумаетъ: конечно, необозримый строй мѣховыхъ богатствъ, начиная отъ овчины и бараньей шкурки и до чернобурой лисицы. Вышло иначе. Мы выставили едва-едва нѣсколько мѣховъ. Какъ всего было мало, въ какомъ бѣдномъ сиротскомъ видѣ появились немногіе образщики наши! У французовъ, у англичанъ великолѣпные зеркальные шкафы заключили цѣлыхъ звѣрей съ дорогими шкурами ихъ, многочисленныя издѣлія, на которыя пошли мѣха, шубы, платья, шапки, одежды, и все это съ бархатомъ, атласомъ, серебромъ; охваченные ихъ разнообразными красками и переливами, они выходили еще прекраснѣе, еще драгоцѣннѣе. На нашей выставкѣ, печально, бѣдно, безъ изящества висѣли, точно сырое мясо у мясника, самые удивительные мѣха: наши голубые песцы, бобры, соболи, медвѣди; глядя на нихъ, представлялось, что стоишь не на всемірной выставкѣ, а въ плохой лавчонкѣ, куда по нечаянности попали наивеличайшія рѣдкости. А наши парчи, штофы, золотые бархаты? Много до сихъ поръ уцѣлѣло у насъ удивительныхъ изъ ихъ запаса, до сихъ поръ не перевелась еще у насъ древняя работа ихъ, наслѣдіе Востока, соперничествующая съ лучшимъ и роскошнѣйшимъ, что̀ до сихъ поръ производитъ Индія. Цари и священники древней Византіи нарядились-бы и теперь, точно въ самыя блестящіе дни своей исторіи, въ наши матеріи; древніе

цари Вавилона и Ассирiи признали-бы узоры и краски тяжелыхъ нашихъ штофовъ достойными своихъ плечъ, престоловъ и своихъ восточныхъ праздниковъ. Но какое униженiе! Образцики этихъ чудныхъ произведенiй тѣснились и жались на выставкѣ робкой кучкой въ небольшомъ шкафикѣ своемъ, точно стыдясь показаться на свѣтъ. Тутъ и помину не было объ томъ, чтобъ имъ разлиться широкими густыми складками, гдѣ-бы заиграли яркими свѣтами и тонами великолѣпные цвѣта ихъ, вся восточная орнаментистика ихъ: они выглядывали одни изъ-за другихъ, какъ трусливая дворня изъ-за дверей, на балъ господъ. На остальной выставкѣ простые сукна или ситцы являлись зрителю съ бо́льшимъ котетствомъ и изяществомъ, чѣмъ наши драгоцѣннѣйшiя парчи. Но что́-же, наконецъ, золотыя и серебряныя вещи, какими вышли онѣ на выставкѣ? Немного ихъ было въ Лондонѣ, да и между тѣми ничего значительнаго, все были тамъ однѣ только чашечки да чарочки. Два-три евангелiя, да пара чашъ и крестовъ, едва-ли не одни доказывали, что золото и серебро идетъ у насъ и на что-нибудь другое. Важнѣе другихъ были вещи, гдѣ проявлялись восточныя формы. Правда, у насъ въ золотыхъ и серебряныхъ вещахъ есть свое особое мастерство и ловкость работы, — тоже наслѣдiе Востока, — но одна эта ловкость, конечно, никогда не отведетъ глазъ отъ главнаго: отъ изображенiя и цѣли вещей. Въ огромныхъ великолѣпныхъ витринахъ у англичанъ, французовъ, нѣмцевъ сверкали по ступенчатымъ полкамъ, изъ-за массивныхъ стеколъ, длинные ряды серебряныхъ и золотыхъ вещей, достойныхъ лучшаго времени Бенвенуто Челлини и стараго итальянскаго художества, но еще болѣе дорогихъ для нашего времени, какъ свидѣтельство нынѣшней мысли и чувства. Эти канделябры, съ деревьями и фигурами, эти огромные щиты всѣ изъ барельефовъ, эти цѣпи фантастическихъ формъ изъ золота и разноцвѣтной эмали, эти храмы, зданiя, разнообразнѣйшiе сосуды и вазы, гдѣ всѣ дорогiе металлы чудесно переплетены или сплавлены въ огромные куски творческою рукою художества, — всѣ они памятники благодарности, удивленiя, сочувствiя товарищей и сотрудниковъ, всѣ они сдѣланы для тѣхъ, кто въ которомъ-нибудь уголку свѣта проблисталъ энергiей, дарованiями, принесенною пользой. Эти памятники созданы были и для того, кто прокладывалъ желѣзныя дороги сквозь американскiя или индiйскiя горы и степи, и для того, кто спасалъ погибающiй народъ отъ голода, и для агронома-изобрѣтателя, и для талантливаго художника, и для любимаго актера, и для дѣйствительно-полезнаго лордъ-мера, и для проповѣдника, и для высокодаровитаго ремесленника, и для искренне-уважаемаго государственнаго человѣка. Талантъ, сила мысли, долгiе годы труда и пользы, все нашло тутъ свою награду, не казенную, не оффицiальную, не фарисейски-лживую благодарность утомленныхъ, замученныхъ подчиненныхъ, нѣтъ! награду свободныхъ свидѣтелей благодѣтельной жизни, добровольныхъ судей и оцѣнщиковъ ея. Художество собрало и вынесло на свѣтъ лучшiя свои фантазiи и формы, чтобъ прославить ту или другую дѣятельность, послужить ей художественною лѣтописью. Что́ противъ этихъ историческихъ памятниковъ наши бѣдныя, пустыя игрушки изъ золота и серебра, наши пепельницы и колокольчики, наши стаканчики и чарочки! Но даже и этихъ чарочекъ — ка́къ ихъ мало было, и какiя все незначительныя, какая, даже и численная, ограниченность ихъ! И вотъ, вся эта выставка, печально составленная, печально разложенная и развѣшенная, эта сатира на наши необозримыя богатства, на наши безконечныя силы, тѣснилась въ одномъ изъ узкихъ поперечныхъ двориковъ выставки, сжимая еще болѣе свое узкое пространство неловко и не впопадъ поставленными столами. Между тѣмъ, какъ у другихъ все лучшее, блистательнѣйшее, все самое примѣчательное вынеслось на срединную большую дорогу выставки, подъ громаду ея разноцвѣтныхъ арокъ, между тѣмъ, какъ эта средняя галлерея пестрѣла отъ цѣлыхъ монументовъ изъ стекла, камня, металла, сооруженiй художественныхъ, ремесленныхъ, между тѣмъ, какъ цѣлые алтари, громадные рѣшотки, фонтаны, маяки, разстановились тамъ, какъ лѣсъ кораблей, въ какомъ-то колоссальномъ докѣ, мы забились со всѣмъ, что́ у насъ было лучшаго, въ глубину своего маленькаго отдѣленiя, точно на заднiй дворъ господскаго дома, точно на проселочныя дороги, и тамъ запрятались по неуклюжимъ угламъ. Выбѣжала выставка наша всѣмъ на глаза, на главную большую дорогу только со своими работами изъ массъ крѣпкаго камня, а потомъ еще бросалась въ глаза заднею стѣною своею, гдѣ разстилались наши мозаики. Но чѣмъ, если не страшнѣйшимъ злоупотребленiемъ человѣческихъ силъ и труда считать эти наполовину рабскiя, наполовину дамскiя работы? Мозаика, не то ли-же это самое, что вышиванье бисеромъ, только въ размѣрѣ на сотню разъ бо́льшемъ? Обтачиванье и лощенiе страшно крѣпкихъ камней для того, чтобъ потомъ дѣлать изъ нихъ вздорные столики, баульчики, прессъ-папье, печатки, не напоминаютъ-ли древнихъ египтянъ и того хладнокровнаго презрѣнiя, съ какимъ они тратили руки рабовъ своихъ на безжалостныя, безчеловѣчныя работы.

И вотъ, посреди всего этого хаоса, посреди этого печальнаго толкучаго рынка, который могъ-бы быть блестящей, богатой и драгоцѣнной выставкой, отвели нѣсколько, не саженъ, не аршинъ, а вершковъ — нашей скульптурѣ. Удивительно и тутъ размѣстились русскiя статуи. Одна вдвинута была между какихъ-то жалкихъ бронзовыхъ часовъ съ охотникомъ и дичью, и кадушекъ съ крупой и сѣменемъ, связокъ льна и пеньки; другую заперли въ щегольской мебельный шкафъ котораго-то моднаго нашего столяра, будто она принадлежала къ его завиткамъ и вырѣзкамъ; третья пряталась между грудой какого-то вздора и сора; четвертая поднята была на самый верхъ шкафа съ мѣхами, въ *pendant* къ той полдюжинѣ птичьихъ чучелъ, выглядывавшихъ съ карнизовъ двухъ-трехъ шкафовъ, напротивъ, между тѣмъ, какъ въ отдѣленiяхъ другихъ народовъ красовались великолѣпныя коллекцiи животныхъ, птицъ, рыбъ, раковинъ, живописно разставленныхъ.

Сколько усилiй надо было, чтобъ только открыть тутъ нашу скульптуру. Какое терпѣнiе и настойчи-

вость нужны были, чтобъ отыскать ее, точно булавку въ стогѣ сѣна. Искусство, ремесло, фабричная и заводская работа, все было здѣсь перемѣшано, перепутано, одно громоздилось на другое, одно мѣшало другому. Скульптура наша вынесла въ Лондонѣ еще болѣе тяжкое испытаніе, чѣмъ остальныя искусства. Что̀ должны были думать сотни тысячъ посѣтителей, находя вдругъ наши статуи (или, по крайней мѣрѣ, модели ихъ) посреди гороха и бобовъ? Переходя изъ другихъ отдѣленій въ наше, они, конечно, ощущали то-же, что̀ человѣкъ, переходящій изъ прекраснаго европейскаго дома въ безтолковую лачугу, гдѣ дымъ ѣстъ глаза, а когда при лучинѣ начнешь различать предметы, то увидишь, ка̀къ телята и поросята валяются по полу вмѣстѣ съ хозяйскими дѣтьми.

О всѣхъ этихъ чудесахъ, о всѣхъ этихъ невѣроятностяхъ должно сохраниться воспоминаніе для настоящаго и будущаго времени. Пусть современники выставки видятъ, ка̀къ художество наше выступило въ первый разъ въ свѣтъ, но пусть и наши наслѣдники узнаютъ нынѣшніе, малозамѣченные факты во всей ихъ истинѣ, и найдутъ и тутъ всегдашній нашъ портретъ:

И ноты есть у насъ, и инструменты есть,
Скажи лишь, ка̀къ намъ сѣсть.

Пусть знаютъ, ка̀къ у насъ съумѣли исковеркать, обезобразить, превратить во что-то ничтожное средства громадныя; ка̀къ художеству не нашли другого мѣста, кромѣ тѣхъ прилавковъ, гдѣ навалены были сапоги, щетина, вакса; ка̀къ въ полнѣйшемъ презрѣніи и къ художеству, и къ ремеслу, дали распоряжаться ихъ произведеніями не людямъ знающимъ, а чиновникамъ, къ тому не приготовленнымъ и ничего не умѣвшимъ, потому-что они и не могли ничего умѣть; и ка̀къ изо всего вмѣстѣ вышло то, чего только и можно было ожидать: выставка не съ художественною, не съ промышленною, а только со служебною физіономіею. Лучшіе, драгоцѣннѣйшіе предметы, превращенные въ случайные, безобразные ряды занумерованныхъ дѣлъ и бумагъ — вотъ все, что представляло наше отдѣленіе на всемірной выставкѣ.

Проходя по отдѣленіямъ разныхъ европейскихъ народовъ, нельзя было надивиться изяществу, вкусу, умѣнью выставить предметы въ полнѣйшемъ и совершеннѣйшемъ ихъ видѣ. Вступая въ наше, надо было обо всемъ этомъ позабыть [1]).

II.

Мы пробовали набросать фигуру болѣзненнаго одра, на которомъ цѣлыхъ полгода растянуто и пригвождено было въ Лондонѣ наше искусство. Теперь взглянемъ на самого паціента. Каковъ-то онъ самъ былъ?

Я начну съ архитектуры, потому, что она представила самое неожиданное зрѣлище.

Неожиданное зрѣлище состояло въ томъ, что русской архитектуры на лондонской всемірной выставкѣ вовсе не было. Кто-бы могъ это предвидѣть, кто-бы вообразилъ себѣ это за одинъ день, за одинъ часъ до открытія выставки?

Пусть каждый изъ читателей вспомнитъ всѣ разговоры о русскомъ искусствѣ, которые ему случилось слышать на своемъ вѣку, или въ которыхъ ему пришлось участвовать. Что̀ всегда толковали истинные патріоты, истинные знатоки дѣла, коренные протекторы и цѣнители нашего искусства? „Русская архитектурная школа, русскіе архитекторы высоко стоятъ въ Европѣ, твердили они всегда. Мы ни отъ кого не отстали, мы равны хоть съ кѣмъ угодно. Посмотрите, какіе рисовальщики, какіе акварелисты наши архитекторы! Что̀ за программы, что за реставраціи у насъ всегда бывали!“ и т. д. Попробовалъ-бы кто-нибудь замѣтить, что ничего не вышло изо всего хваленаго; что и реставраціи, и программы были въ продолженіе болѣе полустолѣтія только пустой и безплодной игрой; что и классы здѣсь, и путешествія въ Римъ ничему дѣльному не научили, ни къ чему хорошему не повели; что все строенное у насъ въ продолженіе полутораста лѣтъ—блѣдно, вяло и ничтожно, или чудовищно и нелѣпо. Попробовалъ бы кто-нибудь заикнуться обо всемъ этомъ, ка̀къ всѣ-бы на него бросились, ка̀къ его-бы спалили пламеннымъ негодованіемъ! „Какъ! закричали-бы тутъ, а всѣ наши воспитанники, пенсіонеры, профессора? Развѣ вы ихъ ни во что̀ не ставите? Развѣ они ничего не сто̀ятъ, ничего не значатъ? Развѣ они ничего не сдѣлали? Сколько лѣтъ ихъ признавали отличными—еще въ школѣ, а потомъ въ самой жизни, и сколько ими построено дворцовъ, казармъ, церквей, арокъ, министерствъ! Неужели это были все только призраки?“ Не знаю, что̀ слѣдуетъ отвѣчать на каждый изъ этихъ вопросовъ по одиночкѣ, но всемірная выставка была громовымъ отвѣтомъ на всѣ вмѣстѣ. Сто лѣтъ нашей новой европейской жизни, и ни одного русскаго архитектурнаго созданія на лондонской выставкѣ! Что-же подумать всякому? Либо ихъ никогда на самомъ дѣлѣ не было, либо, если были, то такія, которыхъ показывать не стоитъ, а не то и стыдно. На призывный кличъ всемірной трубы, отъ насъ не вышло ни одного борца. Значитъ, ихъ либо нѣтъ, либо они трусятъ и спрятались. Сколько, бывало, мы насчитывали у себя великихъ и малыхъ талантовъ, сколько въ теченіе полутораста лѣтъ было у насъ заказовъ, славъ, почетовъ, наградъ, а когда пришло время дать во всемъ отчетъ, вдругъ показать нечего, вдругъ нечѣмъ оправдать долгіе годы школы и заграничной жизни, посѣянные милліоны.

Или это только безумная безпечность, преступная апатія? Можетъ быть наши архитекторы находили, что имъ не для чего посылать въ Лондонъ свои планы и фасады, если никто ихъ не купитъ, никто за нихъ не заплатитъ, если никто не примется строить по этимъ проектамъ? О, да это было-бы еще хуже всякой безпечности и лѣни. Это доказало-бы полнѣйшее отсутствіе художественной натуры! Неужели наши архитекторы слушаются только голоса покупателя и

---

[1]) Конечно не безполезно запомнить имена нашихъ лондонскихъ распорядителей. Это были: гг. Левшинъ, Петерсонъ и Каменскій.

заказчика, а до остального имъ дѣла нѣтъ? Это было-бы такое печальное дѣло, что не хочется ему вѣрить.

Однако-же, отчего другимъ нужно посылать свою архитектуру на выставку, а намъ нѣтъ? Изображеніе сотенъ зданій, воздвигаемыхъ въ разныхъ краяхъ Германіи, Франціи, Англіи, начиная отъ дома горожанина, простого или прихотливаго—и до громадныхъ банковъ и всенародныхъ хрустальныхъ дворцовъ, отъ пуритански-бѣдной сельской церкви въ какой-нибудь глуши Шотландіи, Индіи, Австраліи—и до колоссальнаго собора, отъ маленькаго уѣзднаго дебаркадера желѣзной дороги—и до огромныхъ сооруженій, противъ которыхъ блѣднѣютъ каменные гиганты древняго міра—явились изъ всѣхъ краевъ Европы, указывая на всеобщее архитектурное творчество прошлаго и новаго времени. Какое богатство, какое разнообразіе, какая неутомимая мысль и дѣятельность! Сотни проектовъ, рисунковъ, смѣлыхъ предположеній свидѣтельствуютъ о томъ, съ какою непобѣдимою энергіею бросаются всѣ наперерывъ, одинъ передъ другимъ, чтобъ взять съ боя, приступомъ, новыя формы, одолѣть новыя сочетанія, новыя приложенія, нужныя нашему вѣку. Вездѣ жизнь, стремленіе, исканіе новаго русла.

Рядомъ съ этими доказательствами собственнаго творчества, всѣ архитектурныя отдѣленія всемірной выставки заключили множество другихъ чертежей и рисунковъ, назначенныхъ показать, какъ страстно и глубоко художники нашего времени умѣютъ изучать искусство прежнихъ временъ, какъ они способны проникать въ духъ и настроеніе всѣхъ прошедшихъ эпохъ его. Помпейскіе дома и палермскіе соборы, восточныя мечети и средневѣковыя церкви, византійскіе храмы и готическія крѣпости и замки, всѣ они узнаны и изучены, отъ пяты столба и до послѣдняго орнамента верхушки. За-то, какую печать твердаго знанія, вѣрнаго умѣнья носятъ на себѣ проекты возстановленія! Варварски рубили и ломали все созданное средневѣковою Европою послѣднія столѣтія, въ печальномъ невѣжествѣ своемъ, въ педантскомъ академическомъ раболѣпствѣ передъ Римомъ и Греціею (впрочемъ, понятыми на выворотъ). На долю архитектуры изъ всѣхъ искусствъ пришелся самый тяжелый крестъ. Лишь наше столѣтіе поняло весь стыдъ того, что дѣлалось въ Европѣ въ продолженіе трехъ или четырехъ сотъ лѣтъ. Съ головою болѣе просвѣтленною, съ художественнымъ чувствомъ болѣе здоровымъ, чѣмъ его предшественники, оно хочетъ залѣчить глубокія старыя раны, оно пробуетъ возстановить старыя искаженныя черты. Мало-по-малу стираются безобразные наросты и бородавки, облѣпившіе готическіе и романскіе соборы, сползаютъ вонъ фальшивыя краски, безсмысленныя украшенія, и чудесные ветераны выходятъ изъ пяти-шести-сотъ вѣковой плѣсени, какъ ожившая бабочка изъ шолковаго гроба. Вся Европа кишитъ теперь муравьиной мудрой работой возстановителей, краснѣющихъ за предковъ, торопящихся загладить слѣды безумныхъ ударовъ ихъ. На лондонскую выставку собрались со всѣхъ концовъ Европы десятки, сотни всякаго рода изображеній, рисунковъ, которые являлись тутъ доказательствомъ юношескаго страстнаго жара, водящаго рукою возстановителей, ихъ благочестія къ высокому, наконецъ понятому искусству древнихъ европейскихъ поколѣній. И не одни великолѣпные рисунки, — цѣлыя печатныя изданія наполнены были представленіями того, что снова исправляютъ, что приводятъ въ прежній чудесный видъ. Въ Лондонѣ, на выставкѣ, какъ будто слышались повсюдные удары сплочающаго молота, стукъ замазывающей лопаты; здѣсь, посреди безчисленныхъ созданій новаго искусства, поднимался и образъ древняго художества, воскресающаго изъ тяжелаго савана.

Только русскій уголъ выставки молчалъ. Цѣлые края нашего отечества наполнены драгоцѣнными остатками русской, восточной, византійской, средневѣковой архитектуры, и никто не увидалъ томленія медленной, но постоянной гибели ихъ, никто не нашелся, чтобъ защитить ихъ художественнымъ крыломъ своимъ и указать толпѣ, какъ они всѣ погибаютъ подъ ударами передѣлывателей, украсителей, усовершенствователей. На лондонской выставкѣ не явилось ни одного листа, ни одного очерка, который показалъ бы любовь, изученіе художника, постигнувшаго, сколько удивительныхъ остатковъ художества разсыпано нетронутыхъ на сѣверѣ и югѣ, на западѣ и востокѣ Россіи, на Кавказѣ и въ Крыму. Но сколько сдѣлано у насъ для изученія существующаго, точь въ точь столько-же создано и своего новаго. Нѣтъ вовсе ни того, ни другого. По-крайней мѣрѣ этому научаетъ насъ всемірная выставка. Намъ нечего было, и мы не съумѣли ничего создавать своего, намъ нечего было изучать и прежняго. Мы въ Лондонъ ничего не послали.

Видно намъ, покуда, нѣтъ дѣла ни до чего своего; видно долго еще весь интересъ, все важное будутъ заключаться для насъ лишь въ чужомъ, далекомъ, вовсе ненужномъ для насъ: мы все только думаемъ о помпейскихъ баняхъ, да о дворцахъ кесарей, впрочемъ и то только, если имѣемъ въ виду медаль или премію. Видно и чужіе уроки не доходятъ еще до нашихъ ушей; видно нужно, чтобъ и въ дѣлѣ узнанія нашихъ собственныхъ памятниковъ чья-нибудь посторонняя рука принесла свой плугъ и разворотила наши сокровища. Видно лѣнь, апатія и равнодушіе наросли такой толщей, сквозь которую не пронизаться никакому лучу свѣта и жизни.

Хоть бы вынесли мы на всемірную выставку тѣ особенности, которыя отличаютъ, вслѣдствіе особенностей страны, наше строительное производство. Нельзя взять художествомъ, отличились-бы хоть ремесломъ. Всѣ наши зимнія устройства, окна и двери, печи и полы, теплыя лѣстницы, наша русская баня—сколько тутъ и интереснаго, и важнаго, чего нѣтъ у прочей Европы!

Если и этого нельзя было, хоть-бы выступили наши знаменитые архитекторы-акварелисты, которыми такъ давно мы чванимся. Пусть-бы по-крайней мѣрѣ они поставили на лондонской выставкѣ свои виды и перспективы, всѣ свои Альгамбры и Греціи, Каиры и Римы, со всею роскошью ихъ тоновъ, съ золотомъ и мракомъ чудныхъ свѣтовъ и тѣней ихъ.

Наконецъ, хоть прислали-бы, если ужъ не рисунки, то хоть фотографіи со старой и новой русской архитектуры, съ дѣйствительныхъ построекъ или хоть проектовъ нашихъ художниковъ.

Но ничего не было, даже акварелей изъ путешествій, даже фотографій, а вѣдь онѣ не стоили бы архитекторамъ нашимъ и штриха ихъ драгоцѣннаго карандаша. Чему учились, что́ дѣлали, все пропало, все скрылось за непроницаемою завѣсой. За всѣ 100, 150 послѣднихъ лѣтъ нашей архитектуры отвѣчали на выставкѣ: какой-то варшавскій госпиталь какого-то невѣдомаго г. Орловскаго; проектъ гамбургской биржи г. Бонштета, до насъ вовсе не касающейся и впрочемъ до сихъ поръ у насъ никому неизвѣстной; наконецъ кропотливыя картинки гг. Бенуа, Рязанова и Кракау съ Орвіетскаго собора, гдѣ впрочемъ гораздо меньше заботы было о самой архитектурѣ, чѣмъ о безчисленныхъ камешкахъ мозаикъ, жилкахъ мраморныхъ плитъ и всякихъ мелочахъ. Картинки эти вышли апоѳеозомъ терпѣнія, но ничуть не нашего архитектурнаго таланта. Гдѣ-же мы-то сами, гдѣ русская архитектура и русскіе архитекторы? Неужели въ продолженіе всего періода новаго русскаго искусства, съ прошлаго вѣка и по сихъ поръ, наша архитектура только и была занята что варшавскимъ госпиталемъ, гамбургской биржей и орвіетскимъ соборомъ? Лучше-бы ужъ было и этихъ разрисованныхъ листиковъ не посылать на выставку. А то выходило черезъ-чуръ много стыда нашимъ устроителямъ выставки и нашимъ художникамъ.

И такъ, русскихъ, какъ архитекторовъ, не было на всемірной выставкѣ. И это, когда списокъ нашихъ архитекторовъ, прошедшихъ и настоящихъ, просто безконечный, когда архитекторовъ у насъ всегда бывало во сто разъ больше, чѣмъ остальныхъ художниковъ! Нечего этому удивляться.

Одного мы не можемъ, другого не умѣемъ, третьяго не хотимъ. Но всего хуже то, что собственно говоря, намъ ни до чего дѣла нѣтъ. Развѣ это не тоже, что́ смерть?

III.

Со скульптурой нашей на выставкѣ было почти то-же самое, что съ архитектурой. И здѣсь никто не захотѣлъ и пальцемъ двинуть, чтобъ показать Европѣ, что́ такое наша скульптура прежняя и нынѣшняя.

Съ полдюжины образчиковъ должны были отвѣчать за всю ея исторію. И какихъ еще образчиковъ! Все вещей, которыя поспѣли вчера, сегодня, и которыхъ, пожалуй, завтра никто не будетъ знать. Это былъ почти магазинный, расхожій товаръ. Гдѣ-же все остальное? Неужели со временъ императрицы Елисаветы Петровны у насъ только и было сдѣлано въ скульптурѣ, что эти лошадки и собачки, эти пары двѣ статуэтокъ, очутившіяся на лондонской выставкѣ? Если-жъ было что-нибудь еще другое, то не можетъ быть, чтобъ посланное на выставку было лучшее, совершеннѣйшее и замѣчательнѣйшее изъ всего появлявшагося у васъ. То, что намъ здѣсь показываютъ, слишкомъ незначительно.

Бывало, когда иностранному художнику закажутъ статую или барельефъ, со всѣхъ сторонъ поднимался крикъ негодованія: „Какъ, зачѣмъ, на что́ намъ иностранцевъ? Какая несправедливость, какое недовѣріе, какое презрѣніе къ своимъ собственнымъ талантамъ! Наши художники не уступятъ никому въ Европѣ, они и сами все съумѣютъ!“ Этимъ жалобамъ часто у насъ сочувствовали, вздыхая о преимуществахъ, которыми пользуется въ Россіи все не-русское.

Но вотъ явился вдругъ небывалый, неслыханный случай блеснуть талантомъ, занять, наконецъ, настоящее, заслуженное мѣсто. Что́ же вышло? Именно тутъ-то всѣ и пропали безъ вѣсти. Скрылись угнетенные художники, исчезли всѣ ихъ высокомѣрныя требованія, всѣ похвальбы. И между тѣмъ, какъ они сами для себя ничего не дѣлали, ихъ всегдашніе опекуны и защитники, тѣ, что такъ гордились всегда нашими талантами, тоже ничего не сдѣлали, чтобъ выставить наши скульптурныя заслуги. Теперь ихъ дѣло было собрать все, на что́, бывало, такъ много указывали, говоря о нашей скульптурѣ, надо было выставить въ Лондонѣ на выставкѣ созданія живыхъ и мертвыхъ нашихъ художниковъ. Въ оригиналахъ или въ слѣпкахъ, въ рисункахъ или фотографіяхъ должны-бы явиться на выставку наши монументы и портреты, историческіе и религіозные барельефы, группы и бюсты, все, все изъ нашей скульптуры, чѣмъ мы всегда дома и за-границей такъ хвалились передъ другими. Должны бы явиться, однако не явились.

Что́ подумать объ этомъ отсутствіи? Почувствовали у насъ, что не стоитъ вспоминать теперь, чѣмъ прежде гордились, или догадались, что тутъ ничего нѣтъ своего, а обезьяничества съ чужого не для чего посылать на всемірную выставку? Вѣдь существуй всемірная литературная выставка, не посмѣли-бы на нее послать переводовъ или передѣлокъ французскихъ или нѣмецкихъ книгъ.

Но если намъ нечего въ самомъ дѣлѣ посылать, пусть же не будетъ впередъ и рѣчи о *нашей* скульптурѣ: она ославила себя на всемірной выставкѣ точно настолько-же, насколько и наша архитектура. Мы крѣпче прежняго утвердили Европу въ понятіи о нашемъ искусствѣ, о его совершенномъ младенчествѣ и полнѣйшемъ отсутствіи въ немъ чего-бы то ни было самостоятельнаго. Даже близкіе наши сосѣди по выставкѣ, греки, и тѣ заявили, что у нихъ есть скульптура, которая къ чему-то стремится, что у нихъ есть національное и художественное чувство, требующее и умѣющее высказаться. Греки прислали длинный рядъ мраморныхъ бюстовъ, портретовъ съ знаменитыхъ соотечественниковъ своихъ, настоящаго и прошедшаго времени. Не казною, не какимъ-нибудь начальствомъ заказаны они были,—народное чувство требовало ихъ произведенія; не казною посланы они на выставку—народное чувство послало ихъ туда. Пусть-же впередъ за нашихъ художниковъ, нынѣшнихъ и прошедшихъ, никто и не предъявляетъ какихъ-бы то ни было правъ. За ними останется теперь развѣ одно только право: считать самихъ себя высокими талантами, великими художниками. Но всякій разъ, когда дѣло будетъ идти о дѣйствительныхъ художественныхъ со-

зданіяхъ, о дѣлѣ, а не о разговорахъ и розсказняхъ, въ Европѣ обойдутся и безъ ихъ именъ. Имъ бы, кажется, хотѣлось ничего не дѣлать, ничего никому не показывать, но чтобъ въ тоже время всѣ вѣровали въ ихъ необычайныя способности и высокое призваніе. Но кто-же согласится на такой странный деспотизмъ? Кто-же станетъ вѣрить, никогда ничего не видя на дѣлѣ?

Но когда начнешь разсматривать тощій вкладъ нашей скульптуры на всемірную выставку, приходится сызнова пожалѣть объ этомъ искусствѣ у насъ. Пускай бы еще мало было вещей, но онѣ-бы по крайней мѣрѣ свидѣтельствовали о развитіи, о движеніи нашего искусства впередъ, о его жизни. Этого, однакожъ, тоже не было.

Мы вездѣ были, все видѣли, все поняли, казалось-бы, мы должны были знать, чтѐ у другихъ дѣлается, сколько вездѣ кипитъ дѣятельности, сколько начинаній, предпріятій даже въ скульптурѣ, этомъ наиболѣе отставшемъ въ наше время искусствѣ. Несмотря на нерѣшительность: чтѐ ему теперь дѣлать, на какой путь ступить, когда жизнь требуетъ новаго содержанія и формъ, а скульптура еще не вездѣ рѣшается окончательно расшибить и выбросить вонъ старыя привычки и преданія, несмотря на все это, нигдѣ не найдешь теперь скульптуру мертвою, оцѣпенѣлою. Современные художники, какъ твердые волею рудокопы, ведомые вѣрнымъ инстинктомъ, щупаютъ почву въ ста мѣстахъ, они неугомонны, неутомимы, а у такихъ натуръ всегда кончается успѣхомъ и достиженіемъ. Но не замѣчаютъ повсемѣстнаго движенія наши художники: имъ все кажется, что ничего въ скульптурѣ новаго нѣтъ: чтѐ прежде было, то и теперь продолжается. Чѣмъ занимались въ искусствѣ три-четыре поколѣнія тому назадъ, въ прошломъ вѣкѣ, тѐ только они и признаютъ своею задачею. Возьмите то, чтѐ было выставлено русскими скульпторами въ Лондонѣ, и, исключая лошадокъ и собачекъ (въ самомъ дѣлѣ принадлежащихъ нашему времени), и перемѣшайте имена старыхъ и новыхъ авторовъ, поставьте при нынѣшнихъ произведеніяхъ имена прошлаго столѣтія, а при произведеніяхъ прошлаго столѣтія имена нынѣшнихъ нашихъ скульпторовъ, разницы не будетъ, никто и не догадается, что тутъ на самомъ дѣлѣ цѣлыхъ 100 или 50 лѣтъ разницы. Отложивъ въ сторону различіе таланта, индивидуальное умѣнье и способность, на повѣрку выходитъ, что въ общемъ итогѣ ничего у насъ съ тѣхъ поръ не перемѣнилось, ни въ настроеніи, ни въ мысли, ни въ задачахъ. Все осталось прежнее. Нынѣшіе наши скульпторы, точь въ точь прежніе, готовы всю жизнь провести въ томъ, чтобъ свой талантъ, умѣнье и мастерство употреблять на школьныя аллегоріи и олимпійскія божества, или, чтѐ и того хуже, на безразличное прославленіе кого и чегобы то ни было. Какъ художниковъ прежняго времени, ихъ не оттолкнетъ никакая фальшивая или напыщенная задача, а въ то же время не привлечетъ и не согрѣетъ ни одна здравая и въ самомъ дѣлѣ поэтическая мысль. Они точь въ точь наши старинные сочинители одъ и поэмъ. Все у нихъ риторика, все притворство и условная фраза, вбитая воспитаніемъ привычка. Каждая фигура не стоитъ, а выступаетъ, не идетъ, а шествуетъ. Нужно-ли представить которую-нибудь правительницу народа прежнихъ столѣтій, они поставятъ ее съ лирой въ рукахъ и портретами военачальниковъ, выглядывающими изъ пьедестала [1]): она-молъ покровительствовала наукамъ и искусствамъ и одерживала побѣды, лира и военные портреты именно это и выражаютъ, и больше уже съ монумента требовать нечего. Понадобятся-ли памятники государямъ древняго и новаго времени, все явится у нихъ въ видѣ претензливыхъ аллегорій, гдѣ одна фигура будетъ пронзать копіемъ чудовище-гидру, подъ которою зрители обязаны разумѣть все, чтѐ ни есть худшаго [2]),— а другая фигура будетъ потрясать мечомъ надъ упавшею фигурою аллегорическаго язычества [3]). Лиры и мечи, копья и идолы, геніи съ пламенемъ и Венеры съ сандаліями, фаунъ съ козленкомъ и купидонъ безъ ничего; изрѣдка, благословляющій или возносящійся Христосъ, и, гораздо чаще, генералъ, въ латахъ и шлемѣ въ былыя времена, въ эполетахъ и панталонахъ въ новыя, вотъ весь умственный арсеналъ нашихъ художниковъ, вотъ весь міръ ихъ фантазіи. Инаго ничего имъ не заказываютъ, ни за чтѐ другое они сами и не принимаются, ничто другое не тревожитъ ихъ головы. Продолжая весь вѣкъ свой переливать изъ пустаго въ порожнее одни и тѣ-же пустяки, они и не воображаютъ, что есть для художника задачи болѣе важныя и высокія, чѣмъ быть запоздалыми Державиными и Херасковыми скульптуры, и что этому искусству не стоило-бы и быть на свѣтѣ, еслибъ на его долю приходилось только такое назначеніе.

Хотѣлъ-бы я взять нашихъ скульпторовъ и поставить всѣхъ ихъ вмѣстѣ на лондонской всемірной выставкѣ, чтобъ они сравнили то, чтѐ Россія прислала, со скульптурою остальной Европы. Я не таланты, не способности, не бѐльшее или мѐньшее умѣнье работы хотѣлъ-бы сравнивать, а направленіе тѣхъ и другихъ. Талантъ—дѣло личное, индивидуальное. Не имъ однимъ взвѣшивается состояніе искусства въ данную минуту, не въ немъ одномъ все состоитъ. Онъ только орудіе, средство для высказанія того, чтѐ наполняетъ художника, и чего требуетъ себѣ на пищу отъ искусства тотъ или другой народъ. Я не отрицаю таланта у многихъ изъ числа прежнихъ и нынѣшнихъ нашихъ художниковъ. Но не искусствомъ, а только внѣшнею его оболочкою владѣетъ тотъ народъ, гдѣ все въ области художеста ограничивается личными талантами, т.-е. однимъ умѣньемъ извѣстныхъ лицъ владѣть тѣмъ или другимъ способомъ производства. Чтобъ доказать это нашимъ художникамъ, чтобъ убѣдить ихъ въ разницѣ, какая существуетъ между кореннымъ, дѣйствительнымъ художе-

[1]) Первоначальный проэктъ памятника Екатеринѣ II, Микѣшина. *В. С.*

[2]) Проэктъ памятника Николаю I, подъ видомъ св. Георгія, Пименова. *В. С.*

[3]) Великій князь Владиміръ, проэктъ одной изъ группъ для Николаевскаго моста, Пименова. *В. С.*

ствомъ, и художествомъ призрачнымъ, притворнымъ, накиднымъ, я показалъ-бы имъ иностранную скульптурную выставку, а потомъ — нашу. Въ одномъ случаѣ, у нихъ была-бы передъ глазами богатая жатва, рожденная почвой, гдѣ она явилась, и потому свободно ростущая на чистомъ воздухѣ, безъ призора и внѣшней поддержки; она вызвана общею потребностью, и явившись на этотъ зовъ, идетъ на дѣйствительное питаніе. Въ другомъ случаѣ, имъ представились-бы искусственные, насильно посѣянные, насильно возращенные и поддерживаемые плоды, никакою настоящею потребностью не вызванные, ни для кого ненужные, и потому зачахлые въ самомъ корню. Лишите нашу скульптуру (по крайней мѣрѣ ту, которую мы до сихъ поръ только одну и знаемъ) опеки, насильно ее выжимающей, и она пропадетъ со свѣта, безъ вѣсти и слѣда.

Я ничуть не думаю утверждать, что нынѣшняя скульптура представитъ намъ рядъ великихъ произведеній. Этого нѣтъ, потому-что наша эпоха не эпоха скульптуры; сильныхъ талантовъ въ этомъ родѣ давно не появляется. Гнушаясь пустаго, сладкаго потаканья, строгая художественная критика не побоялась высказать настоящее значеніе многочисленныхъ скульптурныхъ произведеній выставки. Не многія изъ нихъ служатъ доказательствомъ значительныхъ художественныхъ дарованій. Но постоянство и горячность стремленій, неутомимая жажда на всемъ отвѣдать свои силы, возможности и способы искусства, доказываютъ глубоко тлѣющій огонь жизни.

Взгляните на статуи разныхъ европейскихъ націй, толпами населившія оба этажа выставки. Какая тутъ являлась сила производительности, какое исканіе истинныхъ путей художества! Пробѣгайте ихъ глазами, вы увидите, что ихъ родили на свѣтъ самые разнородные художники, начиная отъ людей, бѣдно одаренныхъ природой, и до значительныхъ талантовъ. Но что̀ поразитъ въ нихъ болѣе, чѣмъ присутствіе большаго или малаго таланта, это — сила стремленія, въ нихъ присутствующая. Одни изъ этихъ художниковъ остались еще при прежнихъ преданіяхъ и задачахъ, аллегоріяхъ и плохо понимаемой миѳологіи, при сюжетахъ греческихъ и римскихъ, однимъ словомъ, не выходятъ еще изъ того настроенія, которое прежде называлось классическимъ, а нынче называется только ложнымъ и школьнымъ; другіе ищутъ себѣ сюжетовъ въ новой Европѣ, въ среднихъ ея вѣкахъ, или между значительными событіями и личностями послѣдняго времени; третьи берутъ задачей поэмы, драмы великихъ поэтовъ всѣхъ націй; еще другіе передаютъ народные типы и сцены, разнообразныя явленія національной жизни; наконецъ иные, полные благоговѣйнаго обожанія къ талантливымъ или геніальнымъ дѣятелямъ всего народа и исторіи, создаютъ статуи, монументы этимъ людямъ, предлагаютъ ихъ своей странѣ. Вы увидѣли-бы на лондонской выставкѣ и Наполеона воспитанникомъ бріенской военной школы, и Гёте юношей, и Франклина ребенкомъ; и монументъ Шекспиру, и монументъ Фридриху великому; и молодого республиканца Барра̀, геройски погибающаго во время первой французской революціи, и первыхъ христіанскихъ мучениковъ; и индѣйскихъ набобовъ и африканскихъ царевенъ; и новую римлянку въ ея поэтическомъ костюмѣ, и пастушку норвежскихъ горъ, и скандинавскихъ борцовъ; и вдохновенную Сивиллу-Африканку и задумчивую красавицу царицу Клеопатру; и несеніе во гробъ Христа, и Магдалину, и нимфъ, и Геновеву Брабантскую, и Рафаэля Урбинскаго, и Бэкона Веруламскаго, и Прометея, и Луцифера, и Сусанну, и Прозерпину, и Байронова Сарданапала, и Вальтеръ-Скоттову Дженни Динсъ, и Шекспировыхъ Титанію, Лира и Шейлока, и Мильтонову Евву, и Гораціеву Лалагу, и Дантову Франческу да-Римини, и Гётевскую Миньону, и Пери Томаса Мура, и Кромвелля, и Гарибальди, и Кобдена. Тутъ вы нашли-бы и подражанія древнимъ, съ попыткою воспроизвести ихъ разцвѣченныя красками мраморныя статуи; и созданія рѣзной скульптуры изъ дерева, цѣлыя статуи и группы во вкусѣ среднихъ вѣковъ, раззолоченныя и раскрашенныя, отъ которыхъ не отказались-бы талантливѣйшіе скульпторы великолѣпныхъ готическихъ соборовъ; были тутъ и тонкія изящныя скульптуры, точно вышедшія изъ мастерской рафаэлевскихъ современниковъ, были и скульптуры, прямо принадлежащія вкусу, понятію и умѣнью нашей эпохи. Какое здѣсь во всемъ разнообразіе, какое безконечное творчество фантазіи, какая неутомимая работа никогда непокладывающихся рукъ! Въ сравненіи съ этою дѣятельностью, съ этою художественною подвижностью творчества и воображенія, мы съ нашей скульптурой являлись какъ съ чѣмъ-то стародавнимъ, по-китайски остановившимся. Вообразимъ себѣ, что наши скульпторы удивительно талантливы въ своемъ техническомъ производствѣ, удивительные мастера рѣзца (чѣмъ, впрочемъ, они никого особенно не поразили въ Лондонѣ), — что-же такое у насъ было, чѣмъ-бы намъ заинтересовать всемірную публику выставки? Техническое умѣнье говорило чувству лишь немногихъ; что-же до остальной массы зрителей, то наши статуи не могли произвести на нее обаятельнаго дѣйствія ни поразительною красотою формъ, ни увлекательною поэзіей содержанія. Ни того, ни другого у нашей скульптуры еще не бывало.

IV.

Про живопись нельзя уже сказать того, что̀ намъ приходилось говорить про архитектуру и скульптуру.

Она одна вознаграждала за совершенное почти отсутствіе тѣхъ двухъ искусствъ на выставкѣ. О нашей живописи какъ будто-бы немного и заботились, кое-что собирали и выбирали между картинами. Что-жъ это доказываетъ? То-ли, что у насъ вѣрятъ въ существованіе и потребность живописи, убѣждены въ дѣйствительной значительности нашихъ картинъ, или просто, глядя на лондонскую выставку практическими глазами торговца, надѣялись, что авось не одна картина найдетъ себѣ заграничныхъ покупщиковъ, да и на будущее время будетъ готовый для насъ рынокъ? Я думаю, послѣднее соображеніе было

не изъ послѣднихъ. Чѣмъ большинство нашихъ живописцевъ (особливо прежнихъ) лучше большинства нашихъ архитекторовъ и скульпторовъ? Всѣ они одно и то-же, одинаково настроены, одинаково работаютъ, одинаково и производятъ, а между тѣмъ, одни появились въ Лондонѣ, а другіе нѣтъ. Значитъ, для однихъ былъ разсчетъ показаться на всемірной выставкѣ, а для другихъ—никакого. Однимъ нужно было, чтобъ ихъ имена сдѣлались извѣстны за границей, другимъ это было все равно. Повидимому, художественныя и эстетическія соображенія не играли тутъ никакой роли; иначе какъ объяснить, что въ ту минуту, когда мы въ первый разъ показывались въ Европу и должны были собраться со всѣми силами, со всѣмъ, что̀ за собой знали лучшаго и характернѣйшаго, мы въ торопяхъ сгребли только почти одно то, что вышло изъ подъ кисти нынѣшнихъ модниковъ и любимцевъ, да по дорогѣ прихватили кое-что изъ прежняго, и, разумѣется, при такихъ сборахъ, безъ плана, безъ мысли, безъ соображенія, одно забыли, другое оттолкнули, третье не-впопадъ схватили. Вспомнимъ все и всѣхъ, чѣмъ мы до сихъ поръ чванились, за что посылали отъ насъ на долгіе годы за границу, за что дѣлали профессорами, за что платили дорогія деньги,—гдѣ все это? Куда дѣвалось? Ничего на выставку не попало.

Не большая-ли, однакоже, это странность? Гордимся тѣми или другими вещами, а какъ только надо другимъ показать, что̀ умѣемъ дѣлать, и что̀ до сихъ поръ сдѣлали, вдругъ совершается превращеніе, и то, что прежде считали не только превосходнымъ, но и необыкновеннымъ, сами-же мы отодвигаемъ прочь, беремся за совсѣмъ иное, за что̀ не давали ни профессорства, ни денегъ, ни орденовъ! Каждый у насъ могъ-бы протестовать, не найдя на лондонской выставкѣ ничего изъ того, что̀ всегда на его вѣку превозносилось какъ великое и геніальное, или хоть значительное и прекрасное.

Но возьмемъ нашу выставку какъ она есть, она все-таки представляетъ довольно значительное цѣлое, осязательно доказывающее, что у насъ есть живопись и живописцы, и что послѣдніе не только учились въ школѣ, но работали и послѣ нея.

Какой-же характеръ имѣло это цѣлое?

Иностранцамъ оно внушало мало симпатіи и уваженія, потому-что представлялось имъ не больше, какъ странной мозаикой на прокатъ, случайнымъ какимъ-то маскарадомъ. „Русское искусство, говоритъ Пальгрэвъ, повидимому, находится до сихъ поръ въ такомъ первоначальномъ и шаткомъ состояніи, что выставка его произведеній не заключаетъ высокаго національнаго интереса. Безъ каталога трудно было-бы догадаться, что эти столько различныя одна отъ другой картины, на которыхъ отразились всевозможныя вліянія, кромѣ русскаго, произведены однимъ и тѣмъ-же великимъ государствомъ; а при отсутствіи опредѣленнаго національнаго стиля, мы ничего не можемъ ожидать, кромѣ разсѣянныхъ, по частямъ, достоинствъ“.— „Любопытно, говоритъ Тэйлоръ, увидѣть на русской выставкѣ сшибку всѣхъ особенныхъ вліяній, подъ гнетомъ которыхъ русское искусство доросло до своего нынѣшняго, очень несовершеннаго развитія (далѣе онъ исчисляетъ эти вліянія: итальянскія, голландскія, французскія)“. — Что-же теперь мы сами? Неужели мы больше иностранцевъ имѣемъ права быть довольны нашимъ искусствомъ, и, несмотря на сравненія, къ которымъ приводили чужія коллекціи на всемірной выставкѣ, все-таки будемъ увѣрять себя, что насъ не понимаютъ и не цѣнятъ? Неужели мы вѣчно будемъ убаюкивать себя ложными утѣшеніями самодовольства?

Нѣтъ, вглянемъ прямо въ глаза нашему прошедшему, и смѣло скажемъ ему, что мало у насъ съ нимъ родственнаго, мало для насъ дорогого въ немъ, коль скоро оно никогда не чувствовало своей униженной роли кописта и повторителя, и коль скоро вплоть до самаго нашего времени не раздавалось въ немъ голоса, призывавшаго на собственную, своеобразную дѣятельность. Что это за *наше* искусство, въ которомъ все *чужое?* И это, отъ первой мысли и до послѣдней черты исполненія. На всемірной выставкѣ мы удивили не нашимъ искусствомъ, а нашею готовностью быть послушнымъ эхомъ всѣхъ и каждаго. Что, послѣ того, значитъ наше умѣнье, наша техника! Вѣдь и другіе тоже не спали въ Европѣ, вѣдь и они тоже дѣлали успѣхи въ умѣньѣ и техникѣ, конечно, никакъ не меньше нашего, только съ тою разницею, что давно почувствовали не только постыдность, но безполезность быть подражателями и ступили на свою собственную дорогу. Оставимъ-же наше чванливое умѣнье въ сторонѣ, взглянемъ, опредѣлимъ себѣ, что̀ такое наша живопись въ ряду другихъ школъ.

У насъ въ искусствѣ постоянно совершается одинъ преудивительный фактъ. Мы привыкли всю жизнь безсознательно проводить въ подражаніяхъ и копіяхъ, и, странное дѣло, въ тоже время привыкли считать свои блѣдныя повторенія за созданія самобытныя, достойныя счастливѣйшихъ эпохъ искусства. Мы всегда думали, что наши художники прямые продолжатели и наслѣдники Рафаэлей и Микельанджеловъ, Рубенсовъ и Рембрандтовъ, и рядомъ съ ними станутъ на страницахъ исторіи. Мы умѣли только приходить въ восторгъ и восхищаться доморощеннымъ, у насъ не было еще привычки разсматривать и сравнивать. Никто не смѣлъ сказать себѣ и другимъ: „Куда намъ до Рафаэлей и геніальности! Довольно съ насъ удержаться въ ряду и со школами третьей руки!“ Куда! намъ все мерещилось удивительное наше величіе и необычайныя заслуги; намъ и въ голову не могло придти, что гдѣ такое полное отсутствіе творчества, какъ у насъ, такая апатія, такое отсутствіе потребности создавать свое, тамъ надо почитать себя счастливымъ, если не станешь и еще ниже.

Всемірная выставка 1862 года послужила наконецъ къ опредѣленію, съ какою школой искусства у насъ всего болѣе сходства. Имѣвъ постоянно передъ глазами одни только образцы, съ которыхъ копировали, мы съ ними одними себя и сравнивали, въ нихъ искали точекъ опоры для самовосхваленія и самовозвеличенія. Но вѣдь и у другихъ было время, когда они только подражали и копировали, когда думали только о томъ, какъ-бы приблизиться къ преж-

нимъ итальянскимъ мастерамъ. Всѣ, съ разныхъ концовъ Европы, обращали глаза къ однимъ и тѣмъ-же идеаламъ, но результаты подражанія выходили вездѣ разные. Всѣ ссылались на одного и того-же Рафаэля, и все-таки товарищи по одному и тому-же копированію не выходили похожими одни на другихъ. Одинъ характеръ получили Испанцы, другой Французы, третій Фламандцы. Одинъ фактъ подражательности и копированія не даетъ намъ еще всей физіономіи школы. Это еще только отрицательный признакъ. Какіе-же положительные признаки нашей школы, какой ея характеръ? На кого она всего больше похожа?

Мнѣ кажется, дѣйствительнаго сходства у ней нѣтъ ни съ прежними Итальянцами, которыхъ она копировала по привычкѣ или модѣ, и однакоже, безъ всякой внутренней потребности, но нѣтъ у ней сходства и ни съ одной изъ новыхъ европейскихъ школъ. Всѣ онѣ давно уже углубились каждая въ свою особенную задачу, для нашихъ художниковъ либо далекую, либо странную и дикую, и, оставшись при старинныхъ привычкахъ, мы давно уже разошлись съ ними въ путяхъ. Наша школа (я говорю о прежнихъ ея періодахъ) всего болѣе имѣетъ общихъ чертъ съ одною изъ европейскихъ школъ прежняго времени, съ которою ее еще не сравнивали, да и нельзя было этого сдѣлать до нынѣшней выставки—съ англійскою.

Такое сравненіе на первый взглядъ оскорбитъ многихъ. Какъ! сравнивать наши таланты, нашихъ геніевъ съ англійскими живописцами, которыхъ въ Европѣ никто не знаетъ, да и знать не хочетъ! Да, съ ними. Всемірныя выставки перемѣнятъ много прежнихъ понятій, переставятъ, передѣлаютъ отъ ногъ до головы много старинныхъ преданій, въ томъ числѣ прежнія понятія объ англійской живописной школѣ. Она, какъ и мы, въ первый разъ выступила передъ цѣлымъ свѣтомъ, со всѣми своими силами и недостатками, со всѣмъ своимъ хорошимъ и дурнымъ. Быть можетъ, и для самихъ Англичанъ въ первый разъ станетъ ясно настоящее значеніе ихъ школы. Что-же мудренаго, послѣ этого, если мы до сихъ поръ имѣли о ней еще меньше понятія, если наши представленія были совершенно ложны.

Едва-ли не каждый народъ, приславшій картины на выставку, воображалъ, что у него бывали художники, равно отличные во всѣхъ родахъ живописи. Оттого и старались представить образцы въ каждомъ родѣ. Посылавшимъ казалось, что тутъ заинтересована народная гордость, что необходимо заявить передъ всѣми разносторонность, многообъемлемость своей художественной дѣятельности, свою чуткость къ каждой изъ всплывавшихъ задачъ искусства. И слава Богу, что эти народы такъ думали. Пусть они ошибались на счетъ всеобъемлемости своего художественнаго призванія, пусть приписывали излишнія творческія силы своимъ художникамъ, все-таки они шли каждый особенной дорогой, и своими попытками во всѣхъ родахъ дали теперь возможность опредѣлить, къ чему у нихъ было призваніе, и что̀ не соотвѣтствовало ихъ создавательнымъ способностямъ. Общихъ способностей нѣтъ у народовъ, точно также, какъ у отдѣльныхъ лицъ. Человѣкъ, покуда юноша, всему учится, на многомъ пробуетъ себя, прежде чѣмъ ему самому и другимъ сдѣлается ясно, есть ли у него къ чему-нибудь дѣйствительная, особенная способность. До тѣхъ поръ онъ на все готовъ, до всего дотрогивается, ни отъ чего не отказывается. Тоже самое бываетъ съ народами. У нихъ свои годы юношества, пробъ, неузнанныхъ силъ и наклонностей, годы долгихъ потемковъ и шаренья въ нихъ ощупью. При такой-же, какъ и всѣ другіе народы, вѣрѣ въ свою всеобщую способность, Англія собрала со всѣхъ концовъ своихъ картины всѣхъ возможныхъ родовъ и наполнила ими цѣлую половину художественной выставки. Но доказала-ли она тутъ то, что̀ думала, устраивая великолѣпную свою залу, убѣдила-ли она Европу въ томъ, что̀ ей самой до сихъ поръ представлялось, а именно, что ея мало-знаемая, до сихъ поръ непризнанная, старая школа ничѣмъ не ниже остальныхъ европейскихъ школъ послѣднихъ трехъ столѣтій? Нѣтъ, этого результата ни для кого не вышло. Англія доказала только, что и ея художники были въ самомъ дѣлѣ художники; что и въ нихъ глубоко волновался родникъ поэтическаго ощущенія и упоенія красотами формъ и краски. Но тутъ-же сдѣлалось для всѣхъ ясно, что эта прежняя школа была лишена творческаго дара.

Чего-то она не пробовала на своемъ вѣку: и миѳологіи во вкусѣ прошлаго вѣка, и священной исторіи во вкусѣ нынѣшняго, и Грековъ, и Римлянъ, и трагедій эпохи до французской революціи—ничто не удавалось, ничто не выходило за предѣлы посредственности и еще чаще бездарности. Жалко было смотрѣть на прекрасный типъ англійскихъ мущинъ и женщинъ прошлаго вѣка, подвергнутый забавному маскараду и служащій на неуклюжее представленіе древнихъ героевъ или первобытныхъ христіанъ; но еще болѣе жалко было встрѣчать болѣзненные, сентиментальные типы и сцены, созданные собственнымъ воображеніемъ прежнихъ англійскихъ художниковъ. Никакія усилія не давали имъ подняться до той ложной идеальности, которая была тогда въ общей модѣ и въ которой такъ свободно щеголяли французы и всѣ ихъ тогдашніе подражатели. Англійскіе Герміоны, Эдипы, Пріамы, святые и апостолы, цари и народы, выходили во сто разъ нелѣпѣе, смѣшнѣе и неудачнѣе, чѣмъ у другихъ; героическія сцены и историческія событія поражали своею прозой и деревянностью, въ нихъ не было тѣни даже того ложнаго паѳоса, который хотя нѣсколько служилъ оправданіемъ для другихъ. Ни языческая, ни христіанская религія, ни древняя исторія не давались въ руки англійскимъ живописцамъ, не шли имъ къ лицу, жали и гнели ихъ естественную наклонность, какъ чужое платье. У нихъ не было фантазіи, т.-е. той способности, которая создаетъ сцену, событіе, лица, мѣсто дѣйствія, которая наполняетъ жизнью и холстъ, и чувство зрителя. Все у нихъ не клеилось, ползло врозь, являлось чѣмъ-то вмѣстѣ и нескладнымъ, и вялымъ.

За все это прежняя Европа и отворотилась отъ англійской живописи, за все это и признала ее бездарною. Но въ тогдашнемъ презрѣніи ко всему, что̀

не было греческою ходулею и римскою хламидою, Европа XVIII вѣка пропустила мимо глазъ всю жизненную правду и красоту, заключенную въ англійскихъ портретахъ. Въ нихъ не было ничего героическаго и театральнаго, отъ нихъ не пахло ни трагедіей, ни одой; понятно, что они должны были казаться малозначущими. Правда и натуральность ни для кого еще не были тогда драгоцѣнными качествами; но именно отъ этого, между тѣмъ, какъ въ другихъ странахъ искусство все болѣе и болѣе гибло, задыхаясь въ добровольныхъ кандалахъ фальшиваго классицизма, въ Англіи оно, втихомолку и незамѣтно для другихъ, крѣпло и распускалось на здоровыхъ корняхъ. Въ англійскихъ портретахъ прошлаго вѣка нѣтъ, конечно, творчества, нѣтъ создающей фантазіи, но есть все, что̀ служитъ имъ главною основой: вѣрное наблюденіе человѣческой природы, вниканіе въ жизнь и характеръ, стремленіе передавать ихъ во всей правдѣ и глубинѣ. А всего этого, не только въ портретахъ, но и вообще въ живописи того времени, нигдѣ внѣ Англіи не было. За то эти портреты займутъ одну изъ видныхъ страницъ въ исторіи искусства, и въ то время, какъ современныя имъ картины остальной Европы останутся вездѣ въ галлереяхъ лишь памятниками печальныхъ заблужденій эпохи и страннаго искаженія человѣческихъ понятій, англійскіе портреты никогда не перестанутъ блистать глубокой правдой и характерностью, поэзіей красокъ, чудесною игрою тоновъ. На всемірной выставкѣ не было портретовъ, которые могли-бы стать въ сравненіе со старыми англійскими. Въ нихъ торжество европейскаго художества за три послѣднія столѣтія, и если имъ еще далеко до созданій великихъ портретистовъ прежней Италіи и Нидерландовъ, то все-таки они одни идутъ послѣ нихъ, безъ всякихъ соперниковъ. Быть можетъ, имъ одного не доставало, чтобъ стать еще выше того: недоставало, чтобъ сама эпоха заключала болѣе художественныхъ элементовъ и была-бы менѣе одностороння. Эпоха, когда явились на свѣтъ тѣ портреты, была эпохой придворнаго аристократства въ полнѣйшемъ его развалѣ. Искусство не существовало еще для всего народа, оно служило только роскошью небольшому кружку баричей и придворныхъ, но служило, еще болѣе, гордому чванству, чѣмъ эстетической потребности. Въ Англіи это выходило, быть можетъ, еще рѣзче, чѣмъ въ другихъ мѣстахъ, и англійскіе портреты, въ которыхъ лежала вся совокупность англійскихъ силъ и способностей, понесли на себѣ эту печальную печать своего вѣка. Стоя посреди блестящихъ англійскихъ художественныхъ коллекцій всемірной выставки, обводя глазами всѣ эти великолѣпные портреты, ничего иного не встрѣчаешь, кромѣ все только представителей аристократіи: передъ вами одни лорды, баронеты и графы на всѣхъ ступеняхъ жизни, начиная отъ пеленокъ и игрушечной лошадки, и до мантіи съ парикомъ парламентскихъ засѣданій, или расшитаго золотомъ кафтана главнокомандующаго въ Индіи; передъ вами однѣ леди, начиная отъ дѣтской и объятій кормилицы, и до той поры, когда расцвѣтшія великолѣпныя красавицы, въ своихъ штофныхъ платьяхъ, съ жемчугами на открытой чудесной груди и съ перьями на головѣ, стоятъ на террасахъ, посреди стриженныхъ садовъ своихъ, или улыбаются въ дворцовыхъ залахъ, или прекрасными аристократическими руками своими ласкаютъ сына или дочь, будущихъ въ свою очередь лордовъ и леди. Выработавшаяся столѣтіями наслѣдственная красота тѣла, склада и чертъ, изящество движеній и позъ, вельможное благородство взгляда и улыбки, все тутъ соединилось, все тутъ сіяетъ въ яркой апоѳеозѣ, возвеличенное всею поэзіею горячихъ гармоническихъ красокъ. Но скоро чувствуешь утомленіе въ этомъ безсмѣнномъ аристократическомъ собраніи: устаешь отъ барскихъ улыбокъ и грацій прекрасныхъ леди, чувствуешь скуку съ милордами и баронетами въ латахъ и кафтанахъ, съ воинственными жестами или лордъмерскимъ самодовольствіемъ. Парадная жизнь, бьющая изъ этихъ портретовъ, сначала не удовлетворяетъ, а потомъ наводитъ досаду, наполняетъ какимъ-то болѣзненнымъ нетерпѣніемъ. Чувствуешь, что какъ ни изящна вся эта блестящая внѣшность, все-таки она до крайности мелка, безцвѣтна и монотонна, значитъ, слишкомъ мало способна питать настоящее искусство; чувствуешь, что не здѣсь лежитъ сила и богатство человѣческихъ личностей, что далеки отъ этой ограниченности и однообразія тѣ безчисленные въ своемъ богатствѣ типы, изъ которыхъ состоитъ каждый народъ и эпоха. Чувствуешь, наконецъ, что эта школа аристократическихъ портретовъ, сколько она ни выше другихъ современныхъ школъ, отшатнувшихся отъ живой природы и знавшихъ одни условные героическіе идеалы, но все-таки здѣсь еще только первая ступень къ тому искусству, которое нужно народамъ нынѣшняго времени, первая попытка овладѣть истинною, невыдуманною дѣйствительностью.

Наша русская школа прежняго времени представляетъ то же самое зрѣлище. Она тоже пробовала всѣ сюжеты, всѣ роды, но точно также, какъ англійская, доказала свою неспособность къ каждому изъ нихъ и вмѣстѣ полнѣйшую неспособность къ творчеству. Мадонны и святые, историческія сцены и миѳологія, всѣ попали подъ ея кисть, но это было не больше какъ маскарадъ, гдѣ наши художники примѣривали на себѣ всевозможныя чужія, давно уже отношенныя другими платья, но гдѣ не сверкнуло ни своей мысли, ни формы. Печально глядѣть, какъ эти картины, рядомъ съ достигнутымъ до извѣстной степени владѣньемъ средствами искусства, заключили одни лишь чужіе мотивы и задачи, либо отличаются совершеннымъ отсутствіемъ внутренняго содержанія. Не разъ подумаешь, что если только на это должны были потратиться долгіе годы школы, усилій и трудовъ, то лучше бы имъ обратиться на какое-нибудь ремесло, а не на художество: навѣрное въ достигнутыхъ результатахъ вышло бы на сто разъ больше пользы, дѣла, нужнаго и важнаго для всего общества.

Какъ и въ англійской школѣ, лучшее, что̀ произведено прежними періодами нашего искусства, это портреты. Здѣсь мы доказали и свое постиженіе реальныхъ формъ, и пониманіе характеровъ, и живую способность къ красотамъ краски. Но, подобно англійской-же школѣ, наша галлерея портретовъ есть гал-

лерея аристократическихъ личностей разныхъ царствованій; всѣ наши талантливые портретисты воспроизводили одинъ только титулованный, высшій кругъ общества, позабывъ объ остальныхъ и ничуть не заботясь о нихъ: начиная отъ средины прошлаго вѣка и опускаясь даже за первую четверть нынѣшняго, между нашими портретами только и встрѣчаешь, что аристократокъ-дамъ и аристократовъ-кавалеровъ. Это тѣ-же лорды и леди англійской школы. Отъ Екатерининскаго времени намъ остались портреты только баричей въ дорогихъ кафтанахъ и съ золотыми табакерками, только фрейлинъ и княженъ, протянувшихъ свои полныя барскія ручки къ арфѣ или электрической машинѣ, или приподнимающихъ въ придворномъ балетѣ свои пастушескія юбочки и ножки передъ напудренными пастушками—камеръ-юнкерами [1]). Отъ первыхъ 30 или 40 годовъ нашего вѣка останутся лишь портреты генераловъ съ толстыми эполетами и значительною миною; князей въ боярскомъ кафтанѣ, или форменномъ мундирѣ; знатныхъ дамъ съ опахалами одалисокъ въ рукахъ, или затаенною въ глазахъ жаждою походить на французскую герцогиню; художниковъ, глядящихъ Вандейками-аристократами; чиновниковъ, глядящихъ министрами [2]). Много тутъ разлито во всемъ красоты формы и краски, но главнѣе и того и другого проступаетъ вездѣ высокомѣрное чванство оригиналовъ и потворство этой несчастной страсти со стороны художниковъ-портретистовъ. Рѣдко-рѣдко переданы вся многообъемлющая правда, вся безъискусственность простой жизни: лишь иной только разъ художникъ рѣшался представить своего отца [3]), родственника, пріятеля, знакомаго, въ ихъ вседневной, всегдашней фигурѣ и образѣ, безъ прикрасы и возвеличенія. Кисть художника казалась слишкомъ драгоцѣнною, чтобъ тратить ее на простыхъ, обыкновенныхъ людей, и, какъ въ Англіи прошлаго вѣка, достойны ея были, въ прежнее время у насъ, одно барство и знатность рода.

Покуда дѣло идетъ объ этой ступени развитія и объ этомъ направленіи искусства, мы съиграли на всемірной выставкѣ одну изъ самыхъ блестящихъ ролей. Мы тутъ шли однимъ шагомъ съ Англіей, и всѣ вѣнцы, которые она заслужила, принадлежатъ и намъ. Портреты Левицкаго, Боровиковскаго, Кипренскаго, Брюллова, станутъ рядомъ съ лучшими портретами Рейнольдса, Гейнсборо, Ромнея и Лоренса, заключаютъ столько-же изящества, правды, блестящихъ роскошныхъ тоновъ (особливо въ матеріяхъ, атласахъ и бархатахъ), великосвѣтской граціи, вельможескаго достоинства, пышной парадности. И тѣ, и другіе являются точно посреди шума и блеска придворнаго праздника, или на торжественномъ пріемѣ у министра, и такіе портреты, какъ скромно глядящіе изъ своихъ рамокъ отецъ Левицкаго и отецъ Кипренскаго—исключеніе изъ общаго правила, столько-же рѣдкое, сколько и поразительное по талантливости.

Но на службѣ у бальныхъ и парадныхъ наклонностей никогда не уйдетъ далеко искусство, и конечно, наша живопись долго не выбралась-бы на болѣе широкую дорогу. Не смотря на талантъ своихъ художниковъ, она долго-бы еще осталась при одностороннемъ (хотя и прекрасномъ) копированіи съ извѣстныхъ типовъ, совершенствовала-бы на нихъ свою характеристику и краски, и затаивала-бы подъ ними всю бѣдность и тощесть своей задачи. Но въ русскомъ искусствѣ, какъ и въ англійскомъ, съ самаго начала лежалъ болѣе глубокій корень, неразвитое зерно иныхъ художественныхъ стремленій. Въ Англіи, въ одно время съ лучшими ея портретистами, посреди самаго развала аристократизма и возвеличенія его художествомъ, жилъ и работалъ великій художникъ, который, наперекоръ своему вѣку, наперекоръ вкусамъ и привычкамъ современниковъ, поднялъ вдругъ на холстъ кисть, окунувшуюся въ правду жизни и одну ее только и хотѣвшую передавать. Не только въ Англіи, но во всей Европѣ онъ первый осмѣлился на такую задачу. Съ тѣхъ поръ, какъ итальянскія академіи XVII вѣка изгнали изъ искусства правду и естественность, онъ первый почувствовалъ всю тягость искусственныхъ оковъ и возсталъ противъ нихъ со всею ненавистью и энергіею здоровой художественной натуры.

Это былъ Гогартъ.

Онъ началъ представлять все то, что совершается въ дѣйствительной вседневной жизни. Картины и рисунки его были точно отразившіяся въ камеръ-обскурѣ и потомъ закрѣпленныя навсегда сцены изъ дѣйствительности. За то какимъ-же чуждымъ человѣкомъ долженъ онъ былъ казаться своимъ современникамъ! Быть можетъ, нѣсколько человѣкъ уже и тогда чувствовали великость его начинанія, но остальные—остальные не хотѣли знать его картинъ, правдивыхъ и ѣдкихъ, никто не хотѣлъ покупать, даже за безцѣнокъ, лучшихъ его созданій, и если-бы не та геройская непреклонность, которая есть всегдашній спутникъ таланта, сознательно идущаго къ своей цѣли, Гогартъ принужденъ былъ-бы, чтобы не умереть съ голода, бросить живопись и приняться за что-нибудь другое. Въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ, какъ не преступленіемъ противъ искусства, должны были казаться Гогартовымъ современникамъ его сцены съ улицы, съ рынка, изъ тюрьмы, изъ кабака и зазорнаго дома, закулисныя тайны барской жизни, смѣло выставленная наружу изнанка пышности и величія? Чѣмъ, какъ не страшнымъ позоромъ искусства должно было представляться все это публикѣ и художникамъ, воспитаннымъ въ благочестивомъ обожаніи только тѣхъ картинъ, гдѣ являлись фальшивые Спартанцы и небывалыя Сабинки, ходульныя Ѳермопилы и сентиментальныя Федры, забавные Бруты и жалкіе Сократы. Какъ имъ было не считать низкимъ, презрѣннымъ, неприличнымъ то искусство, которому служилъ Гогартъ, въ сравненіи съ ихъ высокимъ, благороднымъ и прибраннымъ искусствомъ! Эти понятія долго еще и послѣ смерти Гогарта удержались не только во всей Европѣ, но и въ самой Англіи: въ продолженіе многихъ десятковъ лѣтъ не нашлось и тамъ ни одного продолжателя великаго дѣла, начатаго Гогартомъ. Но при-

---

[1]) Портреты Левицкаго. *Ред.*

[2]) Портреты Брюллова. *Ред.*

[3]) Портретъ отца Левицкаго; тоже—Кипренскаго. *Ред.*

шло наконецъ время, и то, что было тайной одного, разлилось на весь міръ, сдѣлалось потребностью и стремленіемъ всѣхъ. Гогартовское постиженіе жизни, его жажда проникнуть во всѣ изгибы совершающейся передъ нашими глазами дѣйствительности, задержать въ картинахъ своихъ отпечатокъ несущагося мимо насъ ежедневно потока событій, лицъ и характеровъ, нашли наконецъ вездѣ отголосокъ. Гогартъ былъ лишь первый вѣстникъ всеобщаго настроенія къ правдѣ, которое должно было охватить искусство всей Европы.

Но нигдѣ мы не встрѣтимъ такой близости къ гогартовскому направленію, какъ въ русской *новой* школѣ. Ѳедотовъ — Гогартъ Россіи. Онъ явился у насъ точно такимъ-же раннимъ, передовымъ вѣстникомъ новаго искусства, и, точно такъ-же, какъ и тотъ, непонятый и оттолкнутый за попытку сдѣлать искусство чѣмъ-то низкимъ и неприличнымъ, умеръ въ сумасшедшемъ домѣ отъ бѣдности и несчастія. Его настоящее значеніе еще и до сихъ поръ далеко не всѣми сознано. Вотъ тому яркій, выпуклый примѣръ. Одно изъ совершеннѣйшихъ созданій Ѳедотова, это „Сватовство маіора", не уступающее Гогарту по глубинѣ постиженія разнообразнѣйшихъ характеровъ, по безконечной правдѣ типовъ, по ѣдкому юмору, по силѣ и жизненности представленія. Это созданіе, конечно, должно-бы было занять на всемірной выставкѣ первое мѣсто между тамошними нашими картинами, какъ одно изъ тѣхъ произведеній, отъ которыхъ повело свое начало новое русское искусство. И что-же! Вдругъ эту картину сочли нужнымъ повѣсить такъ высоко, что ничей глазъ не могъ ее тамъ видѣть. Ее считали неприличною, увѣряли, что она будетъ только шокировать иностранцевъ и дастъ имъ слишкомъ невыгодное понятіе о нашемъ искусствѣ. За кого же это такъ боялись, чью это стыдливость тутъ оберегали? Англичанъ-ли, которые давно уже безъ всякаго милосердія и жеманства разсматриваютъ (въ томъ числѣ и на всемірной выставкѣ) самыя смѣлыя сцены Гогарта и его преемниковъ? Или хлопотали о стыдливомъ чувствѣ французовъ и нѣмцевъ, которыхъ искусство во всѣ времена еще меньше англійскаго было чопорно и трусливо? Нѣтъ, вся забота была не о нихъ и не объ остальной европейской публикѣ (о которой, впрочемъ, наши распорядители всего меньше имѣли понятія): просто намъ самимъ казалось верхомъ цинизма и антихудожественности то, гдѣ ничего циническаго и оскорбительнаго для здороваго моральнаго чувства не было. Такъ еще сильны прежнія привычки, такъ еще чудовищна для насъ простая правда и естественность, такъ еще она пугаетъ и дичитъ наше фарисейство! Но уже все болѣе и болѣе вымираетъ теперь прежнее непониманіе искусства, и каждое новое поколѣніе наше все только выше и выше будетъ поднимать Ѳедотова, точно также, какъ новыя поколѣнія Англичанъ все только выше и выше поднимаютъ стараго Гогарта.

Сходство Ѳедотова съ Гогартомъ довершается малою способностью его къ колориту: у обоихъ краски почти всегда слабы, иногда доходятъ даже до непріятности, по преобладанію сѣрыхъ и зеленоватыхъ тоновъ. Кромѣ того, можно еще указать на рисунокъ, который одинаково и у Гогарта, и у Ѳедотова не всегда удовлетворителенъ, и вообще можно указать на неполное владѣніе средствами и формами искусства.

Но, при общемъ сходствѣ въ главныхъ чертахъ исторіи и общаго настроенія, между искусствами обоихъ народовъ существуетъ и глубокая разница. Русское искусство никогда не повторяло англійскаго искусства, тѣмъ болѣе, что его вовсе не знало; оно именно явилось тутъ впервые самостоятельнымъ. Разница народностей и характера не могла не повести къ совершенной разности не только формъ, но и задачъ. Русское искусство (я разумѣю здѣсь, конечно, только *новое* русское искусство) никогда не имѣло тѣхъ моральныхъ и нравоучительныхъ тенденцій, которыя у Гогарта и у всей послѣдовавшей за нимъ школы стояли почти всегда на первомъ мѣстѣ. Наше искусство еще не бралось доказывать на картинахъ пользу добродѣтели и вредъ порока. Наврядъ-ли у насъ появятся картины въ родѣ гогартовскихъ сценъ „*лѣнивый и прилежный*", которыхъ вся цѣль показать, какимъ образомъ одинъ путь приводитъ къ лордъ-мерству и богатой женитьбѣ, а другой къ висѣлицѣ. И не потому только кажутся онѣ у насъ невозможными, что теперь уже давно не время для морали, а потому что не имѣютъ основъ въ направленіи народнаго духа. Резонеръ и моралистъ Стародумъ никогда не былъ у насъ въ славѣ; даже при своемъ появленіи онъ столько-же надоѣдалъ сколько и теперь и, кажется, можно присягнуть, что будь у насъ настоящая живопись еще въ эпоху Гогарта, *лѣнивыхъ и прилежныхъ* между нашими картинами не было бы. Другое отличіе нашей школы отъ прежней англійской то, что ей столь-же мало, какъ и тощая мораль, свойственна немного узкая, ограниченная сфера многихъ гогартовскихъ продолжателей. Каждая сторона служитъ вѣрнѣйшимъ отголоскомъ литературы своего времени. Если Гогартъ нравоучителенъ какъ Фильдингъ и остальная англійская литература его эпохи, то Вильки, не смотря на весь свой талантъ, часто напоминающій въ своихъ картинахъ мѣщанскую ограниченность нѣмецкаго филистерства, повторяетъ добронравность Гольдсмита, выводящаго изъ терпѣнія своею узкостью. Фриты, Уэбстеры, Фэды и остальные нынѣшніе живописцы, своими „*Скачками Дерби*", „*Дебаркадерами желѣзной дороги*", съ модными „*Рамсгетскими минеральными водами*", со своими микроскопическими драмами, романами и комедіями изъ англійской жизни — совершенные *pendants* къ Диккенсамъ и Теккереямъ. Конечно, много разницы въ индивидуальныхъ талантахъ каждаго, но всѣ вмѣстѣ воспроизводятъ типы и сцены того самаго рода, которые наполняютъ созданія ихъ товарищей-романистовъ. У нихъ тѣ-же красоты, тоже направленіе, но вмѣстѣ и тѣ-же недостатки, что у тѣхъ. И до сихъ поръ любимыя темы англійскаго искусства: угнетенная старость, страдающая безпомощность, и потомъ, какъ послѣдняя страница англійскаго романа, счастливая свадьба, восторгъ оправданнаго судомъ семейства, схваченный закономъ преступникъ. Безъ благодѣтельнаго фатума, безъ апоѳеоза семейнаго счастья (немного приторнаго), англичанинъ

и до сихъ поръ не обходится, безъ нихъ картина ему не полна, не вся тутъ. Въ противоположность такимъ стремленіямъ, русское искусство столько-же мало думаетъ о морали, добронравности и непремѣнномъ семейномъ счастіи, какъ Гоголь и родившаяся отъ него литература. Конечно, оно не меньше, чѣмъ у англійскаго народа надарено талантомъ къ сатирѣ и юмору, ему какъ нельзя болѣе возможны такія созданія, какъ геніальный рядъ гогартовскихъ картинъ, извѣстный подъ именемъ „*Mariage à la mode*", (безъ сомнѣнія, мы увидимъ у себя не мало подобныхъ созданій, они намъ слишкомъ близки, слишкомъ свойственны) [1]; русское искусство столько-же глубоко реально, какъ англійское, оно столько-же смѣло и талантливо нисходитъ въ тину вседневной жизни, охватываетъ жадными руками и страстною кистью міръ бѣдности и несчастія, преступленія и комизма, каррикатуры и глубокаго чувства, но у него есть свои мотивы и стремленія, которые ярко отдѣляютъ его отъ искусства англійскаго, ему до сихъ поръ даже вовсе и неизвѣстнаго. Когда художники этого послѣдняго взялись за кисть, передъ ихъ глазами не было уже такого богатства и многообразности человѣческой природы, какъ у нашего: поселянинъ англійскій несравненно ближе стоитъ къ горожанину, ко всѣмъ высшимъ сословіямъ, чѣмъ нашъ крестьянинъ, представляющійся какимъ-то уцѣлѣвшимъ пластомъ древнѣйшаго общества человѣчества. На сколько-же, значитъ, больше разнообразныхъ ступеней, типовъ и формацій улеглось у насъ между нимъ и верхними слоями, общими у насъ съ остальной Европой! Какіе разнообразные, характерные мотивы должны истекать изъ жизни этого особаго міра, конечно, въ тысячу разъ болѣе близкаго къ нашей безъискусственности, къ живой природѣ, посреди которой постоянно живетъ англійскій крестьянинъ, или тѣмъ болѣе фермеръ! Какіе новые сюжеты представляютъ переходныя ступени отъ этого крестьянина къ другимъ классамъ общества, типы нашего мелкаго продавца, лавочника, промышленника, кантониста, канцеляриста, чиновника, совсѣмъ особенные и нигдѣ болѣе не встрѣчаемые! При такой разницѣ уже въ самыхъ типахъ, а слѣдовательно, и во всемъ потокѣ ихъ жизни, наше искусство ни въ чемъ не могло столкнуться съ англійскимъ, ни въ чемъ не могло повторять его. Наше искусство имѣетъ съ нимъ сходство лишь въ общихъ чертахъ характера, въ общихъ стремленіяхъ, но всѣ подробности другія, оно по-своему озирается вокругъ себя и принимается рисовать безчисленные своеобразные типы и сцены, богато вокругъ него разбросанные.

Къ этому воспроизведенію дѣйствительности у русскаго искусства оказалось до сихъ поръ всего болѣе таланта и способности. Какъ въ прежнія эпохи не было у него дѣйствительной симпатіи и способности къ академическому направленію старой послѣрафаэлевской Италіи и къ ложной классичности донаполеоновской старой Франціи, такъ и теперь нѣтъ у него ни симпатіи, ни способности къ историческому реализму нынѣшней Франціи и къ идеальной символистикѣ нынѣшней Германіи, и, наконецъ, къ стремленію нынѣшнихъ ренегатовъ, перешедшихъ изъ протестанства въ католицизмъ, ищущихъ воскресить въ живописи младенчество среднихъ вѣковъ. Не смотря на безконечную гибкость и страсть къ подражанію, русское искусство даже еще и не пробовало отвѣдать котораго-нибудь изъ этихъ новыхъ путей нынѣшняго европейскаго искусства. У насъ не было еще никого, кто-бы даже издали пытался подражать Поль Деларошу, Корнеліусу, Каульбаху, или Овербеку. Что-же это значитъ? То-ли, что разнообразныя направленія этихъ вождей новаго искусства на столько чужды нашимъ способностямъ и настроенію, что мы даже отказываемся, на этотъ разъ, отъ вѣчной своей привычки подражать, или то, что, наконецъ, просыпается самознаніе и мы пробуемъ приняться за свое?

Мнѣ кажется, вѣрнѣе послѣднее.

Всемірная выставка заключала въ себѣ, вмѣстѣ съ представителями двухъ прежнихъ направленій нашихъ (академическаго и портретнаго), нѣсколько представителей и нынѣшняго реалистическаго. Ихъ было немного, и ничего, въ томъ числѣ, высоко-талантливаго въ такой мѣрѣ, что̀ бы могло считаться совершеннымъ созданіемъ, наравнѣ съ ловко-эскамотированными отъ публики картинами Ѳедотова. Но, видно, въ нихъ заключаются и сила новизны, и начатки будущаго широкаго развитія, когда они и въ Лондонѣ произвели на иностранцевъ то самое впечатлѣніе, которое производили у насъ дома, на выставкахъ. Только на нихъ и было обращено всеобщее вниманіе, только ихъ и изучали съ любовью, только на нихъ и указывали, какъ на выраженіе нынѣшняго состоянія русскаго искусства, какъ на вѣрнѣйшій залогъ самостоятельнаго развитія его. „Всѣ надежды русскаго искусства въ будущемъ, говоритъ Тэйлоръ, опираются на картины изъ русской жизни и исторіи, а не на претензливыя академическія сочиненія Брюллова, Иванова и другихъ. Съ искусствомъ послѣдняго рода Россія можетъ только занять мѣсто въ хвостѣ академическаго искусства Европы. Но если она примется за дѣйствительное національное направленіе, то можетъ занять почетное самостоятельное мѣсто". Въ этихъ словахъ иностранца выражено точь-въ-точь то самое, что и мы, Русскіе, начинаемъ нынче думать о нашемъ искусствѣ.

Послѣ долгаго, страннаго ослѣпленія, всѣ у насъ, и публика, и художники, стали догадываться, что нѣтъ никакого толка въ безцвѣтномъ, безхарактерномъ, подражательномъ искусствѣ на чужія, и притомъ старыя, темы, и стали искать новаго собственнаго рода. Между тѣмъ нынѣшнее время вовсе не благопріятно развитію портретной живописи: фотографія почти совершенно убила портретъ, и весь нашъ талантъ къ нему затихъ, замолкъ, вдругъ сошелъ со сцены. Всему, что̀ только было у насъ даровитаго между людьми новаго поколѣнія, не оставалось ничего другаго, какъ поворотить на національную дорогу, приняться за родные сюжеты древней или новой русской жизни.

---

[1]) Эти слова скоро оправдались: въ 1863 году явилось на выставкѣ „Неровный бракъ" Пукирева, истинный „Mariage à la mode" въ русскомъ духѣ. *Ред.*

Но переходъ отъ самой мертвой и лживой условности ко всему, что только можно вообразить себѣ самаго живаго, одушевленнаго, дышащаго характерностью и правдой, вовсе не произошелъ посредствомъ какого-то скачка, нежданнаго, негаданнаго.

Иностранцы могли-бы это подумать, еслибъ повѣрили нашей коллекціи картинъ на всемірной выставкѣ и вообразили-бы себѣ, что въ ней заключается дѣйствительно вся наша художественная исторія. Здѣсь вышли на свѣтъ только двѣ крайности: съ одной стороны, картины того стараго академическаго направленія, гдѣ не было ровно ничего нашего (и которыя, впрочемъ, вовсе не для такого заключенія посылались на выставку, а напротивъ, въ доказательство процвѣтанія у насъ „высокаго" искусства); тутъ-же, вмѣстѣ съ этими картинами конца прошлаго и начала нынѣшняго вѣка, являлись нынѣшніе запоздалые ихъ отпрыски, подрумяненные и принарядившіеся какъ будто по-новому, но все-таки съ прежнимъ золотушнымъ скелетомъ. Съ другой стороны, представлялись картины на русскія темы, гдѣ все начинаетъ быть нашимъ, своебразнымъ. Но тутъ не все еще наше искусство, и между двумя этими антиподами было что-то еще, что̀ совершило переходъ отъ перваго акта ко второму. Именно этого интереснаго, важнаго звена на всемірной выставкѣ и не было. Какое блестящее доказательство нашего пониманія собственной-же нашей художестенной исторіи!

Посредствующимъ звеномъ между старымъ и новымъ направленіемъ были у насъ картины на сюжеты военные. Долго онѣ стояли у насъ въ модѣ и почетѣ, но, должно быть, теперь наступили другія времена, другіе вкусы. Видно, теперь ихъ застыдились, сочли неприличнымъ пятномъ русской художественной лѣтописи, коль скоро не послали на выставку, коль скоро скрыли отъ глазъ Европы тѣ самыя произведенія, за которыя превозносили прежде ихъ авторовъ, осыпали ихъ похвалами, наградами, почетомъ, возводили въ профессорство [1]).

А напрасно! Стыдиться прошедшаго въ исторіи еще болѣе смѣшно, чѣмъ странно. У каждаго народа было, конечно, только то прошедшее, какого онъ былъ достоинъ и къ какому способенъ. Но этого мало. Если ужъ стыдиться своего прошедшаго, то, конечно, будетъ гораздо разумнѣе стыдиться своего академическаго, чѣмъ баталическаго направленія. Первое было эпохой болотнаго застоя, ни къ чему и никуда не ведущаго подражанія, мертваго, холоднаго и притворнаго; между тѣмъ, второе, не смотря на частую свою пустяшность и всегдашнюю внѣшность, на вытянутыхъ солдатиковъ и вылощенные кивера и мундиры, все-таки заключало въ себѣ стремленіе къ натурѣ, правдѣ, естественности, стремленіе выразить то, что̀ видишь собственными глазами, что̀ дѣйствительно существовало или существуетъ, а не то, что̀ складывается по извѣстнымъ правиламъ въ тощемъ манежномъ воображеніи академиста. Вмѣстѣ съ пушками, ружьями, тесаками и шинелями, вытяжкой и погончиками, маршировкой и пуговицами, наши баталисты вглядывались въ живыхъ людей, въ живую ихъ природу и движенія, въ ихъ складъ и лицо, и писали на своихъ картинахъ уже не небывалыхъ людей, выточенныхъ и налаженныхъ по всѣмъ правиламъ идеальныхъ статуй, а настоящихъ людей, какъ они въ самомъ дѣлѣ бываютъ въ природѣ. Намъ нечего стыдиться ни нашихъ сраженій, ни солдатовъ, ни лагерей, ни парадовъ, ни стоянокъ и приваловъ. Будь они на выставкѣ, займи они мѣсто хоть тѣхъ „блудодѣйственныхъ" ничтожныхъ и пустѣйшихъ голыхъ нимфъ [1]), передъ которыми всѣ только презрительно пожимали плечами (наравнѣ съ ихъ достойными прототипами, презрѣнными произведеніями кисти Винтергальтера), конечно, насъ за то не упрекнули-бы. „Вишь, чѣмъ русское искусство такъ долго занималось! Вишь, сколько лѣтъ у нихъ ушло на мундиры, да на вытяжку!", сказали-бы, можетъ быть, на лету иные. Но тутъ-же, конечно, нашлись-бы и другіе, которые пожалѣли-бы о печальномъ общемъ направленіи, но вмѣстѣ разглядѣли-бы, что и много жизни и правды взошло въ русское искусство съ тѣхъ поръ, какъ отъ группы людей, рисующихъ тоги и сандаліи, отдѣлилась кучка людей, принявшихся рисовать ранцы, каски и шинели, а вмѣстѣ съ ними и тулупы, лапти, избы, телѣги, сарафаны и русыя косы. Быть можетъ, уже и въ военныхъ нашихъ картинахъ и картинкахъ нашли-бы выраженіе многихъ сторонъ національнаго типа, физическаго и моральнаго, и признали-бы, что покорный, машинообразный, но безконечно-храбрый и упорный солдатъ-холерикъ этихъ картинъ такой же самостоятельный, достойный изученія и художественнаго возсозданія типъ, осадокъ извѣстной эпохи и извѣстнаго общества, какъ огненный, нервный солдатъ сангвиникъ французскихъ баталій, или пассивный флегматическій солдатъ прусскихъ парадовъ. Кромѣ насъ, всѣ это признаютъ, и оттого никто изъ другихъ народовъ не побоялся послать на всемірную выставку военныхъ своихъ картинъ. У французовъ, я думаю, добрая треть

[1]) Въ настоящее время гоненіе противъ прежнихъ картинъ на военные сюжеты простирается до того, что года два тому назадъ не допустили на выставку рѣдкихъ вещей въ Петербургѣ талантливую картинку Устинова: *Мирная Марсоманія*, гдѣ былъ представленъ офицеръ стараго времени, приготовляющійся къ разводу, и въ служебномъ пылу, съ трубкой въ рукѣ, марширующій по комнатѣ передъ восхищеннымъ семействомъ. Устиновъ, умершій, тоже какъ и Ѳедотовъ, отъ бѣдности и горя, былъ скорѣе дилеттантъ, чѣмъ художникъ, по крайней мѣрѣ талантъ его не успѣлъ еще вполнѣ вызначиться; но въ этой примѣчательной картинкѣ было столько правды, юмора, комизма, что навѣрно ее полюбила-бы наша публика и отдала-бы хоть позднее уваженіе бѣдному художнику, такъ рано скошенному смертью. Но не такъ судили личности, власть въ нашемъ художествѣ имѣющія. Quelle horreur! вскричали они передъ этой картиной, и картина была прогнана съ выставки, и ее до сихъ поръ никто у насъ не знаетъ.

[1]) Такъ названы были англійскимъ критикомъ Тэйлоромъ „Нимфы въ гротѣ" Неффа. *Ред.*

ихъ художественнаго отдѣленія была занята сраженіями, высадками войскъ, отдѣльными сценами боевой ихъ исторіи. У англичанъ тоже было не мало военныхъ сценъ на морѣ и сушѣ, у другихъ тоже. Сколько дорогихъ душевныхъ чертъ умѣетъ воспроизводить эта живопись! Можно-ли сравнить правду и глубину того самоотверженія, геройства, тѣхъ высоко-благородныхъ трагическихъ порывовъ, которые наша военная живопись старалась выразить на лицѣ своихъ солдатъ въ пылу боя или въ минуту смерти, съ тѣмъ выраженіемъ, выдуманнымъ и прибраннымъ, которое чертила на лицахъ своихъ героевъ ходульная условная живопись? Но важнѣе всего для насъ то, что военная живопись послужила мостомъ отъ прежней, вѣчно-лгущей, накидной живописи къ нынѣшней искренней и правдивой. Мало-по-малу, исчезли всѣ тѣ пустяки, все то поклоненіе одной внѣшней декораціи и костюму, которые обезображивали и обезсиливали военную нашу живопись, слишкомъ часто лишая ее глубокаго художественнаго значенія, но плодъ новаго направленія, пробившагося впервые въ военной живописи,—на лицо. Плодъ этотъ—нынѣшніе художники, нынѣшняя національная наша живопись, начинающая крѣпко запускать свои корни и расправлять сонныя вѣтви. Почти всѣ талантливые живописцы послѣдняго времени начали съ того, что были „баталистами". Самъ Ѳедотовъ началъ съ военныхъ картинъ и рисунковъ, и теперь, окидывая взглядомъ наше прошедшее, убѣждаешься, что не будь у насъ военной живописи, вѣроятно, мы долго еще не раздѣлались-бы съ мертвымъ академическимъ направленіемъ. Поэтому, забыть эту живопись на всемірной выставкѣ, выкинуть ее оттуда со щекотливою стыдливостью, или гордымъ высокомѣріемъ, это больше чѣмъ неблагодарно, это легкомысленно и близоруко.

Мы и тутъ безъ нужды наложили на себя руки, спрятали отъ другихъ одну изъ немногочисленныхъ, дѣйствительныхъ заслугъ своихъ.

Но, не смотря на то, что многихъ художественныхъ произведеній нельзя было досчитаться на нашей выставкѣ, и что другія совершенно понапрасну на ней очутились, все-таки тамъ было нѣсколько такихъ картинъ, которыя всѣмъ въ Европѣ могли доказать, что и у насъ нарождается наконецъ настоящее искусство. Какія-же это были картины, какія созданія? О, это были все только такія вещи, которымъ никогда еще не придавали у насъ большой цѣны, особеннаго значенія. Какъ удивились-бы наши художественные хозяева, старые и молодые, большіе и малые, наши всегдашніе цѣнители и судьи, когда вдругъ узнали-бы, что въ Европѣ сочли важнымъ изъ нашего вовсе не то, чѣмъ до сихъ поръ мы гордились, не то, для чего сто лѣтъ отперта была дверь Академіи и рука поощрителей, для чего только и воспитывались прежнія поколѣнія художниковъ, не саженные холсты, не сіянья и крылья, не вѣнцы и котурны, а тѣ полупрезираемыя картинки, которыя считались у насъ пустяками и шалостями, бездѣлушками гостинныхъ, утѣхой людей, ничего не понимающихъ въ искусствѣ. Какое упрощеніе понятій! Вдругъ занимаетъ первыя мѣста и получаетъ необыкновенное значеніе то, чему никогда не учили, что выросло само собой, безъ призора и поливки, какъ дикій волчецъ и тернъ. Взгляните на нынѣшнія темы искусства, какъ отъ нихъ не приходить въ ужасъ людямъ, окостенѣлымъ во лжи и притворствѣ прежняго направленія? Но для насъ въ нихъ-то все и заключается, отъ нихъ-то мы и ждемъ обновленія нашего искусства. Деревня, городъ, ширь полей, глушь провинціи, захолустье чиновника, уголокъ кладбища, развалъ рынка, всѣ радости и горе, что ростутъ и живутъ въ избѣ и роскошномъ домѣ, что точатъ сердце или даютъ ему радостно распахнуться и вспорхнуть, все, чѣмъ полны дни и ночи, все пошло теперь наружу, въ картины, точно пробивающееся наконецъ зерно, долго зарытое подъ мерзлыми сугробами. Лишь нѣсколько нотъ изъ новой музыки послышалось съ нашей стороны на выставкѣ, но все это было молодое, свѣжее. Гдѣ уже и столько есть, тамъ весна начинается. Радостно привѣтствовали всѣ на всемірной наши первые звуки: и сѣнокосъ, полный живыхъ людей, не скопированныхъ съ чужихъ картинъ и фантазій, а прямо взятыхъ съ нашего поля [1]); и толпа на ярмаркѣ, отъ которой такъ еще и вѣетъ Азіей и азіатской жизнью [2]); и помѣщичье семейство, по старинному прощающееся съ уѣзжающимъ сыномъ [3]); и подгулявшій у своей избы крестьянинъ, въ которомъ слышится русскій еще лѣтъ за 300—400 назадъ, та-же изба, тѣ-же лица, тѣ-же люди, тѣ-же кафтаны и рубашки, та-же пляска съ притопываніемъ и свистомъ, та-же пѣсня на губахъ [4]); и ловкій пройдоха-разнощикъ [5]); и дышащій на ладанъ нищій [6]); и деревенскій свадебный поѣздъ [7]); и тройка, застигнутая метелью [8])—все это было точно первыя крупинки золота изъ несмѣтной руды, вдругъ обнаженной.

Да, мы, наконецъ, добрались до той жилы, которая когда бьется, то бьется сильно и здорово, и больше не застоишься съ нею „въ хвосту у другихъ".

Теперь уже авось намъ больше не придется растрачивать понапрасну дѣйствительные сильные таланты, настоящіе или будущіе; не придется въ печальномъ незнаніи перелаживать на нынѣшній ладъ историческія и религіозныя картины прежнихъ итальянцевъ, или съ чужихъ картинъ теперяшняго времени перетаскивать на свою палитру и холстъ—чужія краски, формы и манеру. Эти кермесы, эти Сорренто, эти Капри и Альпы, эти римскія куртки и испанскія лохмотья, эти обнимающіеся итальянцы и рѣжущіеся нѣмцы, выдаваемые намъ нынче за новѣйшіе и драгоцѣннѣйшіе успѣхи русской школы, будутъ-же наконецъ признаны тѣмъ, что они дѣйствительно есть, сотымъ эхомъ нынѣшнихъ бельгійскихъ, нѣмецкихъ,

---

[1]) „Отдыхъ на сѣнокосѣ", Морозова. *Ред.*

[2]) „Сцена на нижегородской ярмаркѣ", Попова. *Ред.*

[3]) „Отъѣздъ", Чернышева. *Ред.*

[4]) „Отецъ семейства", Корзухина. *Ред.*

[5]) Якоби. *Ред.*

[6]) „Праздникъ нищаго", Якоби. *Ред.*

[7]) Сверчкова. *Ред.*

[8]) „Тройка", Сверчкова. *Ред.*

швейцарскихъ, итальянскихъ картинъ и картинокъ, значитъ, такими произведеніями, которыя ровно настолько же намъ чужды и далеки, какъ передѣлки изъ Гвидореніевъ и Гверчиновъ. Не вѣдая чтò творятъ, наши художники прежняго времени убили цѣлую эпоху, потратили кучу способностей, повторяя какъ умѣли тѣхъ, кого тогда признавали первоклассными свѣтилами; нынче, другіе художники принялись у насъ тратить время и талантъ на повтореніе тѣхъ, кого считаютъ нынѣшними свѣтилами. Но развѣ одно другаго не стòитъ? Развѣ одинъ идолъ лучше другаго? Не все-ли равно, подражать въ одну эпоху Каррачамъ, Доменикину, Клодъ-Лоррену, или въ другую—Галлè, Каламу, Гюдену, Ахенбаху? Стòитъ ли даже одного идола мѣнять на другаго, — чтò выигрыша? Нѣтъ, бѣда вся не въ идолѣ, а въ самомъ идолопоклонствѣ, въ потребности, или, точнѣе, привычкѣ идти по чьимъ-бы то ни было, но только чужимъ, слѣдамъ. Сколько ушло лучшихъ нашихъ дарованій не только на сюжеты и темы, но и на живопись чисто *иностранную.* Казалось-бы, много прекраснаго и даровитаго лежало у нихъ въ натурѣ; казалось-бы, они богато были надѣлены средствами, имѣли передъ собой великолѣпное призванье, и потомъ ничего не осуществляли изъ ожиданнаго, и гибли для нашего искусства, ничего не оставляя, кромѣ слѣдовъ полнаго искаженія своей натуры на который-нибудь иностранный ладъ. Самымъ злымъ врагомъ нашего искусства была до сихъ поръ итальянщина: ея жертвы, можно сказать, неисчислимы; но въ новѣйшее время прежняя широкая единичная дорога для кастрированія своей національности и обезображенія своей самобытности разбилась на нѣсколько мелкихъ тропочекъ. Однакоже, это не обманетъ уже нашего здраваго пониманія и, переходя наконецъ къ настоящему русскому искусству, къ тому, которое дѣйствительно намъ нужно и важно, мы узнàемъ старое начало подражанія и повторенія чужаго, въ какіе-бы блестящія и новые костюмы оно ни рядилось, и оттолкнемъ его, какъ враждебный, вредный намъ наростъ, бородавку. То, что тяжелаго и безотраднаго навѣваютъ предыдущіе періоды нашего искусства, такъ что иногда мелькаетъ мысль о какомъ-то фаталистическомъ назначеніи нашемъ быть вѣчно только ловкими и быстрыми переимщиками,—развѣвается мигомъ, когда только взглянешь на начинающійся новый періодъ его. Слишкомъ ясенъ поворотъ въ другую сторону, наша живопись точно соскучилась и устала отъ прежней привычки заниматься все только чужимъ, или тѣмъ, до чего ей въ самомъ дѣлѣ нѣтъ ровно никакого дѣла. Маскарадъ, притворство, насильственные китайскіе башмаки ей теперь повидимому тошнѣе всего на свѣтѣ. Это выговариваютъ въ каждомъ штрихѣ, въ каждомъ почеркѣ кисти, всѣ нынѣшнія наши картины; тоже самое выговаривали и тѣ немногіе представители ихъ, которые попали на лондонскую всемірную выставку.

Къ сожалѣнію, выговаривали онѣ это робко, едва слышно, точно перекликаясь съ тѣхъ разныхъ угловъ, по которымъ онѣ были разсѣяны. Ихъ почти не замѣтно было, онѣ точно затерялись, бѣдныя, простыя и маленькія, въ массѣ всего высокаго, торжественнаго и геройскаго, выставленнаго прежнимъ нашимъ искусствомъ. Но что, еслибъ онѣ, вмѣсто того, чтобъ разбросаться кое-какъ въ разсыпную по выставкѣ, сдвинулись дружной кучкой, однимъ сплошнымъ цѣлымъ, вѣдь тогда роль наша въ новомъ искусствѣ вызначилась-бы ярче, сдѣлалась-бы вдругъ во сто разъ выше: мы бы разомъ получили значеніе людей, твердо и безвозвратно покончившихъ со старымъ и идущихъ брать тяжелымъ приступомъ новыя задачи.

V.

Для всѣхъ народовъ Европы всемірныя выставки явились великими картинами исторіи въ прошломъ и настоящимъ, великимъ поученіемъ для будущаго. Одни мы смотримъ на нихъ какими-то полусонными, полуотворачивающимися отъ лѣни глазами. Послѣдняя выставка 1862 года для насъ точно не существовала. Мы с ней не заботились до начала ея, не заботились, пока она продолжалась, не заботимся и теперь, послѣ ея окончанія. Неужели-же такъ будетъ и со всѣми будущими всемірными выставками?

Цѣну и важность начинанія чувствуетъ лишь тотъ, кто самъ работаетъ и начинаетъ, кого собственный трудъ научилъ понимать, сколько лежитъ будущности въ неразвитомъ еще, едва только распускающемся зернѣ. Всемірныя выставки кажутся намъ теперь лишь праздной затѣей роскоши, капризомъ людей, всѣмъ пресытившихся, потому что онѣ еще при своемъ началѣ, при своихъ первыхъ попыткахъ. Мы начнемъ однажды ихъ цѣнить и понимать, но, конечно только тогда, когда взойдетъ вся ихъ жатва, когда другіе начнутъ уже собрать ихъ посѣвъ. Вотъ тутъ мы вдругъ спохватимся, заторопимся, бросимся догонять другихъ, на-скоро примыкать къ тому, чтò вошло долгимъ постепеннымъ процессомъ въ кровь и плоть другихъ.

Авось хоть тогда эти самыя выставки пойдутъ намъ впрокъ, образумятъ насъ и, отучивъ наконецъ отъ необыкновеннаго самодовольства и самовосхищенія, пріучатъ смотрѣть на искусство не поверхностными и фривольными, а углубляющимися, разбирающими глазами.

Попытаемся, однако, даже и теперь взглянуть, какимъ поученіемъ могла-бы послужить нашему искусству выставка 1862 года, эта выставка, еще разъ повторяемъ, тѣмъ особенно важная, что для она еще первая.

Прежде всего, она научила-бы насъ тому, что нынче совсѣмъ уже не по-прежнему смотрятъ на искусство. Одно внѣшнее умѣнье, одна виртуозность формы не въ силахъ уже удерживать за собою перваго мѣста: искусство глядитъ теперь выше и дальше. „Нельзя довольно повторять, говоритъ Пальгрэвъ послѣ всемірной выставки, что только одна великость души и создаетъ великія картины. Высшее искусство будетъ то, которое выразитъ самыя широкія и глубокія мысли. Разница между великимъ и малымъ искусствомъ лежитъ не въ способахъ производства, не въ стиляхъ, не въ выборѣ сюжетовъ, но въ сущности

той цѣли, къ которой направляются способность и умѣнье художника". Быть можетъ еще справедливѣе будетъ сказать, что только то произведеніе и можно считать истиннымъ, имѣющимъ дѣйствительно высокое значеніе, въ которое вложено здоровое, истинное содержаніе, которое создано честною противъ искусства, преданной ему одному рукой. Какое-бы ни было внѣшнее мастерство, оно пропадаетъ, оно теряетъ всю свою вліятельную на насъ силу, когда служитъ для цѣлей беззаконныхъ, пустыхъ, легкомысленныхъ или гнилыхъ. Художественное произведеніе носитъ на себѣ неизгладимые слѣды того настроенія, съ которымъ приступалъ къ нему художникъ: накидной-ли жаръ его наполнялъ, честолюбіе-ли блеснуть техникой, или жажда догнать другихъ, легкомысленный-ли капризъ, тяжелое-ли безсмысліе, глубокое-ли одушевленіе правды и поэзіи—все въ немъ выступитъ какъ въ зеркалѣ, проглянетъ и сквозь самое блестящее, и сквозь самое скромное умѣнье производства. Все дѣло въ первоначальномъ основномъ настроеніи, все дѣло въ томъ, чтò хотѣлъ сказать художникъ, чтò ему нужно было выразить въ болѣе или менѣе совершенныхъ формахъ искусства. Конечно, время наше не меньше любой прежней эпохи способно разумѣть значеніе формы и приходить въ восторгъ отъ ея красоты; оно никогдо не потерпитъ ея попранія; какъ-бы велико и прекрасна ни было содержаніе, наше время изъ-за него одного не помирится съ неумѣлостью формы; больше чѣмъ когда-нибудь, оно требуетъ отъ художника строгаго, глубокаго ученья, мастерства, полнѣйшаго владѣнья средствами искусства, иначе признаетъ произведеніе не художественнымъ. Но, несмотря на все это, и даже именно вслѣдствіе окончательнаго овладѣнія формою, искусство не считаетъ ее по прежнему окончательною, главною задачей; она стоитъ для него на второмъ уже мѣстѣ. А при такомъ понятіи, къ чему-же мы нынче приходимъ? Къ тому, что живописное или скульптурное умѣнье производства и способность къ созданію картины или статуи—двѣ вещи совершенно разныя, раздѣленныя безмѣрными пропастями. Самый рѣдкій случай именно и есть тотъ, когда человѣкъ, умѣющій писать красками и лѣпить изъ глины, или рубить изъ мрамора, дѣйствительно способенъ къ художественному созданію. Пора смотрѣть на искусство глубже, заглядывать подъ блестящую шкурку, которою слишкомъ часто прикрыто не живое тѣло, не бьющіяся жилы, не крѣпкія мышцы, а гнилыя тряпки и мочалы. „Намъ, говоритъ Пальгрэвъ, гораздо нужнѣе нынче многое забывать, чѣмъ вспоминать изъ числа художественныхъ произведеній".

Второе, чему-бы насъ научила всемірная выставка, это уразумѣніе направленія нынѣшняго искусства. Нѣтъ искусства единаго, всецѣлаго, вѣчно одинаковаго. Такого никогда не было, да конечно никогда не будетъ. Какъ все существующее, какъ урожаи и неурожаи, какъ приливы и отливы, какъ болѣзни и вулканы, какъ здоровые и вредные періоды, искусство идетъ полосами, порывами, то стихающими до едва замѣтнаго шопота, то разростающимися въ громадный неудержимый разливъ, то захватывающими лѣса, луга, пашни, города, то обнимающими едва нѣсколько бѣдныхъ точекъ. Одинъ періодъ искусства не похожъ на другой, у каждаго изъ нихъ свои особенныя стремленія. Но тогда наша главная задача помышлять не объ искусствѣ вообще, не объ идеальномъ какомъ-то совершенствѣ его, а объ ясномъ сознаніи задачи и характера искусства нашего времени. Въ чемъ же они состоятъ? „Ничто такъ меня не поражаетъ, говоритъ Тэйлоръ, какъ преобладаніе въ настоящее время живописи на сюжеты изъ ежедневной жизни—надъ прежнею живописью, на темы исключительно историческія, религіозныя и академическія. Нельзя не видѣть въ этомъ общаго стремленія всего европейскаго искусства, независимо отъ ученія той или другой школы". Да, въ чемъ прежде искусство находило интересъ и высшую задачу себѣ, въ томъ больше не находитъ. Точки соприкасанія искусства съ жизнью передвинулись, однѣ впередъ, другія назадъ; значитъ, плоды, результаты теперь совсѣмъ иные противъ прежнихъ. Нынѣшнее искусство уже не ищетъ, во чтобы то ни стало, представить полный комплектъ во всѣхъ родахъ живописи; оно не боится, что можетъ быть иныхъ изъ числа ихъ вовсе не окажется, что останется нѣсколько мѣстъ пустыхъ. Что за бѣда! Безчестья въ этомъ нѣтъ никакого, ни для народа, ни для художниковъ. Видно такая полоса пришла, видно не для всего прежняго теперь время, и иное на теперь, другое навсегда должно замолчать и заглохнуть. Западное искусство не хочетъ болѣе тѣхъ произведеній, что похожи на мертвеца, изъ котораго вольтовъ столбъ извлекаетъ насильно чтò-то въ родѣ признаковъ жизни; оно не боится упрековъ въ недочетѣ, въ односторонности. Какая эпоха искусства не была одностороння? Конечно, ужъ никто не являлся одностороннѣе Греціи и среднихъ вѣковъ, а это были, въ искусствѣ, двѣ самыя творческія эпохи міра. Наше время, стремясь къ самосознанію, т.-е. къ настоящей силѣ, тоже не боится ограничить себя во многомъ, мужественно урѣзываетъ все чтò находитъ лишнимъ, не хочетъ знать ничего, кромѣ того, къ чему лежитъ настоящая его способность, чтò для него живо, гдѣ бьется настоящій, неподдѣльный пульсъ. „Я не стану разбирать, говоритъ Тэйлоръ, какая настоящая цѣна тому роду живописи, который всѣ привыкли называть *историческимъ*. Но скажу, что лишь немногимъ, да и то самымъ могучимъ художникамъ предназначено создавать дѣйствительно значительныя произведенія въ этомъ родѣ. Между тѣмъ, большой спросъ принуждалъ слишкомъ многихъ заниматься ими. Результатомъ этого выходила пустота, ложное чванство, полнѣйшее отсутствіе мысли. Обо всемъ этомъ можетъ дать понятіе обозрѣніе такой выставки, какъ нынѣшняя. Между тѣмъ, всякое воспроизведеніе дѣйствительной жизни и дѣйствительной природы заключаетъ для насъ интересъ чрезвычайный, коль скоро оно соединено съ достаточнымъ техническимъ умѣньемъ. Здѣсь нѣтъ непремѣнной потребноости въ геніи, хотя и здѣсь, какъ вездѣ, можетъ проявиться и наложить свою могучую печать геній. Всего болѣе меня поражаетъ то, что каждая школа искусства, повидимому, тогда лишь ростетъ и пріобрѣтаетъ силу, когда разработываетъ исключительно свои національные мате-

ріалы. Мнѣ кажется, это происходитъ отъ того, что эти матеріалы дѣйствуютъ на наибольшее число людей, какъ истинная и укрѣпляющая пища, тогда какъ прежніе академическіе сюжеты дѣйствуютъ прямо наоборотъ". Глубокая правда лежитъ въ этихъ словахъ. Они выражаютъ нынѣшнее общее настроеніе. Надо было отказаться отъ замашекъ на геніальность, отъ всего ложно-великаго и геройскаго, чтобъ стать на вѣрную надежную почву, почву дѣйствительности и національности, чтобъ превратиться въ реалистовъ, замышляющихъ повидимому обыкновенное, но производящихъ значительное. По модѣ-ли, увлекаясь-ли общимъ потокомъ, но мы начинаемъ поворачивать на новую дорогу. Будемъ-же уважать всѣ другіе роды живописи, всѣ другія школы, не станемъ отрицать ихъ возможности и необходимости, но бросимъ старую пустую чванливость, заставлявшую насъ стараться непремѣнно проблистать во всѣхъ родахъ, и, отступившись отъ всего остальнаго, тѣмъ сильнѣе упремъ на главную свою способность: передавать дѣйствительную народную нашу жизнь, ея, на первый взглядъ, некрупныя черты, ея кажущаюся мелочь, со всей правдой, поэзіей, юморомъ, потрясающими слезами, тихими или порывистыми радостями, со всею истиной чувства, намъ близкаго и понятнаго, потому что взятаго съ натуры. Зачѣмъ намъ тянуться къ Сикстинскимъ Мадоннамъ и Аѳинскимъ Школамъ, когда до сихъ поръ настоящая способность у насъ была совсѣмъ къ другому. Зачѣмъ намъ тянуться за историческими задачами, когда всѣ опыты наши въ этомъ родѣ, отъ Лосенки до Брюллова, отъ прежнихъ святыхъ и до нынѣшнихъ „Помпей", доказали до сихъ поръ только одно нашу неспособность къ этимъ задачамъ, и то, что, не создавая тутъ ничего цѣльнаго, мы только представляемъ жалкія, смѣшныя или нелѣпыя пародіи на исторію и психологію, печальныя заблужденія копистовъ, или еще болѣе печальную гниль и пустоту каприза! Каково-бы ни было наше будущее, что бы насъ впереди ни ожидало, хотя-бы даже произведеніе на свѣтъ такихъ великихъ всемірно-историческихъ созданій, какъ Гамптонъ-Кортскіе картоны Рафаэля, все-таки самая вѣрная, самая надежная дорога къ такому искусству не тѣ задачи и работы, условныя и книжныя, на которыхъ проводило все свое время наше искусство, а тѣ, которыя хотятъ знать одну невыдуманную правду жизни и всего совершающагося передъ глазами. Только идя этой дорогой, только слушаясь ежедневной жизни и національности, человѣкъ доходилъ въ искусствѣ до всего, что ему возможно высокаго, патетическаго, страстнаго и изумительнаго по красотѣ и глубинѣ. Такъ было съ Греціей и средними вѣками, такъ было и съ самимъ Рафаэлемъ. Великій стиль ихъ есть результатъ художественнаго овладѣнія тѣмъ, что совершается всегда и вездѣ. Наши избы, деревни, улицы, толкучіе рынки, обжорные ряды, сцены изъ копошащейся по тысячамъ угловъ жизни, всѣ *нынѣшнія* картины, надъ которыми и до сихъ поръ еще раздаются тамъ и сямъ вопли негодованія, какъ при первомъ появленіи гоголевской правды въ литературѣ, никогда не перестанутъ имѣть существеннѣйшій смыслъ въ исторіи нашего художества: съ нихъ начинается наша настоящая самостоятельная эра.

Наконецъ, всемірная выставка послужила-бы великимъ поученіемъ всѣмъ тѣмъ, кто въ наше время боится за будущность искусства, всѣмъ, кто считаетъ ничтожными его нынѣшнюю работу, его неустановившееся исканіе, его неокрѣпшія еще формы, его полныя стремленій начинаніе и пробы. Въ этой общей боязни встрѣтились люди двухъ совершенно противоположныхъ натуръ: и самые отсталые, и самые передовые люди. Здѣсь пришли къ одному и тому-же заключенію и тѣ, которые въ слѣпотѣ своей и рабской привычкѣ къ прошедшему только его и признаютъ вѣчнымъ знаменемъ и мѣриломъ человѣческой дѣятельности; но въ одно время съ ними и тѣ, чьихъ орлиные глаза глядятъ уже въ будущее, чей духъ способенъ разбирать страницы исторіи, всего чаще печальныя отъ нелѣпости и безумія, или запятнанныя слезами и кровью, и, закрывая ихъ съ тоской, жадно идутъ на встрѣчу будущему, какъ къ вѣрной гавани. Люди обѣихъ породъ съ безучастіемъ или недовѣрчивостью смотрятъ на то, что творитъ на нашихъ глазахъ искусство, и попираютъ его, каждый во имя своего идеала: тѣ—прошедшаго, эти—будущаго. Однимъ кажется, что задачи и формы нынѣшняго искусства глубоко упали съ прежней величественной высоты; другимъ, что эти самыя задачи и формы слишкомъ ничтожны и мелки въ сравненіи съ тѣмъ, чѣмъ должно быть искусство у будущаго, просвѣтленнаго человѣчества. Умерло искусство, оно болѣе невозможно, восклицаютъ люди обѣихъ партій.

Но и тѣ, и другіе не замѣчаютъ, что ихъ страхъ есть только выраженіе того деспотизма, съ которымъ они приступаютъ къ исторіи и созданіямъ человѣка. Какое дѣло до того, что искусство станетъ теперь, или когда-нибудь послѣ, ниже того, чѣмъ прежде бывало; развѣ у человѣчества есть обязанность наполнять все одну и ту же рамку, повторять размѣры и линіи прежнихъ періодовъ? Вся его задача только въ томъ, чтобъ выполнить, осуществить все, къ чему оно способно въ данную эпоху и въ данномъ мѣстѣ; и это, ничѣмъ не развлекаясь по сторонамъ и не фальша противъ своей натуры какимъ-бы то ни было завлекательнымъ переряживаньемъ, въ платье съ чужаго плеча и чужаго времени. Какой стыдъ, какой позоръ можетъ быть въ томъ, чтобы родиться простымъ человѣкомъ, а не геніемъ, крестьяниномъ, а не вельможей? Стыдъ лишь въ томъ, когда, родившись однимъ, изъ кожи вонъ лѣзешь чтобы казаться другимъ. А этого-то именно и не хочетъ нашъ вѣкъ. Сознавъ свои силы, ища понять истинныя свои наклонности, онъ не примѣревается ни къ какому другому времени, не повторяетъ чужихъ созданій, не гонится за чужимъ величіемъ, не считаетъ прежнихъ формъ и задачъ искусства обязательнымъ себѣ идеаломъ,—онъ хочетъ только одного: быть самимъ собою. Значитъ, нѣчего и тосковать съ остальными о паденіи, нечего сравнивать нынѣшнее искусство съ прежнимъ.

Неужели больше истины на сторонѣ тѣхъ, кто преклоняется предъ невѣдомымъ будущимъ и во имя

его не даетъ цѣны настоящему? Чтò они говорятъ? „Искусство имѣетъ свой предѣлъ, восклицаетъ одинъ изъ геніальнѣйшихъ писателей нашего времени [1]). Есть камень преткновенія, котораго рѣшительно не беретъ ни смычокъ, ни кисть, ни рѣзецъ; искусство, чтобъ скрыть свою немоготу, издѣвается надъ нимъ, дѣлаетъ каррикатуры. Этотъ камень преткновенія—мѣщанство. Художникъ, который превосходно набрасываетъ человѣка совершенно голаго, покрытаго лохмотьями, или до того совершенно одѣтаго, что ничего не видать, кромѣ желѣза или монашеской рясы, останавливается въ отчаяніи передъ мѣщаниномъ во фракѣ". Нѣтъ, нѣтъ, отвѣтимъ мы, не знаете вы нынѣшняго искусства, нѣтъ у васъ для него ни глазъ, ни ушей, вы слишкомъ привыкли къ старому искусству, къ тому, чтó до сихъ поръ было. Съ этимъ старымъ искусствомъ хотите вы мѣрить новое начинающееся искусство? По формуляру отца вы принимаетесь судить о сынѣ, а сынъ этотъ начинаетъ именно съ того, что разрываетъ начисто со старыми преданіями. Взгляните на свѣжія начинанія свѣжими глазами, неподкупленными привычкой къ прежнему, и вы разомъ увидите, что сила новаго искусства именно всего больше въ томъ, что для него нѣтъ предѣловъ, нѣтъ камня преткновенія, что оно не останавливается ни передъ чѣмъ на свѣтѣ, даже ни передъ мѣщаниномъ во фракѣ. Не нынѣшнее искусство, а старое, то, чтò только и умѣло превосходно набрасывать голаго человѣка, либо человѣка въ лохмотьяхъ, желѣзѣ и рясѣ, тò только и остановится въ отчаяньи передъ мѣщанствомъ, хотя-бы оно и въ самомъ дѣлѣ было главною струею нынѣшняго періода, идеаломъ, къ которому стремится, поднимается Европа со всѣхъ точекъ дна, хотя-бы оно въ самомъ дѣлѣ было послѣднимъ словомъ цивилизаціи. Нынѣшнее не остановится. Все ему возможно, все по рукѣ, все его слушается и выгибается у него подъ кистью и рѣзцомъ. Ничего оно не боится, ни отъ чего оно не отрекается, потому что ростъ его начался съ настоящаго конца—съ маленькаго.

Знаете-ли, въ какихъ темныхъ, неказистыхъ углахъ зародилось новое искусство, знаете-ли, гдѣ кроются первыя его зерна?

Для скульптуры, во всѣхъ тѣхъ группахъ, фигурахъ, безконечно-разнообразныхъ вещахъ и вещицахъ изъ бронзы, серебра и золота, во всѣхъ тѣхъ бездѣлушкахъ съ камина, съ дамскаго туалета, съ консолей по стѣнамъ щегольскаго кабинета, или съ зеркалъ гостиной, на которые мы въ наше время едва презрительно взглядывали, но гдѣ, незамѣтно для всѣхъ, улегся первый младенческій періодъ новонарождавшагося искусства. Для живописи, въ тѣхъ безчисленныхъ иллюстраціяхъ всевозможныхъ книгъ, романовъ, поэмъ, драмъ, комедій, путешествій, біографій, исторій, въ тѣхъ легіонахъ каррикатуръ на современную жизнь, нынѣшнія происшествія и нынѣшнихъ людей, которые играли въ наше время такую дѣйствительную, важную роль, и на которые, однакоже, старая привычка и старая каста художниковъ запрещали смотрѣть какъ на что-то серьезное и художественное. И на эту новую нашу скульптуру, на эту новую нашу живопись смотрѣли всѣ, какъ на явленіе случайное, эфемерное, а всего болѣе—ничтожное. И никто не замѣчалъ, сколько въ нихъ новаго и прежде небывалаго, но еще меньше помышляли всѣ о томъ, что именно эти „бездѣлушки" играютъ въ нашей жизни дѣйствительную и серьезную роль, что онѣ-то и есть начинающееся искусство нашего времени. Теперь существованіе его закрѣплено, обезпечено; послѣ здороваго младенчества начинается уже столь-же здоровая, крѣпкая юность; въ могучемъ ростѣ ея не можетъ быть сомнѣнія ни для одного разсматривающаго глаза.

Но развѣ новое это искусство отступало передъ чѣмъ-нибудь, передъ какою бы то ни было задачею или формою? Нѣтъ, оно втихомолку, незамѣтно росло своими завладѣвательными способностями и научилось со всѣмъ ладить, все схватывать, ни передъ чѣмъ не робѣть, и все передавать съ могуществомъ поэзіи и правды. Все это такія качества, такія способности, которыхъ въ подобной ширинѣ развитія не бывало еще прежде ни у одной эпохи; у каждой изъ нихъ, не смотря на талантъ художниковъ, бывалъ свой страхъ, свое робѣнье передъ той или другой привычкой, передъ тѣмъ или другимъ преданіемъ и идеаломъ. У нашей эпохи ничего этого уже нѣтъ, она и теперь владѣетъ способностью такъ близко подходить къ жизни и жизненной правдѣ, какъ ни одна эпоха прежде; а гдѣ есть на-лицо такая способность, гдѣ есть такія силы, можно ли сомнѣваться, что будетъ продолжаться, что все выше и шире пойдетъ ростъ того искусства, въ которомъ они явились!

Англія—одна изъ странъ, гдѣ, раньше чѣмъ у другихъ, началъ совершаться переходъ новаго искусства отъ перваго младенчества къ юности, но у ней при этомъ та особенная роль и заслуга, что она пошла впередъ съ еще большимъ безстрашіемъ и послѣдовательностью, чѣмъ другія. Когда сломаны были перегородки въ живописи, и новый живописецъ пересталъ бояться всей той обыкновенной среды, которая была пугаломъ и отвращеніемъ прежней художественной породы, англичане съ непреклонной логикой принялись ломать тѣ же самыя загородки и въ скульптурѣ. Они не побоялись и тутъ гнѣва толпы европейской за попраніе прежняго художественнаго этикета и приличія, прежнихъ деспотическихъ законовъ и непереступаемыхъ правилъ. Они перешагнули черезъ все это и стали лѣпить изъ глины, выливать изъ мѣди, вырубать изъ мрамора своихъ великихъ людей на народныхъ монументахъ точно съ тою самою вѣрностью жизни и вседневной обстановки, которая уже передъ тѣмъ сдѣлалась закономъ въ живописи. Не всѣ опыты ихъ были талантливы, не вездѣ сначала-же пробилась на свѣтъ поэзія и красота: нѣтъ, при той борьбѣ на жизнь и на смерть, которая завязалась между старымъ и новымъ искусствомъ, при такихъ трудныхъ родахъ, какія предстояли послѣднему изъ нихъ, много должно было выйдти на свѣтъ недоносковъ, много выкидышей, уродливыхъ, анти-поэтическихъ созданій. Не мало явилось у англичанъ такихъ смѣшныхъ созданій, какъ Веллингтонъ верхомъ,

[1]) Герценъ. *Ред.*

въ шинели и треугольной шляпѣ, на однихъ тріумфальныхъ воротахъ Лондона, какъ Робертъ Пиль и Питтъ, деревянные и комическіе, или какъ разныя другія знаменитости, выставленныя на неуклюжихъ пьедесталахъ по разнымъ лондонскимъ площадямъ. Но правда, которой здѣсь все-таки, прежде всего искали, искренняя потребность въ томъ, что̀ начато было новымъ искусствомъ, взяли свое, и Англія наполнялась все болѣе и болѣе статуями и барельефами, гдѣ художество, наконецъ, одѣло красотой и стройностью своихъ формъ неумѣлую дерзость, грубую смѣлость первыхъ попытокъ. Что̀ прежде казалось неслыханнымъ, непозволительнымъ въ скульптурѣ,—сдѣлалось вдругъ привычнымъ, и европейскій скульпторъ смѣетъ уже теперь, не оскорбивъ, не удивляя ничьего глаза, представлять каждаго человѣка, и притомъ еще изъ любого сословія, во всѣхъ формахъ его дѣйствительной жизни; смѣетъ изобразить изъ мрамора или мѣди на публичныхъ площадяхъ и холодную, злую, эгоистическую мину Фридриха II, его палку и сапоги; и прическу и юбку королевы Викторіи; и бѣдныхъ дѣтей съ ихъ курткой, платьицемъ и сумкой—на фасадѣ публичной школы; и работника съ усталыиъ лбомъ и руками, съ кожанымъ передникомъ и молотомъ—передъ ворота ми фабрики; и генерала съ той самой шапкой на головѣ, которую онъ носилъ противъ Остъ-индскаго солнца, и все это съ той самой истинностью, съ тѣмъ самымъ отсутствіемъ идеальности, съ какимъ Деларошъ осмѣливался представить на полотнѣ мясницкій видъ, мертвецкіе глаза, разодранную перчатку и пыльные сапоги Кромвеля. Гдѣ скульптура дошла до такого переворота, гдѣ она до такой степени рѣшилась покончить съ прежними преданіями, гдѣ она пошла на такую правдивую, характеристическую реальность, тамъ для всего вообще искусства нѣтъ болѣе преградъ ни въ чемъ и нигдѣ. Но при достигнутомъ новомъ умѣньѣ, при безгранично повинующейся формѣ, неужели такое искусство не найдетъ, что̀ ему творить изъ этихъ формъ, что̀ ему вкладывать въ нихъ? Многіе въ наше время сомнѣваются въ этомъ. „Гдѣ нынче искусство творческое, живое, гдѣ художественный элементъ въ самой жизни?“ спрашиваютъ тѣ, которые убѣждены въ смерти искусства, въ невозможности его въ наше время. Гдѣ! Оно вездѣ тамъ, гдѣ было всегда прежде, вездѣ, гдѣ есть поэзія. Оно въ груди каждаго, взглянувшаго радостными глазами на солнце и природу, со страстью обнявшаго любимую женщину, взволнованнаго красотой или безобразіемъ творящейся передъ его глазами жизни, глубоко потрясеннаго радостью или горемъ; оно у него въ груди, и тотчасъ потомъ же на его кускѣ полотна, на его лоскуткѣ бумаги, на его обломкѣ камня. Покуда есть на свѣтѣ человѣчество, до тѣхъ поръ будетъ и искусство; какъ ни обезображивала человѣка иная цивилизація, какова ни была его собственная натура, какъ ни высоко или низко стоялъ онъ до сихъ поръ въ ряду вѣковъ, никогда еще не обходился онъ безъ искусства, все-равно былъ ли онъ готтентотъ и малаецъ, или римлянинъ разлагавшагося древняго міра и французъ самой прозаической эпохи новой Европы. Для нынѣшняго наслѣдника прежнихъ художественныхъ поколѣній, искусство остается столько-же возможнымъ, хотя-бы человѣчество всей массой своей тонуло во всеобщемъ мѣщанствѣ, какъ средне-вѣковому художнику было оно возможно не смотря на все безобразіе и нелѣпость окружавшей его жизни, не смотря на дикіе, или комическіе мотивы, которые для него складывали тогдашніе главные актеры: тупые люди-звѣри въ желѣзныхъ броняхъ, или еще болѣе тупые въ своей прозаичности люди-ханжи въ рясахъ,—какъ для художника рафаэлевскаго времени оно было возможно, не смотря на прозу и ложь тогдашней жизни, на безобразный разладъ дѣйствительнаго сознаніе съ тѣмъ, что̀ наружно признавалось. Уродливость одного вѣка стоитъ уродливости другаго, сквозь всю исторію; творческая сила, ее создавшая, никогда не истощалась, никогда не останавливалась, ни одна эпоха не осталась обдѣлена ею. Но не было и той эпохи, того вѣка, когда отлетѣла-бы съ человѣческой сцены поэзія, когда въ душѣ людской порвались и замолкли-бы всѣ струны, заставляющія ее трепетать. А что̀ такое искусство, какъ не воспроизведеніе совершающагося въ исторіи, въ жизни, въ душѣ, въ природѣ? Искусство не создаетъ ничего своего, новаго, изъ собственныхъ матеріаловъ; оно безъ напрасныхъ симпатій къ той или другой эпохѣ человѣческой исторіи, оно не разсуждаетъ, оно только безкорыстно отражаетъ въ твердыхъ формахъ то, что̀ способно схватить изъ быстро несущейся жизни. Какъ изъ всѣхъ дѣятельностей нашей породы оно родится раньше всѣхъ, такъ и кончится развѣ тогда, когда кончатся всѣ остальныя. Боязнь за будущность искусства, это—полнѣйшее непониманіе его нынѣшняго роста и духа, это—замерзаніе на прежнихъ его ступеняхъ, это—напрасное отыскиваніе тѣхъ идеальныхъ пульсовъ, которые прежде казались единственными его двигателями, это—непониманіе настоящей его роли.

Подите, взгляните на всемірную выставку, она изо всѣхъ угловъ протянетъ вамъ и доказательства своей жизни и выраженіе своихъ стремленій. Какъ! нашему искусству теперь кончиться, или хотя остановиться, когда оно только что подошло къ такому полновластію, умѣнью и свободѣ, какихъ прежде никто и не подозрѣвалъ? Нашему искусству недвижно стать втупикъ и замереть по прозаичности или совершенному отсутствію задачъ,—ему, у котораго лишь теперь только разверзлись глаза на новыя, истинныя его задачи? Ему, сознавшему, что все прежде дѣланное—только предварительная ступень передъ настоящимъ дѣломъ искусства, или рядъ ошибокъ и заблужденій? Нѣтъ, будущее искусства громадно, неизмѣримо, какъ сами будущія судьбы человѣческія—его оригиналъ и вѣчный сюжетъ. Никто не скажетъ, какимъ именно выйдетъ это будущее, но глядя на то, ка̀къ оно теперь зачинается, нельзя не подумать, что оно будетъ таково, какимъ никогда еще прежде не бывало.

Посмотрите на скульптуру и живопись, наполнявшія всемірную выставку, оставьте въ сторонѣ личные таланты отдѣльныхъ художниковъ, и скажите: въ ка-

кую другую эпоху исторіи, когда, гдѣ, можно встрѣтить такое непостижимое разнообразіе, такое богатство, такую глубину, такую многообъемлемость задачъ искусства? Если сравнить съ нынѣшними сюжеты, задачи прежняго искусства, эти покажутся блѣдными, тощими, ограниченными. Кромѣ рѣдкихъ, чрезвычайныхъ исключеній, да и то не глубоко проникающихъ, древняя и новая скульптура не представитъ намъ ничего, кромѣ апоѳеоза красоты формъ, благородства линій и выраженія, и болѣе или менѣе идеальной, т.-е. лживой характеристики. Въ Венерахъ и Аполлонахъ, Юпитерахъ и фавнахъ, матронахъ и весталкахъ, царяхъ, воинахъ и геніяхъ нѣтъ уже болѣе для насъ прежней цѣны; но это не потому только, что тысячелѣтіе и разность жизни отдѣляютъ насъ отъ нихъ, не потому только, что нельзя больше вѣрить въ этихъ боговъ и геніевъ, что не шевелится болѣе прежнее участіе къ этимъ личностямъ, а потому, что въ самыхъ задачахъ нѣтъ уже болѣе ничего для насъ, нынѣшнихъ лидей. Мы еще можемъ смотрѣть на нихъ какъ на предметы для любопытства, для изученія, но сущностью, содержаніемъ своимъ они насъ больше не затрогиваютъ. Мы долго этого не замѣчали, и, по преданію, по привычкѣ, не думая продолжали поклонятъся прежнимъ идеаламъ, насильно восхищаясь созданіями, къ которымъ давно уже нѣтъ никакихъ симпатій, насильно увѣряя себя, что мы тронуты, ощущаемъ трепетный восторгъ, тода какъ для него нѣтъ въ насъ ни матеріаловъ, ни возможности. Но пришелъ часъ размышленія, строгаго допроса внутри самихъ себя, и тогда вдругъ точно какая-нибудь кора спала съ глазъ, слетѣли оковы, прежде невидимыя и нечувствительныя, мы потянулись къ тому, чтò намъ близко и нужно. Самымъ послѣднимъ, самымъ рѣшительнымъ доказательствомъ разрыва съ прошедшимъ служатъ слова, которыя мы въ состояніи произнести, наконецъ, теперь даже о лучшемъ скульпторѣ предшествовавшей намъ эпохи, о Торвальдсенѣ. „Вся жизнь его была одна неутомимая, нескончаемая ошибка, сказалъ глубоковѣрно Пальгрэвъ. Живя въ какомъ-то заоблачномъ мірѣ теорій, и въ подражаніи второстепеннымъ римскимъ скульпторамъ, которыми загроможденъ Ватиканъ, скульпторы новой Европы являются лишенными всякаго здороваго сознанія настоящей правды, коль скоро имъ приходится коснуться рубежа дѣйствительной жизни.“ Когда мы пришли къ такому сознанію, нѣтъ уже болѣе возможности къ сдѣлкамъ съ прошедшимъ. Съ нимъ все кончено, и одно только остается—новыми людьми, съ новыми орудіями пониманья и работы, идти впередъ, на новыя дѣла.

Живопись никогда не доходила до такого же паденія, до такой же унизительной и рабской роли, какъ скульптура. Она всегда стояла гораздо выше, служила болѣе истиннымъ и нужнымъ цѣлямъ, чѣмъ скульптура —эта много уже столѣтій сряду бездушная и праздная потѣха безсмыслія и чванства. Но и живопись слишкомъ долго и слишкомъ часто служила одной забавой глазамъ; и она тоже потратила понапрасну много столѣтій и талантовъ. Проходя галлереи и лѣтописи живописи, въ самомъ дѣлѣ теперь нужнѣе многое забывать, чѣмъ вспоминать. Но неужели будетъ такова участь и будущаго искусства, будущей живописи и скульптуры? Нѣтъ, никогда! Въ самомъ стремленіи ихъ, въ самыхъ цѣляхъ лежитъ уже столько необходимаго, здороваго, столько дорывающагося до корней правды и жизненности, что однимъ появленіемъ своимъ на свѣтъ они застрахованы отъ погибели и забвенія. Въ потребности выразить все, за чтò нынче берется художество, лежитъ уже доказательство высшей его способности, глубокаго призванія къ творческой дѣятельности.

Каждая нація по своему служитъ новому искусству: французы своимъ реализмомъ, своимъ Деларошевскимъ пониманьемъ и передачею историческихъ сценъ и людей, своими широкими пламенными картинами-взглядами на цѣлыя эпохи, прожитыя міромъ; Германія своимъ искусствомъ, на половину еще символическимъ и черезъ-чуръ зарывающимся, но въ то же время внимательнымъ и къ исторіи, и къ живой формѣ, и къ красотѣ; Англія—нескончаемо-разнообразнымъ воспроизведеніемъ англійской домашней жизни, на фермѣ и въ городѣ, на кораблѣ и на улицѣ, въ полѣ и на дебаркадерѣ; Бельгія—такою страстностью ко всему національному, къ мотивамъ изъ прежней и нынѣшней отечественной жизни, къ которой не подходитъ покуда ни одна другая новая школа. Но, не смотря на все это разнообразіе, вездѣ чувствуется и что-то общее, на чемъ всѣ школы сходятся. Это—разрывъ съ прежнимъ искусствомъ, невозможность возвращенія къ его внѣшности, къ его существованію безъ содержанія. Лучшее, чтò можетъ создать холодный, бездушный формализмъ какого-нибудь Энгра, этого сохранившагося обломка прежнихъ эпохъ, лучшее и совершеннѣйшее созданіе всей его жизни, новая картина его „Источникъ“ (la Source), въ формѣ стоящей нагой дѣвочки, льющей изъ урны воду, оставляла теперь, на всемірной выставкѣ, каждаго холоднымъ и безучастнымъ. Наше время не хуже, не меньше всякаго другаго ощутило всю красоту, всю непорочность этихъ линій, упивается чистой ихъ мелодіей, но чувство и мысль уже тутъ не возбуждены, рвутся выше и дальше, и вмѣсто равнодушно проходимой энгровской картины, жадно останавливаются на потрясающихъ сценахъ Делароша, на исторической правдѣ и красотѣ Лейса, на патетичности Галлэ, на „всемірномъ позорномъ столбѣ“ (pilori) Глеза, даже на немного-театральномъ, но все-таки грандіозномъ и правдивомъ „шествіи Нерона по зажженному имъ Риму“ Пилоти, на „Леонардо Винчи“ Шрадера, и на цѣлой стаѣ горячихъ, живыхъ художниковъ, которыхъ цѣль: безконечно-вѣрное воспроизведеніе дѣйствительной жизни, вседневныхъ сценъ, картины, полныя паѳоса или юмора, граціи или чувства, симпатіи или каррикатурности.

Да, одинъ взглядъ на такую выставку, какъ нынѣшняя всемірная, разомъ покажетъ: есть ли у нашего времени искусство, и пришло ли ему теперь время умирать, или подняться къ новой, небывалой жизни.

Но если, послѣ тѣхъ двухъ искусствъ, мы посмотримъ на нынѣшнюю архитектуру, задумаемся о ея будущемъ, то встрѣтимся и тутъ съ громадными но-

выми фактами. Архитектура не умерла, какъ обѣ сестры ея. Она тоже просыпается отъ своего долгаго обмиранія, отъ того полу-оцѣпенѣлаго состоянія, въ которомъ безъ движенія, безъ признака жизни она пропустила нѣсколько столѣтій. Ничтожно и жалко было платье изъ всевозможныхъ старыхъ лохмотьевъ, которыми она кое-какъ закрывала тощій разбитый скелетъ свой. И вдругъ, все измѣнилось: мертвая встала и зашевелилась, съ перваго же шага она показала, сколько жизни, сколько непочатыхъ силъ лежало тамъ, гдѣ, казалось, наступила уже вѣчная смерть. Явилась на свѣтъ первая всемірная выставка и создала вдругъ новую архитектуру, небывалую, невиданную.

Какъ новая живопись и скульптура вышли изъ плебейскаго презрѣннаго русла, изъ иллюстраціи и каррикатуры, изъ бронзовой и серебряной бездѣлушки, такъ и архитектура истекла изъ родниковъ столько же ничтожныхъ, столько же на первый взглядъ малохудожественныхъ. Дольше своихъ двухъ сестеръ пролежала она подъ старыми пеленками, ища выхода и новыхъ матеріаловъ, и вдругъ, для превращенія своего выбрала два неожиданныхъ начала: прозрачную, сквозную отъ низу до верху оранжерею, и всю изъ стекла модную лавку. Она претворила въ одно оба начала, расширила, раздвинула пространства, и тогда вышло то, чего никогда еще не создавала рука человѣка.

И что же? Страна, которую привыкли столько столѣтій считать классической страной анти-художественности, полнѣйшей неспособности къ искусству, Англія, и въ архитектурѣ сдѣлала первый шагъ, смѣлый до дерзости, невѣроятный до безумія: она поставила какое-то небывалое зданіе, какъ его назвать: домъ, дворецъ, палата?—безъ стѣнъ, безъ оконъ, безъ кровли, изъ одного желѣза и стекла, какъ огромный хрустальный колпакъ надъ милліонами чудныхъ драгоцѣнностей, снесенныхъ съ цѣлаго свѣта. Не со слабой, бѣдной попытки началась новая архитектура Европы, нѣтъ, прямо съ гигантскаго шага, съ циклопическаго зданія, съ народнаго всемірнаго дворца. Что̀ передъ нимъ цирки и колизеи римлянъ! Что̀ такое эти арены для презрѣннаго человѣчьяго торреадорства, эти постыдные слѣды душевнаго безобразія и отупѣлаго безумства умиравшаго человѣчества, что̀ они передъ хрустальнымъ лондонскимъ гигантомъ, сложеннымъ на то, чтобы созвать въ него всѣ народы міра, чтобы увидать въ одной грудѣ, въ одной величавой физіономіи, въ одномъ зеркалѣ, все, что̀ человѣчествомъ сдѣлано великаго, благодѣтельнаго, геніальнаго, отважнаго, на всѣхъ разрозненныхъ концахъ его! Что̀ такое печальныя пирамиды, эти каменныя могилы египетскихъ мертвецовъ, что̀ такое колоссальные Персополисы древнихъ ассиріянъ, что̀ такое св. Петры новыхъ итальянцевъ, созданные изъ пота и крови, изъ отнятой копѣйки и вымученнаго труда, передъ этимъ дворцомъ, созданнымъ рукою самого народа, изъ денегъ, радостно снесенныхъ въ нѣсколько дней, и силою труда и энергіи, добровольно отданныхъ. Великая цѣль родила великое произведеніе, наложила ту печать ширины и безмѣрности, которую не дастъ никакая другая цѣль и задача. Для народа-царя создавалось это диво, въ первый еще разъ для него одного было все назначено, для его глазъ и ума, для его восторговъ и поученія.

Но вотъ кончилась первая всемірная выставка. Она просуществовала немного мѣсяцевъ, но посѣянное ею не замерло и не пропало. Идея новой архитектуры разнеслась и бросила по корню всюду (конечно, кромѣ насъ). Началось воздвиганіе хрустальныхъ палатъ на всѣхъ концахъ Европы, вездѣ закипѣла работа — продолженіе, развитіе новой идеи. Но выше всѣхъ стала опять Англія.

За первой великой идеей небывалой всемірной выставки и ея хрустальнаго дома вдругъ вынеслась изъ проснувшагося творческаго духа вторая, еще болѣе великая мысль: создать дворецъ, гдѣ въ видимыхъ формахъ явилось-бы изображеніе прожитой человѣчествомъ жизни, гдѣ въ одной картинѣ собрались-бы представленія всѣхъ, одна за другой наступавшихъ эпохъ исторіи искусства. Какая громадная задача! Какой колоссальный второй шагъ! Никогда еще человѣческое воображеніе, никогда еще творчество не поднимались до такой высоты.

Но нельзя не указать здѣсь на одинъ примѣчательный фактъ. За цѣлую четверть столѣтія до появленія хрустальнаго Сиденгамскаго дворца, мечталъ о чемъ-то подобномъ, на совершенно другомъ краю Европы, одинъ геніальный писатель. Его мысль представлялась ему лишь несбыточной фантазіей. Онъ не помышлялъ, чтобъ она когда-нибудь могла осуществиться. И, однако-же, она осуществилась. Вотъ что̀ говорилъ этотъ писатель: „Архитектура—та-же лѣтопись міра. Она говоритъ тогда, когда уже молчатъ и пѣсни, и преданія, и когда уже ничто не говоритъ о погибшемъ народѣ. Пусть-же она, хоть отрывками, является среди нашихъ городовъ въ такомъ видѣ, въ какомъ она была при отжившемъ уже народѣ, чтобы при взглядѣ на нее осѣнила насъ мысль о минувшей его мысли и погрузила-бы насъ въ его бытъ, въ его привычки и степень пониманія, и вызвала-бы у насъ благодарность за его существованіе, бывшее ступенью нашего собственнаго возвышенія. ...Мнѣ прежде приходила очень странная мысль: я думалъ, что весьма не мѣшало-бы имѣть въ городѣ одну такую улицу, которая бы вмѣщала въ себѣ архитектурную лѣтопись, чтобы начиналась она тяжелыми, мрачными воротами, прошедши которыя, зритель видѣлъ бы съ двухъ сторонъ возвышающіяся величественныя зданія первобытнаго дикаго ввуса, потомъ постепенное измѣненіе ея въ разные виды: высокое преображеніе въ колоссальную, исполненную простоты египетскую, потомъ въ красавицу греческую, потомъ въ сладострастную александрійскую и византійскую съ плоскими куполами, потомъ въ римскую съ арками въ нѣсколько рядовъ, далѣе вновь нисходящую къ дикимъ временамъ, и вдругъ потомъ поднявшеюся до необыкновенной роскоши аравійскою, потомъ готическою, вѣнцомъ искусства, дышащею въ кельнскомъ соборѣ, потомъ страшнымъ смѣшеніемъ архитектуръ, происшедшимъ отъ обращенія къ ви-

зантійской, потомъ древнею греческою въ новомъ костюмѣ, и наконецъ, чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключавшими-бы въ себѣ стихіи новаго вкуса. Эта улица сдѣлалась-бы тогда исторіею развитія вкуса, и кто лѣнивъ перевертывать толстые томы, тому-бы стоило только пройти по ней, чтобъ узнать все". Это писалъ въ 1831 году—нашъ Гоголь.

Въ 1854-мъ, т.-е. черезъ три года послѣ первой всемірной выставки, его мысль, его завѣтъ были исполнены людьми, никогда о немъ не слыхавшими, не имѣвшими понятія ни объ одной строкѣ, имъ написанной. Видно, въ воздухѣ нашего столѣтія пахло великими начинаніями, видно, въ немъ носилась потребность небывалой картины всемірнаго искусства. Англичане создали въ дѣйствительности то, о чемъ только темно мечталъ Гоголь, и кàкъ исполнили! Вознесся Сиденгамскій дворецъ, опять на деньги самого народа, въ нѣсколько дней собранныя, соединенными усиліями лучшихъ талантовъ и ученыхъ всей Англіи, вознесся какъ лѣтопись міра, какъ вѣчно открытая книга, гдѣ каждый читаетъ всю прошедшую исторію. Здѣсь, подъ громаднымъ стекляннымъ сводомъ протянулась та улица, которая когда-то мелькала въ воображеніи Гоголя. По обѣ стороны великолѣпныхъ бассейновъ съ хрустальными фонтанами и бронзовыми водометными чашами, поддерживаемыми чудными нагими фигурами четырехъ странъ свѣта, разстановились широкими полосами и группами куски архитектуры изъ всѣхъ эпохъ исторіи, изъ всѣхъ странъ міра. Но не одна голая, безучастная архитектура явилась здѣсь вѣстницей и повѣствовательницей исторіи: живопись и скульптура, живительныя ея подруги, пришли и расцвѣтили мертвое ея лицо, вдохнули бьющуюся, волнующуюся жизнь въ ея строгія линіи. Цѣлая аллея львовъ разлеглась передъ египетскимъ святилищемъ изъ перевязанныхъ, какъ египетская мумія, колоннъ и передъ сидящими красными колоссами остолбенѣлыхъ египетскихъ божествъ. Стоитъ святилище, покрытое отъ низу до верху безчисленными цвѣтными сценами божественной и мірской жизни, и начиная отъ этого сѣдаго сумрачнаго Египта и до веселой улыбающейся изъ-подъ цвѣтовъ и гирляндъ папской Италіи рафаэлевскаго и микельанджеловскаго времени, всѣ одинъ за другимъ періоды искусства явились тутъ съ лучшими созданіями своего творчества, какъ свѣтлые животворные оаисы посреди прозы и глуши остальной жизни. Всѣ три искусства страстно обнялись въ одно великое, чудно звучащее цѣлое, и вдохновеннѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь, раздаются здѣсь слова великаго поэта нашего времени: „Искусство, вмѣстѣ съ зарницами личнаго счастья — единственное несомнѣнное благо; во всемъ остальномъ мы работаемъ или толчемъ воду—для человѣчества, для родины, для извѣстности, для дѣтей, для денегъ, и притомъ разрѣшаемъ безконечную задачу; въ искусствѣ мы наслаждаемся, въ немъ цѣль достигнута [1])". Да, цѣль достигнута въ этихъ созданіяхъ, обступающихъ васъ со всѣхъ сторонъ въ Хрустальномъ Дворцѣ, въ этихъ легіонахъ статуй, точно поднявшихся со всѣхъ тысячелѣтнихъ кладбищъ міра и перенесшихся сюда со всей красотой античной наготы, или съ атласомъ, кольчугами, глазетомъ, перьями и жемчугомъ новыхъ эпохъ; въ этихъ безчисленныхъ барельефахъ-живописяхъ, цѣлыми полосами, цѣлыми стѣнами повторившихъ здѣсь монастырскіе соборы и дома средневѣковой Европы; въ этихъ созданіяхъ глубокой мысли или тонкой граціи, въ этихъ играющихъ линіяхъ, въ этихъ сіяющихъ краскахъ, въ этихъ несущихся стрѣльчатыхъ сводахъ. Да, никакая книга въ мірѣ, никакія изображенія не создадутъ того впечатлѣнія, которое даетъ эта каменная монументальная исторія. Ассирійскія процессіи и ниневійскіе крылатые истуканы съ колоссальными жрецами возлѣ, вся золотая и оледенѣлая Византія, изнѣженная сверкающая въ пестрыхъ узорахъ Алгамбра, геніальная Франція и Германія готическихъ церквей, древняя Греція со своими портиками чудныхъ языческихъ храмовъ и пароенонскими барельефами, новая Европа Возрожденія, какъ убранная на балъ красавица, отъ головы до ногъ въ золотѣ, завиткахъ и краскахъ, суровый насупленный Римъ, весь изъ солдатъ, авгуровъ и причущяхся въ покрывало матронъ, Помпея съ крошечными горенками и садиками, яркими точно пестрѣющая бабочка или свѣтящаяся Божья коровка, Алжиръ съ узорчатыми куполами и арками, сквозной рѣзьбой и кистями, нетлѣнныя краски безконечныхъ въ своемъ разнообразіи мозаикъ, этихъ колоссальныхъ каменныхъ калейдоскоповъ, то нѣжныя, то величавыя формы крестиленъ и фонтановъ готики и Возрожденія,—какимъ аккордомъ неслыханныхъ звуковъ, какимъ небывалымъ сочетаніемъ ложится все это разомъ на душѣ!

Долгіе годы безконечныхъ, неутомимыхъ англійскихъ путешествій, цѣлые легіоны англичанъ-путешественниковъ, вошедшихъ въ пословицу и на половину осмѣянныхъ, всюду проникнувшихъ, все видѣвшихъ, все вымѣрившихъ и срисовавшихъ,—вотъ что нужно было для того, чтобъ наконецъ возникла мысль все разомъ собрать и рядомъ поставить, изъ всего сплотить ту общую единую громаду, которой никогда прежде міръ еще не представлялъ. Только въ Англіи могла родиться такая гигантская потребность, только тамъ и могла вознестись такая циклопическая работа.

И куда-же вдвинули, куда заключили эту исторію міра по памятникамъ, красоты и генія, эту величавую каменную иллюстрацію, приготовленную Англіей для себя и для всѣхъ народовъ? Въ стеклянную скорлупу, схваченную желѣзомъ, какой прежде Англіи тоже не создавало еще ничье воображеніе. «Неужели невозможно созданіе совершенно особенной новой архитектуры, мимо прежнихъ условій, спрашивалъ Гоголь. Когда дикій и мало развившійся человѣкъ, которому одна природа, еще имъ грубо понимаемая, служитъ руководствомъ и вдохновеніемъ, создаетъ твореніе, въ которомъ является и красота, и тайный инстинктъ вкуса,—отчего-же мы, которыхъ всѣ способности такъ обширно развились, которые болѣе видимъ и понимаемъ природу во всѣхъ ея тайныхъ явленіяхъ, от-

[1]) Герценъ. *Ред.*

чего-же мы не производимъ ничего совершенно проникнутаго такимъ богатствомъ нашего познанія?.. Сколько образовъ нами еще вовсе не тронуто!.. Въ нашемъ вѣкѣ есть такія пріобрѣтенія и такія новыя, совершенно ему принадлежащія стихіи, изъ которыхъ бездну можно заимствовать никогда прежде не воздвигаемыхъ знаній". Неужели невозможно это созданіе? Нѣтъ, нѣтъ, возможно! Оно вознеслось на нашемъ вѣку, передъ нашими глазами; прозаическій, деревянный англичанинъ наполнился вдохновеніемъ, съ грандіозностью котораго нѣчего равнять, въ его душѣ зачалось и выросло зерно, изъ котораго разростется цѣлый міръ новыхъ формъ и сочетаній, онъ сложилъ вмѣстѣ всѣ пріобрѣтенія, всѣ силы новой науки и техническаго знанія, и создалъ вдругъ, изъ матеріаловъ и умѣнья, одному нашему вѣку принадлежащихъ, то никогда еще не воздвигавшееся зданіе, которое было невозможно всему прежнему человѣчеству. Съ привычнымъ вѣрнымъ глазомъ путешественника, обошедшаго цѣлый свѣтъ и восторгавшагося передъ картинами природы всѣхъ странъ, англичанинъ выбралъ великолѣпную мѣстность, возвышенную площадку, почти подлѣ самаго своего Лондона, съ которой на десятки верстъ кругомъ взоръ обнимаетъ виды чудной красоты; онъ усадилъ эту площадку, посреди и прежде уже богатой растительности ея, всѣмъ драгоцѣннымъ, что̀ представляютъ лѣса и чащи стараго и новаго свѣта; перерѣзалъ нововознесенныя рощи свои широкими зеркалами бассейновъ, откуда несутся фонтаны выше и массивнѣе всѣхъ извѣстныхъ въ мірѣ; бросилъ въ одномъ углу сада цѣлые острова съ обнаженными пластами земной коры, налегавшими одичъ поверхъ другаго сквозь всѣ періоды ея младенческаго и юношескаго роста, и съ каменными допотопными ея чудищами, исполинскими птицами и четвероногими первыхъ эпохъ творческой природы; выше всѣхъ садовъ и рощей настлалъ нескончаемые ряды террасъ, усѣянные цвѣтами и статуями, и, какъ вѣнецъ цѣлаго, какъ торжество творчества, генія и художества, поставилъ поверхъ всего хрустальный дворецъ свой, эту громадную волшебную скинію, гдѣ помѣстились скрижали новаго завѣта искусства.

Войдите туда по террасамъ и лѣстницамъ, разлегшимся у подножія, какъ ступени алтаря, войдите, и васъ обдастъ свѣтомъ и красотой, которыхъ не навѣютъ никакой другой музей, никакія иныя коллекціи въ мірѣ. Изъ-подъ высокихъ стеклянныхъ сводовъ льются потоки свѣта, солнечные лучи обливаютъ груды яркой зелени, изъ-за которыхъ сверкаютъ бѣлизной и красками статуи, столпы, карнизы и рельефы, шумятъ водопады; органъ, точно слонъ, тяжело поворачивающійся на пятахъ, гудетъ далеко разносящимися звуками. И когда какое-нибудь народное дѣло, народный величавый праздникъ соберетъ въ эти рощи, въ эти хрустальныя стѣны сотни тысячъ людей, когда они разсыплются шевелящимся разноцвѣтнымъ муравейникомъ по зелени сада, когда наполнятъ весь прозрачный волшебный дворецъ, облѣпятъ живою массой своей окаменѣлыя чудеса искусства, и вдругъ надъ этой толпой раздастся съ громады ступеньчатаго амфитеатра тысячный хоръ, соединившіеся въ одинъ аккордъ голоса дѣтей со всѣхъ лондонскихъ школъ, когда понесутся и все собою наполнятъ колоссальные звуки Генделя, или народные гимны среднихъ вѣковъ,—тогда услышишь внутри себя восторгъ и трепетъ невѣдомаго чувства, и скажешь себѣ, что не умерло, не остановилось искусство въ нашъ вѣкъ, что начинаются у него новыя эпохи, которыхъ ростъ безконеченъ въ красотѣ, глубинѣ и величіи, и что съ благоговѣніемъ взглянутъ всѣ будущія поколѣнія на наше время, и на то, что̀ дѣлало наше искусство.

(„Современникъ", 1863, №№ 4 и 5, стр. 225 и 5).

Картина г. Флавицкаго: „Христіанскіе мученики въ Колизеѣ".

Наши журналы какъ-то совсѣмъ забыли про картину г. Флавицкаго, несмотря на то, что она уже давно выставлена въ Академіи Художествъ и что у насъ порядочно-таки любятъ потолковать печатно обо всемъ, особенно новомъ. Отчего вдругъ такое упорное молчаніе, что такое его произвело: неумѣнье-ли оцѣнить видѣнное, трусость-ли выговорить приговоръ не впопадъ, равнодушіе-ли къ художеству вообще и нашему въ особенности, недосугъ-ли — Богъ вѣсть, только фактъ на-лицо. Однакоже, неужели картина г. Флавицкаго, въ самомъ дѣлѣ, ничего больше не стоитъ, кромѣ статьи г. Сомова и молчанья всѣхъ остальныхъ? О, зачѣмъ же намъ тогда и художники, и долгіе годы приготовленья здѣсь, подъ сѣрымъ финскимъ небомъ, и потомъ разцвѣтанья тамъ, подъ голубымъ сводомъ Рима, если все, что̀ талантъ и вдохновенье задумываютъ, что̀ мужающее умѣнье выполняетъ— все, все должно разбиться потомъ объ оледенѣлое, презрительное равнодушіе всѣхъ. Такъ лучше-же отказаться намъ отъ своихъ художниковъ и талантовъ, и уступить ихъ тѣмъ, кто знаетъ, какъ ихъ цѣнить, какъ ими наслаждаться. Разсматривая новую картину г. Флавицкаго, я только о томъ жалѣлъ, зачѣмъ она не попала на всемірную лондонскую выставку, кончившуюся лишь нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ. Я видѣлъ на выставкѣ многое, но картина эта не сдѣлала бы намъ стыда и, конечно, болѣе бы обратила на себя вниманіе, чѣмъ многое изъ посланнаго. У насъ, вѣдь, признаться надо, не было излишества въ отличныхъ и талантливыхъ вещахъ. А въ то-же время, можетъ быть, какой-нибудь иностранецъ упомянулъ бы о ней, сказалъ бы то доброе слово, которое у насъ никому еще не пришло въ голову, и тогда, можетъ быть, и у насъ тоже спохватились-бы,

стали разсматривать, разбирать, хвалить. Мы, право, точно какіе-то неслыханные и невиданные богачи, которые сами не знаютъ, сколько и чего у нихъ есть по кладовымъ и шкатулкамъ; все ни почемъ, все ничего не стоитъ, всего мало. А поглядишь: у другихъ наше „ничего" куда какъ иначе цѣнится. Я-бы показалъ эту самую картину именно тѣмъ самымъ людямъ, которые говорятъ ни то, ни се, или, пожалуй, и совсѣмъ молчатъ, показалъ бы ее гдѣ-нибудь на чужой выставкѣ, и не съ русскимъ, а съ бельгійскимъ, французскимъ, итальянскимъ или нѣмецкимъ именемъ. Хотѣлъ-бы я тогда посмотрѣть, какъ наши-то стали-бы ей въ поясъ кланяться, слушать иностранные толки прохожей публики и не прохожихъ докъ. Да, да, равнодушіе и умственная неподвижность, особливо гдѣ самому надо что-нибудь начинать—двѣ старинныя наши чумы, и выздоровленіе еще не начиналось.

Картина г. Флавицкаго не есть произведеніе геніальное, и наши искатели геніевъ могутъ успокоиться: имъ не надо тревожить себя на нынѣшній разъ, не придется тратить ни своихъ восторговъ, ни хлопотъ. Но тотъ, кто способенъ цѣнить прекрасный молодой талантъ, искренно преданный своему дѣлу, вносящій жизнь и юную силу въ исполненіе задуманнаго, тотъ, глядя на картину г. Флавицкаго, почувствуетъ, что у насъ теперь однимъ художникомъ больше, что наше будущее богаче одною новою надеждою, однимъ новымъ ожиданіемъ. Какъ не радоваться всякому, кто что-нибудь смыслитъ и чувствуетъ въ искусствѣ, какъ не отвести тутъ душу послѣ всего, что̀ обыкновенно замѣняетъ у насъ искусство и что̀, однакоже, способно шевелить и восторгать тѣхъ самыхъ, которые теперь молчатъ или нерѣшительно задумываются. Но вотъ именно оттого, что новая картина г. Флавицкаго даетъ намъ многаго ожидать и надѣяться, что намъ нужно не растрачивать понапрасну своихъ талантливыхъ людей (ихъ уже и такъ слишкомъ много у насъ погибло), именно оттого, что что мы ими должны дорожить гораздо больше, чѣмъ почти всѣмъ, что обыкновенно намъ кажется важно и дорого,—именно оттого я и попробую собрать и высказать здѣсь все, что заставляетъ насъ подумать г. Флавицкій и его талантъ.

Если г. Флавицкій и всю остальную жизнь свою отдастъ воспроизведенію тѣхъ сюжетовъ, которыми онъ до сихъ поръ занимается, наврядъ-ли онъ придетъ къ чему-нибудь такому, что̀ осталось-бы прочнымъ, замѣчательнымъ памятникомъ его дарованій. Не потому говорю я это, чтобы имѣлъ что-нибудь противъ задачъ, за которыя онъ брался до сихъ поръ. Ничуть не бывало: всѣ задачи пригодны искусству и художнику, во всѣхъ этотъ послѣдній можетъ найти то, что̀ соотвѣтствуетъ его натурѣ, его силамъ, его таланту. Но дѣло въ томъ, что г. Флавицкій нигдѣ и ни въ чемъ не доказалъ, чтобы сюжеты изъ древней или новой библейской исторіи соотвѣтствовали именно его натурѣ. Сюжеты и для первой, и для второй картины своей онъ взялъ [1]), конечно, только потому, что таковы правила, такова привычка большинства художественныхъ школъ. Г. Флавицкій готовилъ себя въ такъ называемые „историческіе живописцы", а историческій живописецъ, какъ давно уже принято, ни на чемъ не можетъ такъ отличиться, какъ на задачахъ изъ священной исторіи. Послали молодаго художника въ Римъ, ему надо писать картину, онъ озирается вокругъ себя, ищетъ сюжета: вотъ разрушенные амфитеатры, прогулка съ пріятелями и знакомыми, или одиноко, при ослѣпительномъ итальянскомъ солнцѣ, или при томной итальянской лунѣ—воображеніе вдругъ закипаетъ, рисуетъ львовъ и пантеръ, христіанъ и христіанокъ, полные народа ступени, рѣшетки, дикихъ воиновъ, гонящихъ толпу на арену, страхъ, ужасъ, свирѣпыя лица, умоляющія руки, мракъ подваловъ, и въ концѣ ихъ, яркое зіяющее пятно помоста, гдѣ сейчасъ польется кровь и упадутъ разорванные члены—и вотъ картина зачата, кисть летаетъ по полотну. Два-три года—и все кончено. Но ни восторгъ зачатія, ни упоеніе работы, ничто еще не доказываетъ того, что эта картина должна была родиться на свѣтъ. Пусть строго допроситъ самъ себя художникъ: что̀ его натурѣ, характеру, таланту нужно, что̀ ему свойственно; пусть онъ забудетъ на минуту требованія, въ которыхъ былъ воспитанъ и къ которымъ его пріучила долгая педагогическая работа надъ нимъ наставниковъ, воспитателей, случайныя и поминутно повторяющіяся бесѣды перваго встрѣчнаго человѣка; пусть онъ все это забудетъ и отброситъ, пусть спроситъ самого себя —и выйдетъ, что никогда не взялся бы онъ за то, за что и одинъ, и другой, и третій разъ, и потомъ всю жизнь свою берется. Г. Флавицкій вотъ уже съ двумя картинами выступилъ передъ насъ съ сюжетами, къ которымъ, по всему видно, не имѣетъ искренняго, истиннаго призванія. Онъ всею душою не прилѣпился къ глубинѣ, къ содержанію задачи, которую выполнилъ со всѣмъ мастерствомъ, къ которому способна его кисть, со всѣмъ жаромъ, къ какому способны его молодые годы. Онъ ничего не имѣетъ по духу общаго съ тѣми христіанами и съ тѣми римлянами, которыхъ писалъ; и тѣ, и другіе вышли у него блистательной декораціей, эффектно сгруппированной около яркихъ и темныхъ пятенъ; не эффекты картины, не картина сама служитъ у него на то, чтобъ выставить характеръ, душу, испугъ, ужасъ, холодную злобу каждаго изъ дѣйствующихъ лицъ, а они сами, ихъ характеры и душевныя движенія явились лишь для того, чтобъ произвести эффектъ и картину. Самая блестящая часть картины, средина, есть какъ-бы завлекательное своими красками цвѣтистое пятно, изъ красной, желтой, бѣлой и синей краски, подъ которое подставлены люди и костюмы, лица и выраженія, позы и движеніе. Налѣво—опять пятно, опять эффектъ, только на другой ладъ: это открытое небо и свѣтлая арена, являющіяся сквозь отверстіе двери. Черными рамками этому свѣтовому пятну служитъ справа рабъ, отодвигающій рѣшетку, слѣва христіанинъ съ крестомъ въ рукѣ, увлекающій за собою испуганнаго мальчика-христіанина туда, впередъ, ко львамъ и пантерамъ. Ничего нѣтъ въ этихъ людяхъ,

[1]) Первая его картина была: „Іосифъ съ братьями".
В. С.

кромѣ того, что они рамки, и что эти рамки тутъ нужны, и кромѣ вычурной ненатуральности христіанина. Большая группа по серединѣ, изъ женщинъ, какимъ-то чуднымъ манеромъ переплетающихъ руки свои однѣ вкругъ другихъ, но превосходно и эффектно написанныхъ; фигура старика направо, съ отличнымъ выпуклымъ, совершенно рельефнымъ плечомъ и головою, но за то и съ ничего незначущимъ или, по крайней мѣрѣ, непонятнымъ выраженіемъ; мужчина напереди совсѣмъ справа, съ цѣпями, непріятно вытаращенными глазами и, однако-же, все-таки, ничтожнымъ выраженіемъ; всѣ остальныя фигуры, подробности, куда ни посмотрѣть, ничто намъ не даетъ изображенія ни христіанъ и будущихъ мучениковъ, ни римлянъ, ихъ холодныхъ и отупѣвшихъ мучителей. Вездѣ декорація, эффектъ, и нигдѣ той психологіи, той жизни, души, которая должна здѣсь все составлять, на выраженіе которой должна устремляться вся картина. Вдобавокъ къ остальному, вдругъ наталкиваешься въ томъ или другомъ мѣстѣ картины на воспоминанія изъ картинъ другихъ русскихъ мастеровъ: женщина, прислоняющаяся къ груди мужчины, немного правѣе отъ середины, слишкомъ сильно напоминаетъ женщину, бѣгущую съ мужемъ, почти въ серединѣ „Послѣдняго дня Помпеи"; упавшая женщина (превосходно написанная и съ большимъ жаромъ) напоминаетъ лежащаго мужчину, укушеннаго змѣями, на переднемъ планѣ „Мѣднаго змѣя"; протянутая въ воздухѣ рука ея напоминаетъ точь-въ-точь эффектъ старика изъ „Помпеи", протянувшаго тоже въ воздухѣ испуганную руку. Чтò это? Воспоминанія-ли ученическихъ годовъ и насильно втѣснившихся въ воображеніе учительскихъ оригиналовъ, или, дѣйствительно, вкусъ, наклонность самого художника? И то, и другое—было-бы слишкомъ печально; лучше станемъ вѣрить, что это только случайность. Время-ли теперь подражать и повторять Брюллова? Время его прошло, несмотря на весь талантъ; на его трескучіе эффекты, ни его фривольныя сочиненія болѣе не пригодны, ныньче нужно что-нибудь болѣе глубокое, правдивое и здоровое.

Зачѣмъ г. Флавицкому подражать, зачѣмъ ему повторять кого-бы то ни было? У него есть свой запасъ фантазіи, умѣнья; у него есть своя собственная способность къ характеристикѣ — и это онъ ярко доказалъ въ картинѣ „Іосифъ съ братьями"; которая на этотъ разъ какъ будто осталась немного подавленной стремленіемъ представить обще-академическіе типы; наконецъ, у него есть свое сокровище душевнаго огня, страсти, пламеннаго порыва—что такъ рѣдко встрѣчается у нашихъ „историческихъ" живописцевъ. И потому мы увѣрены, что если только онъ себя одного спроситъ, бросивъ старыя привычки и преданія, узнаетъ, чтò именно *ему* всего болѣе свойственно, къ чему именно лежитъ вся *его* натура, и вложитъ въ это всю силу, весь огонь своего таланта, то скоро намъ съ радостью доведется взглянуть на будущія его созданія, доведется говорить уже не о надеждахъ, а о дѣйствительныхъ пріобрѣтеніяхъ.

(*„Спб. Вѣд"., 1863, № 23, съ подп.: В—въ*).

Академическая выставка 1863 года [1]).

Иные читатели, быть-можетъ, останутся недовольны, зачѣмъ является еще статья о выставкѣ. „Ужъ поздно теперь, кончилась выставка, скажутъ одни: нечего болѣе о ней говорить!" „Ужъ довольно статей было о выставкѣ!" скажутъ другіе. Но и тѣмъ, и другимъ отвѣчать легко. Во-первыхъ, дѣлодѣлать—никогда не поздно. Во-вторыхъ, хотя и довольно было статей о выставкѣ, но моя ли вина, если въ нихъ не все тò сказано, чтò должно бы быть сказано?

Какъ обошлась съ выставкой публика? Какъ всегда—побывала, посмотрѣла, да тутъ же и забыла всю выставку, ни о чемъ хорошенько не подумавъ, не остановившись мыслью ни на какомъ рѣшительномъ мнѣніи. Чтò ей до всего этого за дѣло? Она, конечно, нашла кое-что и по своему вкусу, но вѣдь приходила въ Академію собственно для статистики, и еще болѣе для того, чтобъ повторить свою осеннюю хроническую жалобу на бѣдность и малочисленность выставки! Когда это сдѣлано, вѣдь она съ Академіею и выставкою уже совершенно квитъ. Но вотъ, однакоже, забавныя жалобы! Точно будто сердцу публики, богъ-знаетъ какъ дороги прежнія-то выставки, тѣ, что бывали небѣдны и немалочисленны! Точно будто бы въ нихъ и въ самомъ дѣлѣ былъ особенный толкъ! Точно будто можно желать ихъ повторенія! Или, быть-можетъ, у насъ во всемъ остальномъ, кромѣ картинъ и статуй, превосходныя созданія такъ и сыплятся дюжинами, сотнями, и

[1]) Настоящая статья была напечатана въ „Библ. для Чт." 1864 г. со слѣдующимъ примѣчаніемъ отъ редакціи: появленіе этой статьи можетъ показаться несвоевременнымъ послѣ „Художественнаго обозрѣнія" въ сентябрьской книжкѣ „Библіотеки для чтенія за 1863 г. гдѣ разбиралась академическая выставка. Но авторъ высказываетъ въ ней столько своеобразныхъ воззрѣній на произведенія искусства, что читатели наши, конечно, не попеняютъ на насъ за помѣщеніе статьи г. Стасова. Нѣкоторыя мнѣнія автора разнятся съ тѣмъ, что было высказано въ „Библіотекѣ для Чтенія" по поводу выставки; но это обстоятельство нисколько не смущаетъ редакцію: мы всегда готовы дать мѣсто отзывамъ знающихъ людей, чтобы разъяснить дѣло со всѣхъ сторонъ, держась того убѣжденія, что правда дороже односторонняго служенія журнальному направленію".

намъ цѣлый годъ прохода нѣтъ отъ удивительно-талантливыхъ романовъ и повѣстей, отъ восхитительныхъ стихотвореній, отъ чудныхъ комедій и драмъ, отъ глубоко-ученыхъ изслѣдованій, отъ значительныхъ научныхъ открытій?

Тѣ, кто у насъ пишетъ объ искусствахъ, распорядились съ выставкой тоже по всегдашнему: съ удовольствіемъ ухватились за нее, какъ за обычную, наиудобнѣйшую оказію для того, чтобъ съ большею или меньшею толковостью высказать свои поэтическія или иныя ощущенія, свою глубину и игривость, восторги, неудовольствія, выговоры, совѣты и надежды. Одинъ недоумѣваетъ передъ выборомъ сюжетовъ изъ древнихъ временъ и восклицаетъ: „Что извѣстно объ этой эпохѣ? Нѣсколько словъ лѣтописца могутъ-ли дать живописцу образы, краски, плоть, необходимые для живописи? Вотъ и приходится выдумывать и фантазировать въ пустомъ, безвоздушномъ пространствѣ". Другой остроумно замѣчаетъ, что нынѣшній русскій жанръ зараженъ анекдотичностью. Въ одномъ мѣстѣ прочитаешь, что пейзажъ сталъ теперь самымъ сильнымъ родомъ въ русской школѣ; въ другомъ найдешь глубокомысленные совѣты художнику: „хорошенько познакомиться съ законами изящнаго"; въ третьемъ встрѣтишь сожалѣніе о томъ, что у спящей Дездемоны надѣты браслеты на рукахъ и бусы на шеѣ; къ этому нѣсколько риторическихъ фразъ, нѣсколько замѣтокъ объ обдуманности, о рѣзкости красокъ или удовлетворительности рисунка—и послѣ этого уже все кончено.

Неужели выставка наша и художники ничего больше не стоятъ; неужели нечего больше подумать, нечего больше высказать?

Я думаю иначе.

Меня еще очень мало утѣшаетъ то, что Академія сдѣлала или нѣтъ „свой долгъ" (какъ сказалъ одинъ изъ критиковъ), признавъ такого-то профессоромъ или академикомъ, и что публика находитъ выставку бѣдною или многочисленною; мнѣ все равно, если одинъ писатель, восхищенный собственными краснорѣчивыми описаніями, объявляетъ себя въ восторгѣ и обѣщаетъ точно такой же восторгъ и публикѣ; другой конфиденціально признается, что смотрѣть на такую-то картину ему становится страшно и даже внутри у него возникаетъ сомнѣніе, удержалось ли тутъ искусство въ своихъ предѣлахъ; третій, напротивъ, уходитъ изъ Академіи съ „тяжелымъ впечатлѣніемъ" и „выноситъ что-то неэстетическое изъ храма искусствъ".—Я равнодушенъ ко всѣмъ этимъ играмъ въ слова, ко всѣмъ этимъ напраснымъ потугамъ отечественныхъ эстетиковъ, но я себя спрашиваю: не лучше ли будетъ, оставя въ сторонѣ невинныя шалости краснорѣчія и всю завлекательную глубь совѣтовъ, обратиться къ настоящей сущности вещи, и попытаться понять, въ чемъ состоитъ самое дѣло.

Кажется, это не невозможно.

Нынѣшнюю выставку слѣдуетъ назвать по-преимуществу *профессорскою:* главную роль играютъ на ней все только прежніе и новопожалованные профессора. Если выставки послѣднихъ годовъ, при совершенномъ почти отсутствіи созданій высшей художественной нашей іерархіи, заставляли жалѣть о невозможности судить, что дѣлаютъ наши профессора, идутъ ли впередъ или назадъ, многое ли и важное ли они дѣлаютъ, или только почіютъ на славныхъ лаврахъ — за-то нынѣшняя выставка даетъ богатые матеріалы для подобнаго рода изслѣдованія. Низшіе слои нашего художественнаго міра почти ничѣмъ не отличились на нынѣшній разъ, точно будто изъ почтенія притаились передъ другими, принесшими вдругъ плоды своей зрѣлости и мудрой опытности. Зрѣлище утѣшительное! Смертельно побиваются теперь на-голову тѣ, которые до сихъ поръ воображали, что одни учащіеся юноши еще у насъ работаютъ, что въ нихъ однихъ вся сила и надежда наша; но, въ то же время, эти самые юноши получаютъ твердое, назидательное убѣжденіе въ томъ, что можно быть и не воспитанникомъ, и не пенсіонеромъ, и все-таки заниматься дѣломъ, и все-таки производить на свѣтъ вещи, которыя заслужатъ одобреніе современниковъ и потомства, восторги старшихъ жрецовъ изящнаго. Что касается до этихъ послѣднихъ, то нынѣшняя выставка выдвинула и ихъ въ блестящемъ свѣтѣ: правда, они не послали на эту выставку никакой работы своей, не выставили тутъ никакого дѣла рукъ своихъ, но они выказали дѣятельность свою тѣмъ, что не остались равнодушными къ усиліямъ новыхъ подростающихъ поколѣній, нашли важнымъ или хорошимъ многое изъ того, что ими творится. Конечно, все это—дѣло пассивное, но во всякомъ случаѣ лучше что-нибудь чѣмъ ничего. И такъ, изо всего этого, кажется, довольно ясно выходитъ, что выставка 1863 г. и важна, и интересна въ разныхъ отношеніяхъ, и для художниковъ, и для публики.

Но, радуясь на сильно выразившуюся вообще профессорскую дѣятельность, взглянемъ на то, что въ особенности сдѣлано для общей массы новаго, прекраснаго и драгоцѣннаго.

Что такое профессорство? Во-первыхъ, это — высшее художественное званіе, которымъ награждаютъ талантъ, умѣнье, знаніе, высоту и глубину художественной души, а во-вторыхъ, это — поставленіе человѣка на такой пьедесталъ, съ котораго онъ долженъ учить юнѣйшихъ братьевъ своихъ по искусству—художественному уму-разуму, и указывать имъ надлежащія тропинки въ темномъ лѣсу творчества и художественной стряпни. Мы разумѣемъ здѣсь, конечно, дѣйствіе профессора не въ одномъ классномъ кругу, но преимущественно въ отношеніи его вліянія на начинающихъ, ростущихъ художниковъ, на все настроеніе школы. Послѣдняя сторона профессорства кажется мнѣ очень важною, особенно у насъ, гдѣ постоянно такой недочетъ въ собственномъ починѣ, и гдѣ, значитъ, такою важною статьею является надлежащій выборъ запѣвалъ всякаго рода, колоновожатыхъ, журналистовъ, капельмейстеровъ. Смотря на профессорство съ этой точки зрѣнія, нельзя не признать благодѣтельными новыхъ назначеній Академіи за нынѣшній годъ, нельзя не радоваться на нихъ.

Во-первыхъ, сдѣланъ профессоромъ г. Штельбъ. Правда, этотъ художникъ ничего еще не строилъ, и, на глаза насъ всѣхъ, толпы простыхъ людей, ничѣмъ кромѣ картинокъ и рисуночковъ не заслужилъ высшихъ художественныхъ почестей, признанія маэстромъ архитектурнаго дѣла. Но это ровно ничего не значитъ: если всегда и прежде такъ бывало у насъ, то нѣтъ причины этому порядку теперь измѣниться; притомъ же, здѣсь дѣло идетъ не о личной почести и повышеніи г. Штельба, а объ его вліяніи, о томъ направленіи, которое, онъ даетъ юному поколѣнію. Вѣроятно, найдутся люди, которые, имѣя передъ глазами программу, доставившую г. Штельбу профессорство, именно на основаніи этой самой программы станутъ сомнѣваться въ томъ, чтобъ этотъ художникъ былъ полезенъ для развитія будущихъ нашихъ архитекторовъ. „Что̀ это за программа, и что̀ за архитектура!“ воскликнутъ они пожалуй. „Неужели это въ самомъ дѣлѣ русская архитектура? неужели въ самомъ дѣлѣ нужно желать, чтобы у насъ строили подобныя вещи? Да это снаружи вовсе не музей, а какой-то рядъ шкафовъ, вмѣстѣ сдвинутыхъ и склеенныхъ, съ толстопузымъ тортомъ по срединѣ, гдѣ проковыряны, вмѣсто оконъ, тѣ самыя круглыя дыры, которыхъ первый образчикъ можно найти въ собачьихъ конуркахъ; внутри опять какая же это архитектура? тутъ ничего другого нѣтъ, кромѣ недалекихъ, но, впрочемъ, кудреватыхъ фантазій мебельнаго мастера“. Но мы, конечно, не можемъ обратить вниманія на такія неблагопріятныя замѣчанія. У насъ есть что-то гораздо болѣе важное въ головѣ. Мы считаемъ, мы всею душою вѣруемъ, что каковы бы ни были мебельныя фантазіи, все-таки въ нихъ бываетъ вкусъ и чувство дѣйствительности; значитъ, отъ нихъ можно ожидать въ сто разъ больше толку, чѣмъ отъ назидательнаго примѣра такихъ маэстровъ, которые учатъ строить каменныя церкви и мраморные дворцы, первые — въ стилѣ будто бы русскомъ, а вторые — въ стилѣ, которому до сихъ поръ и имени еще нѣтъ. Это доказывается тѣми программами церквей, медицинскихъ академій и тому подобнаго, которыя красуются на нынѣшней выставкѣ. Академія хорошо чувствовала, что со всѣмъ этимъ не то что далеко не уйдешь, а даже и съ мѣста-то не сдвинешься. Оттого, вѣроятно, она и стала усердно искать, какіе бы новые образцы, какихъ бы новыхъ руководителей поскорѣе выставить для молодыхъ учащихся архитекторовъ. На первый разъ попался г. Штельбъ; авось и онъ пригодится! авось, научитъ чему-нибудь новому! Стараго уже у насъ по горло. Впрочемъ, во всякомъ случаѣ г. Штельбъ хорошій акварелистъ, а это—такая статья, противъ которой никогда не могло устоять академическое нѣжное сердце.

По части портретовъ не сдѣлано нынче никого профессоромъ. Я думаю, это происходитъ оттого, что нельзя никакъ и до сихъ поръ забыть, какъ одинъ портретистъ всю жизнь не писалъ ни одного лица, а все время просидѣлъ за бобрами, эполетами и киселями, и не только никого не научилъ, да и самъ едвали не разучился [1]). Но, кромѣ того, нѣтъ собственно никакого резону дѣлать профессоромъ по этой части —послѣ фотографіи не стоитъ. Кто спроситъ нынче свой портретъ масляными красками? Купецъ, генералъ, чувствительная дама? Но съ ними раздѣлаться не трудно: первому была бы только хорошенько видна медаль подъ бородой, второму—напиши только султанъ, поцвѣтистѣе шитый воротникъ, помолодцоватѣе разбитную позу; послѣднюю представь только ангеломъ задумчивости и граціи, хотя бы ея томная фигура улеглась въ видѣ треугольника, какъ на одномъ изъ портретовъ нынѣшней выставки, гдѣ голова служитъ вершиною, а кринолинъ основаніемъ; пусть все это сдѣлано, и тогда всѣ довольны, никакого профессора не надо. Правда, быть можетъ, слѣдовало бы обратить всѣ наши помышленія на Винтергальтера, но онъ иностранецъ и вѣроятно уже и безъ насъ сдѣлалъ свою карьеру, а главное—онъ уже черезъ-чуръ дамскій кавалеръ. Посмотрите, есть ли большая разница между нимъ и тѣми любезниками, отъ которыхъ таютъ женскія сердца на балѣ; между нимъ и тенорами, отъ которыхъ падаютъ въ театрѣ въ обморокъ; между нимъ и тѣми сочинителями, отъ леденцовыхъ романсовъ которыхъ тлѣютъ барышни и ихъ обожатели? Представьте же себѣ живописца, котораго вся душа и сердце пошли на банты, юбки, ленты и кружева, котораго всѣ помышленія остановились на баночкѣ помады, склянкѣ духовъ и горшечкѣ румянъ: какъ хотите, а несмотря на самую сильную симпатію, такого художника дѣлать профессоромъ какъ-то неловко и совѣстно.

Не сдѣлали также нынче ни одного профессора по части пейзажа. Дѣло тоже, пожалуй, понятное. Вообразивши, что пейзажъ идетъ у насъ теперь сильно, оказали-было недавно большое вниманіе пейзажистамъ. Что же, какой вышелъ изъ этого толкъ? Мнѣ кажется — небольшой. Новые художники написали вдругъ такія картины, что посмотрѣвши на нихъ, пришлось развѣ только-что крякнуть и стиснуть губы. Да, нечего сказать, угостили! Что это за Италіи, что это за Малороссіи, что это за Кавказъ они пишутъ? Да это больше мухоморы, а не пинны итальянскія; да это шафранныя пятна, а не жатва малороссійская; да это зеленыя и сѣрыя фальши новаго рода, а не долины и горы Кавказа съ натуры. Мнѣ возразятъ: А Айвазовскій, не точно ли до такой же рутины дописался и онъ, со своими вѣчно-одинакими голубыми морями, лиловыми горами, розовыми и красными закатами, со своимъ вѣчно-дрожащимъ луннымъ свѣтомъ и съ прочею своею застарѣлою и застывшею неправдою и преувеличеніемъ? Да, отвѣчу я: но у Айвазовскаго есть, несмотря на это, своя дѣйствительная поэтическая жила, есть порывы къ истинной красотѣ и правдѣ; притомъ онъ свое дѣло сдѣлалъ: онъ двинулъ другихъ по новому пути—что же эти-то сдѣлали, эти, его наслѣдники? Какъ только попробуютъ они, на секунду, отойти отъ копированья недавнихъ заграничныхъ учителей своихъ—они пропали, они погибли, они—все равно-что ничто! Какого же еще вліянія ожидать отъ нихъ! Вотъ это, конечно, увидала наконецъ Академія и вѣрно по этой причинѣ она и не сдѣлала нынче

[1]) Зарянко. *В. С.*

ни одного новаго профессора по пейзажу. Она поневолѣ стала до того осторожною, что взяла лишь мимоходомъ къ свѣдѣнію превосходные этюды съ нашей сѣверной сѣрой природы г. Клодта 1-го.

За то—чудо неожиданное!—сдѣлали профессоромъ г. Пукерева за его картину „Неровный бракъ". Съ того рода живописи, къ которому принадлежитъ эта картина, до сихъ поръ еще не сняли полунасмѣшливаго, полупрезрительнаго названія: *жанръ*. Но, видно, самое дѣло сильнѣе и важнѣе своего названія; видно, съ этою живописью пришлось теперь посчитаться, уже не какъ съ милостиво-терпимымъ рабомъ, а какъ съ ровнею, все болѣе и болѣе завладѣвающимъ во всеобщемъ понятіи. Такихъ превращеній немало видѣлъ нашъ вѣкъ, и Академія поняла, чего ей не надо больше отстаивать, и что ей должно уступить. Что, если бы и другіе понимали столькоже хорошо настоящую свою роль! Блаженъ примѣръ изящныхъ искусствъ! Однакожъ, дѣло идетъ здѣсь пока только о г. Пукеревѣ, и я, со своей стороны, готовъ былъ бы со всею искренностью повторить слова одного краснорѣчиваго писателя, что картина г. Пукерева „составляетъ украшеніе выставки", еслибы только въ состояніи былъ войти въ ту мысль, что выставки бываютъ на свѣтѣ для того, чтобы ихъ украшали. Вотъ какъ я цѣню и картину г. Пукерева, и его направленіе. Вотъ до чего меня восхищаетъ положеніе, которое приняла въ отношеніи къ этому художнику Академія! Все это кажется мнѣ очень важнымъ. До сихъ поръ картины изъ обыкновенной, дѣйствительной жизни осмѣливались являться у насъ лишь въ самыхъ небольшихъ размѣрахъ; ихъ сюжеты не считали достойными большаго масштаба, этой настоящей принадлежности картинъ важныхъ, серьезныхъ, съ сюжетами изъ политической исторіи. Очень вѣроятно, что незначительные размѣры приводили всякаго къ мысли о незначительности содержанія, а общее понятіе о значительности содержанія заставляло художника скромно ежиться и почтительно сжиматься въ узкую рамку. Времена перемѣнились, понятія нынче перестановлены; это сначала случилось у публики, потомъ у художниковъ, наконецъ дѣло дошло до самыхъ академій. Нѣтъ больше прежняго *высокаго*, нѣтъ больше прежняго *низкаго* и *ничтожнаго*, и нельзя не признать въ нашей Академіи какого-то самаго рѣшительнаго превращенія, коль скоро она дѣлаетъ профессоромъ человѣка, написавшаго большую картину, но какую? Картину, гдѣ нѣтъ ни пожара, ни сраженія, ни древней ни новой исторіи, ни грековъ, ни печенѣговъ, гдѣ все ограничилось приходскою церковью, священникомъ, учтиво вѣнчающимъ раздушеннаго генерала, живую мумію, съ заплаканной и разодѣтой, какъ жертва, дѣвочкой, продавшей за чинъ и деньги свою молодость и золотушную свою рожицу. И за этакую картину Академія даетъ нынче профессорство? Шагъ рѣшительный, *profession de foi* важный, чреватый послѣдствіями. Въ настоящемъ случаѣ, не столько представляется мнѣ значительнымъ то, что у г. Пукерева прекрасный талантъ, что его картина полна натуры, тонкой и мѣткой наблюдательности, блестящаго мастерства въ исполненіи, сколько прорваніе прежнихъ плотинъ, полное признаніе законности, наравнѣ съ остальными явленіями искусства, тѣхъ его произведеній, гдѣ лежитъ теперь вся его сила и призваніе, и которыя, однакожъ, до сихъ поръ должны были пробираться робко, бочкомъ и съ извиненіями, точно какая-то незаконная контрабанда. Г. Пукеревъ первый еще у насъ профессоръ не-исторической, будничной жизни. Любопытно знать, что изъ этого выйдетъ, что докажутъ новые профессора новаго рода: то ли, что люди всегда и вездѣ одни и тѣ же, и что за завѣтнымъ рубежемъ извѣстнаго званія кончается всякая энергія, всякое развитіе, всякое стремленіе впередъ; или, что въ новопризванномъ родѣ живописи лежитъ дѣйствительно столько жизни, современности, со всѣхъ сторонъ подступающихъ задачъ, что не придется художнику сложить руки и заснуть, даже и во время зрѣлаго его возраста, обыкновенно столько критическаго, столько поворотнаго для всѣхъ у насъ?

Остается сказать о живописи *исторической*. По этой части мы обезпечены въ послѣднее время самымъ основательнымъ образомъ: у насъ теперь на лицо столько колоновожатыхъ, что за примѣромъ и наставленіемъ дѣло не станетъ, и родъ этотъ у насъ не заглохнетъ. И не могло быть иначе въ виду тѣхъ несчастныхъ, жалкихъ воспитанническихъ опытовъ на священные и историческіе сюжеты, которые уже нѣсколько лѣтъ сряду останавливаютъ передъ собою публику на каждой выставкѣ. Послѣ Хароновъ, олимпійскихъ игръ и Моисеевъ, навѣки незабвенныхъ [1]), намъ оставалось только одно: скорѣе ожидать изъ-за границы свои резервы, своихъ итальянскихъ пенсіонеровъ, эту неизмѣнную надежду отечества, эту каменную гору искусства. Коль скоро неудачны здѣшніе урожаи, надо было приняться за наши иностранные (потому-что, какъ извѣстно, послѣ 5—6 лѣтняго пребыванія за-границей, каждый русскій художникъ уже совершенно готовъ и законченъ самымъ удачнымъ образомъ, — русскаго въ немъ не остается уже ни единой капли). Мѣра была недурная, и для русскаго искусства въ короткое время явились надежные вожаки въ самыхъ разныхъ родахъ. Кому угодно дѣйствовать въ старо-брюлловскомъ родѣ (все-таки еще у насъ несошедшемъ окончательно со сцены), поди и учись передъ огневой, разудалой картиной г. Флавицкаго: „Христіанскіе мученики въ Колизеѣ". Г. Флавицкій довольно удачно повторилъ и обычную радужность Брюллова, и театральныя его выраженія, и мелодраматическую шумиху, и отсутствіе всякаго настоящаго чувства. Кто желаетъ твердою стопой идти по стопамъ гг. Басина и Маркова, но за недосугомъ этихъ художниковъ лишенъ новѣйшихъ произведеній ихъ, тотъ стань передъ поэтической и увлекательной картиной г. Венига: „Ангелы возвѣщаютъ гибель Содому", питай свою душу прѣсными, нехитрыми красотами этого отдѣленія отечественной школы. Кого прельщаетъ сдержанность умѣреннаго и благоразумнаго художника, нежелающаго слишкомъ щедрою рукою расточать паѳосъ и душевныя движенія—однимъ

[1]) На выставкѣ 1862 года. *В. С.*

словомъ, чьею душею владѣютъ Энгръ и римскіе сюжеты, волновавшіе сердца нашихъ бабушекъ при Наполеонѣ I-мъ, тотъ ступай и проникайся картиною г. Бронникова: „Квесторъ читаетъ смертный приговоръ сенатору Тразеѣ Петту“, учись тому, какъ и знаніе, и художественное умѣнье, и врожденное эстетическое чувство могутъ быть задавлены холодомъ выраженія и полною безъинтересностью ненужнаго нашему времени сюжета. Я бы даже думалъ, что къ числу вожаковъ юнаго поколѣнія могъ бы служить по части древности самъ г. Беллоли, но опять-таки и этотъ художникъ, къ сожалѣнію, какъ и г. Винтергальтеръ—иностранецъ; притомъ же его „Корнелія со своими дѣтьми Гракхами“ какъ ни хороша, а все-таки должна уступить первенство неподражаемымъ пастельнымъ портретамъ его съ напомаженныхъ херувимовъ, надушенныхъ дѣвицъ и дамъ, берущихъ уже только голыми локтями и шейкой. Значитъ, г. Беллоли долженъ быть въ настоящемъ случаѣ исключенъ изъ нашихъ соображеній. Но кто, наконецъ, не пожелаетъ идти ни по одной изъ перечисленныхъ дорогъ, и однакожъ, все-таки захочетъ быть на высотѣ нынѣшняго европейскаго искусства, тому стоитъ только примкнуть къ новому свѣтилу нашему, къ г. Ге́.

По моему твердому убѣжденію, Академія, ея воспитанники и даже вообще все наше искусство сдѣлали очень важное пріобрѣтеніе въ этомъ художникѣ. Не потому, чтобы я соглашался съ разсуетившимися фельетонными нашими краснобаями, рѣшившими, что никто еще у насъ не возвращался изъ-за границы такимъ самостоятельнымъ, такимъ отвергнувшимъ всякія преданія искусства; но потому, что для меня слишкомъ ясна роль, которую можетъ играть у насъ г. Ге́. Я не вижу у него высшаго творческаго дара; я не вижу у него той глубокой и правдивой фантазіи, которая создаетъ неожиданное, великое изъ элементовъ, всюду разсыпанныхъ въ дѣйствительности; я не вижу у него способности къ мѣткой характеристикѣ выбранныхъ лицъ,—однимъ словомъ, я не вижу у г. Ге́ всѣхъ тѣхъ важнѣйшихъ сторонъ таланта, которыя составляютъ основу великихъ мастеровъ и заставляютъ ихъ творить созданія, на которыя будутъ радоваться десятки тысячъ людей. Всего этого нѣтъ въ талантѣ г. Ге́. Главные мотивы избранной задачи поняты у него слабо или невѣрно. Его Христосъ не заключилъ въ себѣ ни одного изъ тѣхъ высокихъ качествъ, подъ вліяніемъ которыхъ въ мірѣ совершился переворотъ безпримѣрный, неслыханный: передъ нами представленъ лишь слабый, безхарактерный человѣкъ, почти растерявшійся въ какомъ-то выдуманномъ, богъ знаетъ откуда взятомъ, спорѣ; передъ чѣмъ же могъ до такой степени упасть духомъ и уныть тотъ, кто явился для всемірнаго переворота? Чтò такое могъ для него значить какой бы ни былъ упрямый, закоснѣлый спорщикъ? Такъ представлять Христа—значитъ вовсе не понимать ни его характера, ни его значенія, и если художникъ ничего другого не въ состояніи былъ создать своею фантазіею, кромѣ представленія учителя, проводника новой жизни и истины, существомъ неумѣющимъ показать нравственной громадной силы своей—то лучше было бы сюжета Тайной Вечери не брать вовсе. Ужъ лучше трактовать его по старинному, по формальному, то-есть, хотя и не Богъ знаетъ какъ глубоко, за-то по крайней мѣрѣ безъ грубаго нарушенія всего самаго существеннаго, безъ ущерба изображаемой задачѣ. Что касается до апостоловъ, то они въ новой картинѣ играютъ роль самую несчастную: Петръ и Іоаннъ только-что удивляются происходящему передъ ихъ глазами. Что это за люди, что за характеры? Ни на что другое, ни на какое другое человѣческое болѣе сильное, стремительное и глубокое чувство ихъ не хватило! Остальные апостолы не выразили даже и этого: они служатъ просто для наполненія фона, и находятся на картинѣ всего болѣе потому, что такъ непремѣнно нужно. Такимъ образомъ, если смотрѣть на картину г. Гѐ со стороны ея задачи, со стороны содержанія, она не представляетъ ничего особенно замѣчательнаго, и даже скорѣе должна оставить нынѣшнихъ и будущихъ зрителей недовольными; въ то же время она не должна служить будущимъ художникамъ руководящею нитью на новыхъ путяхъ искусства: она можетъ развѣ только быть предостереженіемъ противъ неглубокаго и несерьознаго вниканія въ сущность изображаемаго на картинѣ. Но все перемѣняется, если посмотрѣть на произведеніе г. Гѐ съ другой стороны, со стороны его выполненія. Здѣсь заслуги г. Гѐ значительны, и ставятъ его высоко въ ряду всѣхъ являвшихся у насъ художниковъ. Послѣ всей брюлловской пестроты, послѣ всей ивановской безъэффектности, г. Гѐ первый снова указалъ на здоровый, талантливый колоритъ старыхъ мастеровъ великаго времени итальянскаго искусства; онъ первый же показалъ нашимъ художникамъ, что есть возможность трактовать сюжеты Священной исторіи еще иначе, чѣмъ сухо, скучно, какъ это до сихъ поръ принято было у насъ, и что изъ сюжетовъ, бранныхъ художниками уже безчисленное множество разъ, можно все-таки извлечь столько новаго, живописнаго, свѣжаго и нетронутаго, что каждому покажется, будто сюжетъ въ первый еще разъ появился на свѣтъ въ его картинѣ. Все это—такія заслуги, которыхъ исторія нашего искусства не забудетъ, и которыя принесутъ, конечно, громадную пользу нашимъ художникамъ и нашему художеству. Пора было намъ, подобно остальной Европѣ, бросить старыя и давно надоѣвшія неподвижныя формы сочиненія въ задачахъ религіозной исторіи: г. Гѐ попробовалъ у насъ то, чтò давно уже пробуется художниками Германіи и Франціи—кажется, нельзя сомнѣваться въ томъ, что много послѣдователей найдется теперь у него, и что дѣло двинется впередъ: у насъ никогда вѣдь дѣло не стояло за послѣдователями и подражателями. Весь недочетъ у насъ обыкновенно въ починѣ; но здѣсь онъ сдѣланъ, слѣдовательно, чего же теперь еще недостаетъ?

Я перечислилъ все то, что есть у насъ самаго новаго, самаго примѣчательнаго по части искусства за послѣднее время; я указалъ, гдѣ лежатъ главнѣйшія наши надежды и ожиданія. Но не все же искусство русское здѣсь заключилось, не всѣ его силы и

стремленія здѣсь выразились: никому не придетъ въ голову, будто бы кромѣ учащихъ и учащихся, кромѣ задающихъ тонъ и принимающихъ его, никого у насъ нѣтъ въ художествѣ, и будто весь интересъ сосредоточился на одномъ взаимномъ усовершенствованіи на подсобленіи, оказываемомъ наставниками трудящимся ученикамъ, изъ которыхъ въ свою очередь выйдутъ впослѣдствіи такіе же наставники. Гдѣ же само-то искусство, гдѣ произведенія, нужныя нашему чувству, нашей душѣ, нужныя на то, чтобъ наслаждаться ими, чтобъ принимать ихъ въ себя какъ насущную пищу, а ужъ не на то, чтобъ произносить о нихъ холодный приговоръ и рѣшеніе, какъ о происходящей передъ нашими глазами скачкѣ пробуемыхъ лошадей? Ихъ ли не существуетъ, мы ли ихъ не видимъ? Нѣтъ, они есть, они есть у насъ, и не остаются они незамѣченными: нѣтъ, у насъ есть произведенія, которыя не понапрасну зарождаются въ головѣ художника и не понапрасну потомъ, вылившіяся на полотно, стоятъ на выставкахъ. У насъ есть произведенія, къ которымъ толпа подходитъ не критиковать, не умничать, не спорить, не доказывать, не припоминать читанные двадцать лѣтъ назадъ и полузабытые тексты, а подходитъ какъ къ другу, какъ къ родному, какъ къ чему-то своему, протягивая горячую руку и устремляясь бьющимся сердцемъ. Тутъ ужъ дѣло идетъ не о художникѣ и его искусствѣ, не о томъ: мастеръ онъ или нѣтъ, и хорошо или дурно онъ выполняетъ такія или сякія высшія задачи, о которыхъ надо напередъ хорошенько подумать; тутъ ужъ нѐ о чемъ и не о комъ больше справляться, всякій подходитъ къ холсту, какъ къ чему-то такому, гдѣ онъ и самъ настоящій хозяинъ и рѣшитель, гдѣ на-лицо его собственный міръ, невыдуманная его жизнь, гдѣ налицо то, что̀ онъ самъ знаетъ, думаетъ и чувствуетъ. Только тамъ и есть настоящее искусство, гдѣ народъ чувствуетъ себя дома и дѣйствующимъ лицомъ; то только и есть искусство, которое отвѣчаетъ на дѣйствительныя чувства и мысли, а не служитъ сладкимъ дессертомъ, безъ котораго можно и обойтись. Да, у насъ есть такое искусство, настоящее, дѣйствительное, непризрачное и нелишнее; оно наконецъ пришло, послѣ долгихъ лѣтъ засухи, притворства и обезьяничества, и хотя на нынѣшней выставкѣ появилось немного его представителей, но эти немногіе образчики свидѣтельствуютъ о ростѣ, о начинающейся силѣ, о глубокомъ и дѣйствительномъ развитіи. Кромѣ картины г. Пукерева, сюда принадлежатъ: „Погребокъ“ г. Волкова, съ глубоко-правдивымъ, художественнымъ изображеніемъ заснувшаго у стола разгульнаго бражника, которое обѣщаетъ нашей живописи близкую эпоху прежнихъ реалистовъ, голландцевъ, истинныхъ національныхъ художниковъ; потомъ „Свиданіе“ г. Трутовскаго, по мнѣнію иныхъ —лучшее произведеніе этого художника, гдѣ съ большой истиной и граціей выразились на молодомъ, изящномъ личикѣ всѣ волненія и тревоги молодой дѣвушки, спѣшащей на свиданіе съ милымъ и нерѣшительно перебирающейся черезъ послѣдній заборъ; потомъ, „Сумасшедшій музыкантъ“ г. Косолапа, небольшая картинка художника, еще начинающаго, еще полнаго недостатковъ техники, но уже владѣющаго съ замѣчательной силою элементами патетичности, правды и поэзіи: его бѣдный сумасшедшій, играющій на гниломъ чердакѣ безумную музыку свою у тѣла старушки-матери, на которую умирающимъ огонькомъ едва-едва свѣтитъ лампадка, посреди всѣхъ окружающихъ его ужасовъ бѣдности и лишеній, — постоянно останавливалъ глаза и чувства каждаго человѣка изъ всей нескончаемой толпы, цѣлыхъ два мѣсяца перемѣнявшейся въ залахъ Академіи: никто не ушелъ, не унеся въ себѣ глубокаго впечатлѣнія отъ картины г. Косолапа. Къ этому же разряду дѣйствительно *нашего* художества принадлежатъ еще нѣсколько картинъ меньшей важности и умѣнья, и, наконецъ, нѣкоторыя картинки съ прежнихъ выставокъ (выставленныя теперь по случаю розыгрыша ихъ въ лоттерею), которыя вмѣстѣ съ нынѣшними довершаютъ въ умѣ зрителя понятіе о значеніи нашего начинающагося наконецъ искусства. „Сватовство чиновника на дочери портного“ [1]), полное юмора, комизма, тонкихъ и метко-тронутыхъ мотивовъ. „Первое число мѣсяца“ [2]), гдѣ такъ симпатично вылилась у художника бѣдная, заплаканная, молоденькая жена, сидящая у люльки надъ пустымъ порт-моннé мужа пьяницы; наконецъ, другія еще сочиненія—все это произведенія поколѣнія, тронутаго и двинутаго впередъ Ѳедотовымъ и Гоголемъ. Но съ такимъ вліяніемъ, съ такимъ настроеніемъ можно ли художественному поколѣнію не пойти далеко?

Скульптура, какъ всегда, была на выставкѣ совершенно ничтожна, притомъ же ея почти и не было. Впрочемъ, не дуренъ „Мальчикъ, лѣпящій птичку“ г. Каменскаго. Мнѣ эта маленькая статуйка была особенно пріятна тѣмъ, что показалось, будто отъ нея вѣетъ какимъ-то начинающимся поворотомъ скульптуры нашей на ту дорогу дѣйствительности и разрыва съ пустымъ и скучнымъ идеальничаньемъ, на которую такъ твердо ступила уже одной ногой наша живопись. Вопросъ теперь въ томъ: останется ли на настоящемъ пути г. Каменскій, который только-что кончилъ академическій курсъ свой, и, значитъ, находится въ настоящую минуту на той точкѣ, гдѣ должна рѣшиться судьба всей будущей его художественной дѣятельностм? Что онъ изберетъ, что изберутъ и другіе его товарищи: старую ли рутину, или мотивы новые, современные? Станемъ ожидать. Маленькія группы г. Либериха изъ воска обѣщаютъ много хорошаго: онѣ лѣплены съ живой натуры.

По части гравюры явился одинъ г. Мосоловъ. Полагая, что онъ еще очень молодой человѣкъ, потому что представилъ однѣ копіи съ Рембрандта и другихъ прежнихъ граверовъ, скажемъ ему, въ предостереженіе, что ничего нѣтъ для художника опаснѣе, какъ постоянно сидѣть на *копіяхъ*. Здѣсь убивается всякая самостоятельность, а ею только и долженъ жить художникъ; для ея проявленія онъ только и долженъ

[1]) Петрова. *В. С.*

[2]) Кошелева. *В. С.*

работать. Самое умѣренное оригинальное произведеніе дороже и важнѣе превосходнѣйшей копіи. Кто не намѣренъ дѣлать *своего*, тому до искусства и дотрогиваться не надо [1]).

20 октября.

(*„Библ. для Чт.“, 1864, № 2, стр. 1—15*).

Московская картинка для народа.

(Письмо къ редактору „Спб. Вѣд.“).

М. г., къ величайшей горести, я опоздалъ со своей статьей о новомъ изданіи Московскаго Общества любителей художествъ: иллюстрированная былина о Добрынѣ. Въ „Соврем. Лѣтописи“ и въ вашихъ „Вѣдомостяхъ“ было уже напечатано по статьѣ объ этомъ предметѣ. Впрочемъ, не моя вина, если я опоздалъ: былина о Добрынѣ лишь очень недавно получена въ Петербургѣ. Но, какъ бы ни было, я все-таки буду просить васъ о напечатаніи моихъ замѣтокъ. Мнѣ кажется, не надо бояться нѣсколькихъ разборовъ одного и того же предмета, когда рѣчь идетъ о чемъ-нибудь особенно важномъ. А чего еще важнѣе, какъ изданіе, которое назначено для народа, и, по мысли его авторовъ, должно служить для его усовершенствованія, возвышенія, развитія?

Издавая нынѣшнимъ лѣтомъ былину о Добрынѣ, Московское Общество любителей художествъ, кажется, не совсѣмъ твердо было увѣрено въ пользѣ, нуждѣ и достоинствѣ своего предпріятія. По всему замѣтно, что его воодушевляла пламеннѣйшая любовь къ русскому народу, похвальнѣйшее желаніе выпустить въ свѣтъ что-то такое, отчего произойдетъ для нашего народа Богъ знаетъ какая польза, но въ то же время Общество чего-то и побаивалось, и потихоньку шептало про себя: „Да, вотъ кажется и отличнѣйшее дѣло у меня затѣяно, а все-таки, кто знаетъ, что̀ изъ этого выйдетъ! Пожалуй, этихъ листовъ и въ грошъ не поставятъ, пожалуй, выйдетъ съ ними еще что-нибудь хуже!“ Объ опасеніяхъ московскихъ любителей мы узнали изъ напечатанной въ № 25 „Современной Лѣтописи“ рекламы, гдѣ именно сказано, что вотъ выпускается въ свѣтъ былина о Добрынѣ, а есть уже наготовѣ и другая — былина объ Ильѣ Муромцѣ, и если будетъ успѣхъ, за ними пойдетъ цѣлый рядъ другихъ такихъ же листовъ, а нѣтъ— такъ нѣтъ. Послѣ такого заявленія, Общество любителей стало, конечно, тоскливо поджидать, что-то дальше будетъ, какая участь постигнетъ его Добрынюшку.

Но его ожиданія выполнились плохо. Нельзя же ему выдать за отзывъ изъ публики то, что̀ написалъ рекламистъ. Само собою разумѣется, тутъ нечего другаго и предвидѣть, кромѣ объявленія, что изданіе самое превосходнѣйшее, что мысль его самая удачная, что содержаніе былины самое живое, что шрифтъ крупенъ, а рисунокъ превосходно исполненъ и т. д. Что̀ же еще другое рекламисту и писать? Запасшись во-время такимъ авторомъ, Общество смѣло могло разсчитывать на подобныя заявленія не только послѣ напечатанія Добрыни, но даже гораздо раньше приступа къ дѣлу. Настоящій голосъ изъ публики раздался въ первый разъ лишь въ статьѣ г. Х., напечатанной въ № 177 „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей“. Но на этой статьѣ все дѣло не можетъ еще считаться конченнымъ, и безъ всякаго сомнѣнія Общество любителей все еще ждетъ отзывовъ отъ публики: г. Х. сообщилъ замѣчанія о литературной сторонѣ дѣла, о текстѣ, содержаніи, представилъ замѣтки о разницѣ между *сказкою* и *былиною* и т. д. Все это вѣроятно очень основательно и дѣльно, и не останется безъ пользы для Общества. Но есть еще сторона въ дѣлѣ, которой не могла принести никакой пользы статья г. Х.—это сторона хрдожественная. Тутъ г. Х. оказывается очень слабъ; разсуждать объ искусствѣ, художествѣ, повидимому, совсѣмъ не его дѣло: ему нравится иное, въ чемъ ничего хорошаго нѣтъ и что̀ вовсе не должно бы нравиться; опять тоже и нападаетъ онъ на то, на что̀ нападать нѣчего. По всему этому и необходимо взглянуть на московскій иллюстрированный листокъ съ Добрыней еще разъ, для того, чтобъ представить московскимъ любителямъ художествъ замѣчанія о художественномъ значеніи начатаго ими дѣла, т. е. именно о томъ, что̀ конечно должно интересовать ихъ всего болѣе.

Еслибы намъ показали московскую былину и, не говоря ни слова о томъ, что она назначается для народа, прямо спросили бы: „что̀, хорошо это или дурно?“ Мы, нисколько не задумываясь, тотчасъ же отвѣчали бы: „Очень, очень дурно! Тутъ совсѣмъ ничего нѣтъ, ни таланта, ни умѣнья, ни знанія, ни воображенія. Развѣ довольно умѣть болѣе или менѣе плохо рисовать виньетки для того, чтобъ сочинять картины или картинки на сюжеты народные? Развѣ достаточно получить заказъ отъ какого бы то ни

---

[1]) Статья эта была напечатана, какъ и теперь печатается, не въ полномъ своемъ составѣ. Цензурою было вычеркнутъ тогда весь тотъ отдѣлъ, гдѣ говорилось о выходѣ изъ Академіи Художествъ 14 молодыхъ художниковъ, отказавшихся писать, на большую золотую медаль, программы на несообразно заданныя имъ темы и оставившихъ Академію. Въ письмѣ отъ 13 ноября 1863 г. Крамской говорилъ: „Кн. Гагаринъ (вицепрезидентъ Академіи) просилъ кн. Долгорукаго (начальника III-го Отдѣленія), чтобы въ литературѣ ничего не появилось безъ предварительнаго просмотра его, Гагарина“. Поэтому и настоящая статья могла появиться только въ февралѣ 1864 г., и то съ значительными урѣзками. *Ред.*

было общества (нъ томъ числѣ даже и московскаго—любителей), для того, чтобъ тотчасъ же превратиться въ того художника, который способенъ дѣлать рисунки на сюжеты русскихъ сказокъ и русской миѳологіи? Успѣхи въ рисовальныхъ классахъ и дамскихъ альбомахъ (кажется прельстившіе на этотъ разъ московское Общество) не имѣютъ еще ничего общаго съ тою фантазіею, которая способна создавать древнихъ богатырей и чудищъ, съ тѣмъ воображеніемъ, которое умѣетъ переноситься и переносить въ вѣка сѣдой русской древности, къ представленіямъ дикаго или граціознаго ея язычества. За то и посмотрите, какъ все неудачно, какъ все плохо выходитъ у импровизированнаго московскаго художника. Онъ не понимаетъ даже, какія сцены ему хорошо бы выбрать для иллюстраціи. Ихъ въ былинѣ нѣсколько—ему пришло въ голову остановиться всего только на двухъ, но Богъ знаетъ, въ самомъ ли дѣлѣ эти двѣ сцены самыя важныя, самыя интересныя. Въ верхней половинѣ картинки представлено, какъ Добрыня стрѣляетъ въ пару голубей на кровлѣ у Марины, внизу—какъ онъ замахивается саблей на Змѣя-Горыныча. Вотъ и все; ничто больше не подверглось чести московской иллюстраціи. Но что же богатырскаго, неслыханнаго и невиданнаго тутъ представлено, гдѣ тутъ совершеніе вещей небывалыхъ, волшебныхъ, гдѣ сила, гдѣ доблесть, гдѣ одолѣніе препятствій, гдѣ впечатлѣніе богатырскаго подвига? То, что здѣсь дѣлаетъ Добрыня—да все это сдѣлалъ бы любой деревенскій мальчишка. Посмотрите, въ чемъ тутъ дѣло состоитъ? Добрыня отъ нечего дѣлать мѣтитъ въ голубей, и въ нихъ не попадаетъ, а вмѣсто того промахивается и разбиваетъ оконницу стекольчатую у Марины. Добрыня замахивается на Змѣя-Горыныча, и однако же ничего изъ этого не выходитъ: Змѣй убѣгаетъ, а Добрынина сабля преспокойно возвращается въ ножны. Неужто любой деревенскій мальчишка не съумѣлъ бы точно также и промахнуться, стрѣлявши въ голубей, и чужое стекло разбить ни съ того, ни съ сего, и замахнуться безъ всякаго дѣла на перваго встрѣчнаго? Что во всемъ этомъ есть богатырскаго, молодецкаго, сказочно неслыханнаго? Но посмотрите на подробности. Вмѣсто Добрыни, великолѣпнаго князя-богатыря, девять лѣтъ стольничавшаго и чашничавшаго у Владиміра Краснаго-Солнышка, передъ нами неуклюжая фигура, на верху картины, въ родѣ одичавшаго на острову Робинзона Крузе, а внизу въ родѣ комнатнаго казачка, изъ тѣхъ, что бывало сиживали по барскимъ переднимъ: и все это въ такой позѣ съ растопыренными ногами, которую непремѣнно придумалъ бы для плохой живой картины плохой балетмейстеръ. Гдѣ плечи могучія, гдѣ станъ и осанка богатырскіе, гдѣ огромный тугой лукъ, который пыхтя насилу несли двѣнадцать богатырей—куда все дѣвалось? Вмѣсто Змѣя-Горыныча, огромнаго, страшнаго, мечущаго пламя и спаляющаго однимъ дыханіемъ своимъ, у насъ передъ глазами какой-то безобразный фавнъ или сатиръ, только съ лапами и хвостомъ пресмыкающагося, съ ничтожнымъ жестомъ и ничего не выражающимъ движеніемъ; вмѣсто красавицы Марины—колдуньи, въ отчаяніи заступившейся за страшнаго своего любовника—дракона, какая-то плохая горничная, въ просонкахъ лѣниво высунывшая, Богъ знаетъ зачѣмъ, свои некрасивыя руки въ окно. И этакими-то картинами довольны московскіе любители художествъ, на этакихъ-то произведеніяхъ считаютъ они приличнымъ съ важностью и торжествомъ подписывать свое имя!“

Вотъ что мы сказали бы про московскаго Добрыню, еслибы думали, что это просто художественное изданіе, затѣянное безъ особенныхъ соображеній, изъ одной невинной любви къ искусству. Но только-что мы узнаемъ, что въ добавокъ къ остальному, это изданіе вышло на свѣтъ для особыхъ цѣлей, для выполненія глубокихъ задачъ—тогда все въ нашихъ глазахъ перемѣняется и наши соображенія получаютъ совершенно иное направленіе. Рекламистъ *Современной Лѣтописи* объявляетъ, что Добрыня, и всѣ будущіе листы Общества любителей художествъ—попытка дать хорошія, интересныя изданія народу. „Чего лучше, восклицаетъ онъ, какъ распространять въ простомъ народѣ такія произведенія, которыя самимъ имъ созданы, которыя нѣкогда имъ распѣвались повсюду, и которыя, кромѣ живости содержанія и простоты выраженія, исполнены нравственнаго смысла? Кромѣ того, оживленіе и воспитаніе вкуса не есть ли одна изъ существеннѣйшихъ цѣлей художественнаго общества?“ Со своей стороны, г. Х. также заявляетъ, что цѣль изданія: „предложить народу занимательное чтеніе и изображенія, соотвѣтствующія потребностямъ и складу его ума и фантазіи. Въ рукахъ лицъ талантливыхъ и умѣлыхъ, такія изданія могли бы сдѣлаться могучимъ средствомъ народнаго образованія!“

А, такъ вотъ въ чемъ дѣло, вотъ для чего предпринято московское изданіе: нѣкоторымъ господамъ любителямъ понадобилось, иллюстрированными сказками, изданными въ Москвѣ, образовать народъ, оживить и воспитать его вкусъ? Безподобно! Цѣль высокая, задача богатая. Кто станетъ сомнѣваться въ ея достоинствѣ, значеніи, необходимости, и, въ особенности въ томъ, что изобрѣтенныя московскимъ Обществомъ любителей художествъ средства именно и есть тѣ самыя, которыя прямешенько такъ и ведутъ къ великой цѣли? Всякому ясно, что и вкусъ народный, и нравственное чувство, и всѣ современныя его потребности будутъ немедленно оживлены, очищены и возвышены, когда народу будутъ предложены, „для *хорошаго чтенія*“ (какъ говоритъ *Современная Лѣтопись*) именно такія сказки и былины, какъ, напримѣръ, о Добрынѣ, гдѣ этотъ интересный богатырь сначала является неизвѣстно зачѣмъ къ дому Марины, потомъ неизвѣстно зачѣмъ стрѣляетъ въ невинныхъ голубей на кровлѣ, потомъ опять неизвѣстно зачѣмъ привязывается къ Змѣю-Горынычу, до котораго ему никакого дѣла нѣтъ, и, наконецъ, неизвѣстно зачѣмъ разбойничаетъ надъ Мариной, мучитъ и убиваетъ ее, когда не имѣетъ къ тому ровно не только никакого права, но даже повода. Нельзя сомнѣваться, что такія произведенія, „кромѣ живости содержанія и простоты выраженія, исполненныя нравственнаго смысла“, сдѣлаются непремѣнно „могучимъ

средствомъ народнаго образованія". Однако же, какъ бы ни было, случится это или нѣтъ, литературная сторона всего этого во всякомъ случаѣ — не наше дѣло. Намъ нужно только посмотрѣть, въ какой мѣрѣ московская иллюстрація выполняетъ то, что̀ въ глубинѣ души волнуетъ и обезпокоиваетъ Общество московскихъ любителей художествъ.

Общество придумало, что надо издавать картинки для народа, и г. Х. тотчасъ же поторопился вычислить ему, что̀ именно не такъ у него сдѣлано въ первой же его картинкѣ: и рѣдьки-то въ рамкѣ велики, и столбъ-то съ надписью сдѣланъ понапрасну, и виноградныхъ-то листьевъ въ Кіевѣ не бываетъ, и крылья-то у Змѣя-Горыныча должны быть не нетопырьи, и пр., и пр. Не дай Богъ, чтобъ Общество вообразило себѣ, что все спасеніе его въ такихъ совѣтахъ и замѣчаніяхъ. Ничего нѣтъ легче, какъ подобными совѣтами и замѣчаніями раздѣлываться съ художественными произведеніями, когда ихъ значеніе или достоинство не знаешь какъ схватить: обыкновенно ихъ много дѣлаютъ на каждой художественной выставкѣ, въ каждой картинной галлереѣ всѣ, кто очень мало привыкъ вникать въ художество. Это коротко, а это длинно,—эта рука мала, а эта нога велика, это слишкомъ красно, а вотъ это слишкомъ сине — что̀ можетъ быть легче такихъ соображеній! Но что̀ въ нихъ и толку, но къ чему они и ведутъ? Вообразимъ себѣ, что Общество любителей художествъ, прочтя замѣчанія г. Х., повѣритъ, что въ нихъ вся глубина премудрости, призоветъ своего рисовальщика и велитъ ему выправить по нимъ картинку о Добрынѣ: неужели изъ этого произойдетъ какой-нибудь толкъ? Врядъ ли! Ну пусть и столбъ выкинутъ вонъ изъ картины, и миѳологическое божество съ колосьями, пусть уничтожатъ и брюквы, и рѣдьки, въ рамкѣ на-право, которыя такъ оскорбили г. Х., пусть перемѣнятъ, передѣлаютъ въ картинѣ все, что̀ онъ велитъ, пусть тоже и вставятъ все, что̀ онъ укажетъ (въ томъ числѣ пусть нарисуютъ вмѣсто нынѣшняго Змѣя-Горыныча, по его мнѣнію *нѣмецкаго*, того змѣя, въ чистѣйшемъ *русскомъ* вкусѣ, который болѣе не будетъ ни „мутить воображеніе и умъ народа", ни „опутывать его плотною сѣтью суевѣрій и предразсудковъ"), пусть даже при этомъ у рисовальщика будетъ то знаніе древняго русскаго костюма, архитиктуры и всѣхъ подробностей, котораго покуда нѣтъ у него и тѣни,—наконецъ пусть вся эта работа будетъ сдѣлана наиаккуратнѣйшимъ, солиднѣйшимъ, осмотрительнѣйшимъ образомъ, — чтожъ изъ этого выйдетъ? Неужели народная картинка, народное произведеніе? Никогда. И Общество любителей, и его порицатель забыли одно, но за то самое важное: для созданія чего нибудь въ самомъ дѣлѣ народнаго и для народа, не умѣнье, не знанье, не осмотрительность нужна, а что-то еще другое. Самого превосходнаго доброжелательства, самаго пламеннаго намѣренія облагодѣтельствовать народъ и замѣнить его *грубыя* формы *облагороженными* и *выправленными* (!) — слишкомъ мало. Все это для народнаго дѣла—равняется еще нулю.

Надобенъ тутъ талантъ, но талантъ особый, исключительный, не тотъ, что поддѣлывается и притворяется, не тотъ, что снисходительно ниспускается къ народу, а тотъ, что дѣйствительно въ средѣ самого его возросъ, въ нее погрузился всѣмъ существомъ своимъ. Такой талантъ никогда не является—потому лишь, что его пригласитъ то или другое общество, затѣявшее отъ нѣчего дѣлать народное изданіе; онъ и безъ приглашеній и заказовъ начинаетъ и продолжаетъ дѣло свое, дѣло всей своей жизни, помимо Общества любителей, вдали отъ его требованій, наставленій и совѣтовъ. Хотѣлось бы спросить московское Общество: что̀ это вамъ вздумалось издавать народныя картинки? На что̀ вамъ это? „Облагораживать, усовершенствовать вкусъ народа"—это, что ли, вамъ понадобилось? Но вѣдь это невозможно, не только вамъ, но и кому бы то ни было. Что за облагораживанье такое, на что оно, кому нужно? Не берется же Общество любителей россійской словесности облагораживать, усовершенствовать сказки, былины, пѣсни народныя: оно уже знаетъ, что всякій народъ на столько благороденъ и совершененъ въ томъ, что̀ дѣлаетъ, насколько къ тому способенъ, насколько это натурѣ его нужно; оттого оно и довольствуется тѣмъ, что только собираетъ и издаетъ сказки и пѣсни. Такъ и вы: если вамъ хочется сдѣлать что нибудь для народа, собирайте и издавайте *его* сочиненія, *его* картинки, если они хороши, если они вамъ нравятся, если въ нихъ есть что нибудь дѣйствительно значительное, характерное и прекрасное, но не сочиняйте ему вашихъ картинокъ, которыя ему не годятся, да которыя не могутъ годиться, сверхъ того, не только ему, да и никому на свѣтѣ. Оставьте народъ въ покоѣ: не навязывайте ему плодовъ вашихъ доброжелательныхъ засѣданій,—онъ самъ и безъ васъ сочинитъ то, что̀ ему нужно. Вы же, со своими поддѣлками и притворствами на народный ладъ—никогда въ тактъ не попадете. Нечего вамъ и хлопотать съ лже-народными картинками. На нихъ можно страшнымъ манеромъ компрометировать себя, и больше ничего. Неужели господамъ московскимъ любителямъ нѣчего другого придумать, нѣчего другого начать, какъ соваться туда, гдѣ ихъ вовсе не спрашиваютъ, гдѣ ни помощи, ни благодѣяній ихъ вовсе не нужно, и гдѣ они могутъ произвести развѣ только—вредъ? Если другихъ задачъ нѣтъ, если свѣтъ клиномъ сошелся на этихъ картинкахъ, лучше ужъ просто—закрывать Общество, перестать быть *московскимъ любителемъ художествъ*. Послѣднее, конечно, ужасно, а все лучше, чѣмъ издавать какіе-то ужаснѣйшіе листы съ Добрынями!

(*„С.-Петербургскія Вѣдомости", 1864, № 193*).

Выставка въ Академіи Художествъ (1864) [1].

Пускай публика и ея фельетонисты, возвращаясь съ выставки, прежде всего только о томъ и твердятъ, что выставка мала и бѣдна; пускай они, по обыкновенію, поютъ на эту тэму цѣлую кучу интересныхъ варіацій; пускай они, довольные тѣмъ, что натолковались объ этомъ самомъ главномъ предметѣ, раздаютъ потомъ ласковою рукою вѣнцы минутнымъ фаворитамъ, или съ неподкупнымъ правосудіемъ отталкиваютъ недостойныхъ, и тотчасъ же забываютъ и тѣхъ, и другихъ; пускай нынѣшнюю выставку смѣшиваютъ со всѣми прежними, или даже предпочитаютъ ей которую-нибудь изъ нихъ, пускай однимъ словомъ все идетъ заведеннымъ старымъ порядкомъ—я все-таки ни съ чѣмъ изо всего этого не соглашусь, и все-таки скажу, что выставка нынѣшняго года хороша и значительна, какъ немногія на нашемъ вѣку. Количество въ дѣлѣ искусства—всего меньше значитъ, и тамъ, гдѣ послѣ окончанія года всѣ могутъ сказать себѣ, что у нихъ теперь *однимъ* художественнымъ произведеніемъ больше,—всего только *однимъ*, но такимъ, которое никогда уже не должно забыться, которое никогда не перестанетъ блистать свѣтлою звѣздою — тамъ нечего болѣе толковать о бѣдности выставки и искусства. Добыча, вырванная у времени и печальной пустоты вседневной, слишкомъ богата, слишкомъ счастлива. Но что̀ сказать; если на одной и той же выставкѣ помѣстилось не одно уже примѣчательное созданіе, а нѣсколько, если всѣ они, сколько ни различны по степени и силѣ таланта, сколько ни разнообразны по задачамъ и исполненію, доказываютъ всѣ одно и то-же: что искусство той страны не стоитъ неподвижно, не замерзло, не повторяетъ одни зады, а быстро идетъ впередъ, поднимается въ сильномъ и могучемъ ростѣ—что̀ тогда сказать? Неужели еще и тогда сожалѣть и жаловаться, съ упрекомъ качать головою и высчитывать по пальцамъ, сколько вещей теперь на выставкѣ, и сколько ихъ бывало прежде, въ то счастливое время, когда въ академическихъ залахъ стоялъ цѣлый лѣсъ архитектурныхъ плановъ и скульптурныхъ барельефовъ, а отъ картинъ въ глазахъ рябило и голова кружилась? Нѣтъ, прочь горести и вздохи, прочь тоскливыя сравненія и жалостныя воспоминанія! Когда рѣчь идетъ о нынѣшней выставкѣ, мы только можемъ сказать себѣ, что она великое, дорогое торжество наше, что ей нечего бояться никакихъ сравненій: ей мѣсто въ памяти нашей вмѣстѣ съ лучшимъ и важнѣйшимъ, что̀ сдѣлало русское искусство послѣднихъ лѣтъ. Всякій, кто захочетъ взглянуть на выставку не вскользь, не мимоходомъ, не торопясь домой или въ гости, всякій, кто подумаетъ о ней хоть на минуту столько же серьезно, какъ о картахъ, бальномъ платьѣ, наградѣ къ Рождеству, рапортахъ и меморіяхъ, или пикникѣ съ бубенчиками — наврядъ придетъ къ другимъ выводамъ, чѣмъ тѣ, которые я теперь хочу здѣсь высказать.

Глубоко радуетъ меня выставка, но ужъ конечно не вся, какъ есть, отъ начала до конца. Я съ сожалѣніемъ снова встрѣтилъ и въ нынѣшнемъ году множество вещей, вовсе не созданныхъ для художественныхъ восторговъ и даже—цѣлые разряды произведеній слабыхъ, безцвѣтныхъ или ничтожныхъ. Я уже не говорю про тѣ удивительныя созданія живописи и скульптуры, которыя размѣстились въ одной проходной залѣ *греческаго* стиля и въ первыхъ комнатахъ, слѣдующихъ за этою столько же темною, сколько и несносною залою: тамошніе ужасные портреты, этюды, сцены, виды, тамошніе невообразимые Петры Первые въ лодкѣ на гипсовыхъ волнахъ: все подобное бываетъ на каждой выставкѣ, все это для нихъ конечно столько же необходимо, какъ рыжіе бобры, которые мѣховщикъ показываетъ прежде хорошихъ. Нѣтъ, не эти диковинки у меня въ головѣ, не про эту неизбѣжную мебель художественныхъ сѣней говорю я теперь: нѣтъ, я говорю про совсѣмъ другое, я говорю про картины *иностранныхъ* художниковъ, про скульптуру *русскихъ* художниковъ; наконецъ про созданія тѣхъ художниковъ, которые ни то, ни се, ни иностранцы, ни русскіе: про созданія нашихъ художниковъ заграницей.

Я очень хорошо знаю, что картины иностранныхъ художниковъ у насъ на выставкѣ не новость—не въ первый же разъ онѣ теперь тутъ появляются; знаю, что у насъ давно такъ заведено, чтобы на выставкѣ были иностранныя картины, и однако-же все-таки не знаю: на что̀ именно это существуетъ, для какой надобности это нужно? Всякій, конечно, легко понимаетъ, по какимъ резонамъ русскій, англійскій или другой художникъ выставляетъ свои вещи въ Парижѣ, Римѣ, Мюнхенѣ, Дюссельдорфѣ, однимъ словомъ въ любомъ изъ художественныхъ центровъ. Онъ туда поѣхалъ учиться; пришло время тамошней выставки, вотъ онъ съ тамошними художниками и выставляетъ, что̀ успѣлъ сдѣлать: „вотъ, дескать, чему я научился и что̀ умѣю; вотъ, дескать, что̀ и мы, иностранцы, способны дѣлать“. Въ Петербургѣ — совсѣмъ другое дѣло. Петербургъ ни для кого, кромѣ насъ самихъ, никогда еще не бывалъ художественнымъ центромъ. Къ намъ, покуда, никто еще не ѣздитъ учиться искусствамъ. Для чего пріѣзжаютъ къ намъ обыкновенно чужіе художники? Либо насъ учить, либо за насъ дѣлать то, чего мы не умѣемъ. Но я не знаю, къ числу которыхъ принадлежатъ тѣ иностранцы, которыхъ произведенія мы имѣемъ честь встрѣчать на нашихъ выставкахъ. Неужто намъ надо учиться у

[1]) Статья эта была напечатана въ „Спб. Вѣд.“ 1865 г. со слѣдующимъ примѣчаніемъ отъ редакціи: „Предлагаемый отчетъ о художественной выставкѣ появляется нѣсколько поздно по причинѣ болѣзни автора, а также потому, что почти до конца декабря на выставку постоянно поступали новыя вещи. Мы извиняемся въ этомъ передъ читателями за себя и за почтеннаго автора“.

гг. Визе, Рейхертовъ, Франкенберговъ, Ларсоновъ и тому подобныхъ? Казалось бы нечему. Всѣ ихъ несчастные портреты дѣвицъ, выглядывающихъ въ окно изъ-за отдернутой занавѣски, или художниковъ, опирающихъ голову на руку, съ пальцами, распущенными точно лапа у осерчавшей кошки, всѣ ихъ забавные Петры Великіе съ трубой въ рукѣ, всѣ ихъ тощія и плаксивыя „Благотворительности", всѣ ихъ сѣро-оранжевыя моря и волны—ни для какой науки намъ не годятся. Если же эти и подобныя имъ произведенія иностранныхъ жрецовъ изящнаго нравятся публикѣ, если они уже овладѣли ея симпатіями или собираются достигнуть ихъ, если, однимъ словомъ, все дѣло состоитъ въ сбытѣ этихъ картинъ, то это такія соображенія, которыя съ нашею художественновенною выставкою ничего общаго не имѣютъ: эти произведенія могутъ добиться всего, что̀ имъ нужно, если будутъ выставлены въ которомъ нибудь эстампномъ магазинѣ или въ залахъ общества поощренія художниковъ: эти мѣста нарочно заведены для такихъ предпріятій. На нашей художественной выставкѣ имъ мѣста нѣтъ; здѣсь должно появляться лишь то произведеніе иностраннаго художника, которое въ самомъ дѣлѣ глубоко-талантливо, которое будетъ стоять тамъ какъ свѣтлый маякъ, озаряющій новые пути, какъ указатель высоты, на которую поднялось современное искусство. Всякое другое будетъ тамъ — паразитною, сохлою травою.

Когда рѣчь идетъ объ иностранныхъ художникахъ, я прихожу въ раздумье, и не знаю, надо-ли причислять г. Беллоли къ удивительной кучкѣ иностранцевъ, чувствующихъ потребность непремѣнно украсить своими произведеніями петербургскую выставку, или считать его особо, нашимъ, своимъ? Рѣшить это — дѣло довольно трудное, потому что, съ одной стороны, г. Беллоли не у насъ родился, не у насъ выросъ и не у насъ учился; но, съ другой стороны, именно у насъ онъ получилъ всѣ свои художественные чины: у насъ былъ онъ сдѣланъ академикомъ, у насъ же повышенъ въ почетные вольные общники. Въ то-же время, онъ всю жизнь только и дѣлаетъ, что изображаетъ *магическими* своими цвѣтными карандашами русскихъ княгинь, графинь и ихъ дѣтокъ, значитъ въ художествѣ его лежитъ что-то такое, что̀ глубоко соотвѣтствуетъ нашимъ потребностямъ, нашимъ вкусамъ, нашему эстетическому чувству. Такимъ образомъ и представляется въ видѣ трудной задачи вопросъ: какъ и чѣмъ считать г. Беллоли? Но, при невозможности его рѣшенія, стоитъ взглянуть на его портреты, чтобы по крайней мѣрѣ понять, въ чемъ заключается причина невѣроятнаго успѣха г. Беллоли въ кругу нашего прелестнаго пола: при дѣланіи этихъ портретовъ вовсе и помину не было о правдѣ, о сходствѣ. Ихъ нѣтъ тутъ ни единой капли, о нихъ никто не заботился, ни тѣ, кто заказывалъ, ни тотъ, кому заказывали портреты. Нужны были только восхитительныя улыбки, прелестные глаза, очаровательные взгляды, небесныя черты лица, атласная кожа, коралловые ротики, лилейныя шейки — однимъ словомъ, все, что̀ приводитъ тысячи людей въ восхищеніе при разсматриваніи въ гостиной кипсэковъ въ дорогихъ переплетахъ, а г. Беллоли никогда не скупился на эти красоты: у него рука уже давно такъ налажена, что кажется и во снѣ онъ тотчасъ же нарисуетъ цѣлый десятокъ такихъ портретовъ, какіе обыкновенно посылаетъ къ намъ на выставку. Все это дѣло привычки и навыка; оригинала, натуры при работѣ такого рода вовсе не нужно. Меня по крайней мѣрѣ одно утѣшаетъ: г. Беллоли перестал выставлять такія историческія свои созданія, какъ прошлогодній картонъ его: „мать Гракховъ". Это уже такая заслуга, за которую можно многое простить, даже и не такіе портреты.

Послѣ иностранныхъ живописцевъ я помяну русскихъ скульпторовъ. Ну, этихъ, пожалуй, можно тоже считать за иностранцевъ. Посмотрите, что̀ у нихъ своего, нашего? Ужъ, конечно, ровно ничего. Просто уму непостижимо, на что̀ эти люди учатся, къ чему себя готовятъ, что̀, наконецъ, потомъ изъ нихъ выходитъ? Все ихъ воспитаніе клонится къ тому лишь, чтобъ до крайняго предѣла возможности обезцвѣтить, обезличить, обезхарактерить способности, которыя у нихъ иной разъ бываютъ, и сдѣлать ихъ поставщиками каменныхъ общихъ мѣстъ подъ именемъ Минервъ, Юстицій, Побѣдъ и другихъ пошлостей того же рода. До выѣзда своего изъ Россіи они все еще стараются вылѣпить какого-нибудь русскаго парнишку съ птичкой, свайкой, удочкой или чѣмъ-нибудь другимъ, и хотя, разумѣется, хлопочутъ болѣе всего о проявленіи въ новомъ своемъ произведеніи втиснутыхъ имъ въ голову мертвыхъ античныхъ формъ, но все-таки у нихъ тамъ и сямъ проскакиваютъ черты, мотивы изъ живой дѣйствительности. Но только стоитъ имъ доѣхать до благословенной Италіи, и пожить тамъ посреди музеевъ и закисшихъ на „классической почвѣ" скульпторовъ, и они уже перестаютъ быть прежними людьми, они преображаются, они окончательно закрѣплены на пути условности и ложнаго идеальничанья, они болѣе уже не способны когда-нибудь выплыть изъ засосавшей ихъ тины Парисовъ, Венеръ, вакханокъ и другихъ тому подобныхъ пустяковъ: они на-вѣки уже передѣланы въ обще-армейскихъ иностранцевъ, и нашему искусству ожидать отъ нихъ больше нечего. При такомъ положеніи дѣла, что̀ за диво, если гг. Штромъ и Бокъ ничего другого не привезли нынче изъ-за границы, кромѣ казенныхъ, скучныхъ и незначительныхъ Психей и Амуровъ съ бабочками и безъ оныхъ! Но жалко и больно то, что между молодыми людьми, принесшими нынче изъ классовъ на выставку свои скульптурныя программы на золотую медаль, не оказалось ни одного, у котораго было бы что-нибудь похожее на чувство жизни, на натуру, на дѣйствительность, на живой какой-нибудь мотивъ: ихъ Іосифы съ хлѣбодарами и виночерпіями, ихъ Неоптолемы съ Одиссеями — все это мертво, бездушно, наводитъ на каждаго безвыходную тоску и уныніе своею пошловатостью, своимъ риторико-схоластическимъ наборомъ рукъ, ногъ, туловищъ, школьныхъ прическъ, складокъ, позъ. Неужели не досадно сдѣлается каждому видѣть, на что̀ тратятся, на что̀ портятся лучшія молодыя силы? Нельзя же вообразить себѣ, что талантливыми людьми могутъ

быть у насъ только живописцы, талантливыми произведеніями — только картины; а скульпторы и все, что они ни дѣлаютъ, самою природою назначены на глупость, нелѣпость, сухость и скуку! Нѣтъ, конечно, и въ скульпторахъ нашихъ гнѣздится столько же настоящаго, чудеснаго таланта, какъ въ живописцахъ; только этотъ талантъ задавленъ подъ грудами пустяковъ и нелѣпостей, на которыя они они его растрачиватъ, талантъ этотъ заживо погребенъ и никогда не властенъ проглянуть на свѣтъ Божій. Отъ этого-то я и сказалъ бы нашимъ молодымъ, нашимъ будущимъ скульпторамъ: „Послушайте, что вамъ за охота на весь свой вѣкъ закабалять себя на произведеніе Неоптолемовъ, Психей и Фавновъ? Неужели таланту вашему довольно перспективы однихъ фронтоновъ и монументовъ на всю вашу жизнь? Неужели вы думаете, что ото всего этого можетъ выйти произведеніе, которое зашевелитъ и заволнуетъ, которое принесетъ съ собою восторгъ и наслажденіе? Нѣтъ, ничего не изойдетъ изъ мертвыхъ созданій кромѣ холода ледяного, кромѣ отталкивающаго, противнаго чувства. Для нихъ ли живетъ искусство, для нихъ ли оно роботаетъ и растетъ, для нихъ ли должна совершенствоваться рука, рости душа? Нѣтъ, школа требуетъ отъ васъ Улиссовъ и хлѣбодаровъ: пусть такъ, пусть школа требуетъ то, что ей нужно, что у нея заведено долгими годами. Но жизнь и искусство—не одно и то же со школой. Исполняйте, что съ васъ спрашиваетъ школа, но пусть въ этомъ одномъ не будетъ для васъ заключено все. Только что глазъ вашъ начинаетъ зорче видѣть, только рука ваша настаетъ крѣпнуть въ умѣньѣ, въ мастерствѣ, начинайте думать о настоящемъ искусствѣ, о томъ, которое живетъ на свѣтѣ для выраженія того, что̀ дѣйствительно существуетъ, есть или было, что̀ способно наполнить интересъ живого, нынѣшняго человѣка, а не о томъ искусствѣ, котораго праздная игра способна утѣшать лишь тощій, сухой мозгъ извѣстныхъ педантовъ. Выбирайте сюжеты изъ той жизни, которая вокругъ васъ совершается: она даетъ вамъ самый богатый, неистощимый матеріалъ, ея задачи безчисленны, сокровища чувства и душевнаго выраженія, лежащія въ ней, никогда не перестанутъ быть дороги каждому. Послѣ того, выбирайте себѣ сюжеты изъ всего, что̀ поразило васъ въ прочитанныхъ книгахъ, въ видѣнныхъ на театрѣ сценахъ, выбирайте ихъ отовсюду, изо всего, что̀ шевельнуло ваше чувство. Бойтесь одного только: сюжетовъ, отъ которыхъ никогда не оставалось глубокаго огненнаго слѣда на душѣ вашей, которые не захватывали всей вашей мысли, всего вашего существа — изъ этихъ никогда ничего не произойдетъ. Только то въ искусствѣ что-нибудь и значитъ, что создано пламенѣющею, потрясенною до корней душою. И тогда, согрѣтые живою идеею, проникнутые тѣмъ, что̀ поразило или увлекло васъ, живо лѣпите изъ глины, изъ воска, но лѣпите маленькія фигуры, маленькія группы. Въ нихъ будетъ огонь, душа, въ нихъ будутъ золотыя зерна новаго, обновляющагося искусства, и тогда смѣло выставляйте эти новыя, дышащія жизнью созданьица, на будущія выставки. Посмотрите, какъ разомъ тогда всѣ заговорятъ и восторгнутся, посмотрите, какъ тогда густою толпою обступятъ и скульптурныя произведенія, теперь только несносныя и надоѣдающія. Не бойтесь начинать съ маленькаго: полные энтузіазма, увлеченія на его быстромъ созданіи, вы авось либо забудете педантскія условія, школьныя требованія, и свободно начнете создавать то, чего до сихъ поръ не могли, что̀ до сихъ поръ всегда ускользало изъ рукъ вашихъ: вещи талантливыя, въ самомъ дѣлѣ, нужныя для глазъ и чувства каждаго человѣка. Не бойтесь-же начинать съ маленькаго: съ маленькаго начиналось всегда великое, съ маленькихъ сценъ, съ маленькихъ сюжетовъ, съ маленькихъ ежедневныхъ задачъ началась и новая наша живопись. Быть можетъ, оттого она такъ скоро и пошла рости и расцвѣтать. Попробуйте тоже самое, повѣрьте, что одна головка, пускай небольшая, но заключившая въ чертахъ своихъ радость и печаль, слезы и восторги, волновавшіе каждаго изъ насъ,— одна фигурка, пускай маленькая, но исполненная юмора или трагичности, граціи или тревогъ душевныхъ, выхваченныхъ изъ настоящей, дѣйствительной, ежедневной жизни, въ милліонъ разъ будутъ и дороже, и понятнѣе, и нужнѣе всѣмъ, чѣмъ легіоны Психей, чѣмъ полки фавновъ и Парисовъ". Вотъ что̀ я сказалъ-бы нашимъ скульпторамъ. Услышатъ ли они меня, дойдутъ-ли мои слова до нихъ?

Третій разрядъ художниковъ, вовсе не способствовавшихъ своими произведеніями къ украшенію нынѣшней выставки—это наши заграничные пенсіонеры. Обыкновенно у насъ ждутъ, точно неслыханныхъ чудесъ какихъ-то, картинъ нашихъ художниковъ, поѣхавшихъ набираться за границей художественнаго ума-разума. И дѣйствительно, иной разъ эти пламенныя ожиданія до нѣкоторой степени оправдываются, и около начала осени или зимы въ Петербургѣ появляются заграничные транспорты, въ которыхъ оказываются, въ числѣ множества хлама, въ самомъ дѣлѣ, хорошія вещи. Странное дѣло! Ныньче этого почему-то не случилось, а вмѣсто того, случилось совсѣмъ другое! Не знаю, что̀ сдѣлалось съ заграничными пенсіонерами, но всѣ они точно нарочно согласились, съѣхавшись на особомъ какомъ-то митингѣ, не посылать въ Россію ничего порядочнаго, и отправить однѣ только такія вещи, которыя бы доказывали, что они идутъ не впередъ, а назадъ, и что, значитъ, ихъ понапрасну посылали. Вспомните, кого отправляютъ въ чужіе края? Все лишь самыхъ лучшихъ, все лишь самыхъ способныхъ, самыхъ многообѣщающихъ, такъ сказать, сливки художественнаго сословія—значитъ чего только не надо ожидать отъ нихъ! И въ самомъ дѣлѣ, много было между ними художниковъ, которые передъ отъѣздомъ за границу произвели вещи, дѣйствительно значительныя, талантливыя. Какъ ихъ было не посылать за границу, какъ было не ожидать, что они и тамъ будутъ продолжать, какъ здѣсь, и что-же? Вдругъ они стали точно другіе какіе-то люди, въ которыхъ не осталось и тѣни прежняго, которыхъ кто-то неожиданно переворотилъ на изнанку. Нечего, правда, удивляться, что прислано по плохой картинѣ отъ гг. Тимашев-

скаго и Мартынова: послѣ прежнихъ наряженныхъ натурщицъ и женщинъ у фонтана, изъ-подъ кисти г. Тимашевскаго только и могли выйти, что нынѣшнія фарфоровыя его итальянки, съ ногъ до головы вылизанныя, и точно безъ одной косточки подъ лайковой кожей; послѣ ужасной Вакханки, прибывшей въ Петербургъ года 2—3 тому назадъ, изъ мастерской г. Мартынова, только и могла произойти, что нынѣшняя его Джульетта, какая-то старая нѣмецкая баронесса, заснувшая отъ пива на парадной постели, между тѣмъ, какъ разноцвѣтный, точно иллюминація Ромео, наклоняется съ отчаяннымъ взоромъ надъ ея неуклюжими прелестями. Все это намъ не въ диво, все это въ порядкѣ вещей, ко всему этому мы были приготовлены. Но чего нельзя было предвидѣть, что̀ теперь падаетъ вдругъ, точно снѣгъ на голову,—это, чтобъ надѣлали столько слабыхъ, плохихъ вещей остальные наши художники. Отъ г. Шишкина еще такъ недавно надо было ожидать все только самыхъ прелестныхъ вещей, а онъ выставляетъ теперь пейзажи съ зеленью, которая только и бываетъ что на китайскихъ подносахъ; г. Мещерскій (недавно, кажется, переставшій быть пенсіонеромъ) прислалъ два вида, тоже дѣланныхъ невиданными, невѣроятными красками; г. Грузинскій, послѣ своего очень хорошаго штурма Гуниба, только и съумѣлъ создать, что ничтожнаго, пустого зуавика, стоящаго на часахъ, да еще рынокъ въ Фонтенбло̀—картинку столько же незначительную, какъ предыдущая, но вдобавокъ напоминающую, по пестротѣ и хаосу—блаженной памяти брюлловскія акварели; г. Филипповъ, заявившій себя, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, талантливымъ живописцемъ военныхъ сценъ, выставилъ, правда, большую, но ничуть не красивую и не интересную картину, къ несчастію, полную старо-брюлловскихъ мотивовъ. Она представляется каждому зрителю не „переселеніемъ Болгаръ въ Россію“, а чѣмъ-то въ родѣ старинныхъ „Изгнаній торжниковъ изъ храма“ французскихъ живописцевъ прежняго времени, гдѣ все дѣло состоитъ въ невообразимой чепухѣ и кашѣ: бараны бѣгутъ, быки ревутъ, люди всѣ растрепаны и раздерганы, несутся кто куда попало—и больше ничего на всемъ пестромъ холстѣ не разобрать. Г. Поповъ, котораго „Складъ чая на нижегородской ярмаркѣ“ столько всѣмъ нравился, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, вѣрно-схваченными типами, живымъ дѣйствіемъ, мастерскимъ колоритомъ, прислалъ теперь какихъ-то „Дѣтей, играющихъ въ полѣ“, какую-то натурщицу и „Итальянскихъ прачекъ“, гдѣ все вяло и бѣдно, и гдѣ кромѣ пошлости и скуки ничего нѣтъ. Г. Верещагинъ выставилъ „Св. Анну, молящуюся о дарованіи ей сына“, которая, вѣроятно, нравится художественнымъ педагогамъ по своей школьной удовлетворительности (въ родѣ прошлогодней картины г. Венига), но никогда не произведетъ подобнаго-же впечатлѣнія на того, кто ищетъ въ картинѣ поэзіи, чувства, натуры. Эта св. Анна не изящна, притворна, исковеркана въ позѣ, а главное—она совершенно противорѣчитъ своей задачѣ. Такъ матери не молятся о рожденіи сына, такъ только грѣшники каятся въ тяжелыхъ, самыхъ ужасныхъ грѣхахъ своихъ; у ней не впередъ тѣло устремляется, какъ въ минуту каждой горячей просьбы, страстнаго желанія, а назадъ откинулось, будто въ отчаяніи; у ней глаза, вмѣсто того, чтобы имъ во всю ширину открыться, совсѣмъ закрылись, они точно не могутъ сносить чего-то ихъ гнетущаго. И изъ такихъ-то ложныхъ мотивовъ составлена вся картина. Кто такъ просилъ, умолялъ когда нибудь на свѣтѣ?

И вотъ, таковы-то всѣ художественныя произведенія, присланныя на нынѣшній разъ изъ-за границы. Наврядъ ли кто найдетъ, чтобъ было чему на нихъ радоваться! Дай только Богъ, чтобы наши пенсіонеры и впередъ такъ не продолжали. Стоитъ ли для такихъ только результатовъ тратить столько хлопотъ, денегъ, старавій, ученья!

Я ничуть не боюсь пересчитывать по пальцамъ все, что̀ нахожу плохого или слабаго на выставкѣ, потому что слишкомъ хорошо знаю, сколько на ней есть и превосходнаго. Вотъ именно поэтому я не побоюсь тоже сказать, что и г. Клодтъ 1-й и г. Бронниковъ мало удовлетворяютъ зрителя. Первый изъ этихъ художниковъ, г. Клодтъ, обыкновенно отличается превосходною передачею пейзажныхъ подробностей, и всего болѣе пней и стволовъ древесныхъ. Здѣсь главная его сила. Отличныхъ подробностей этого рода не мало и въ нынѣшней его картинѣ: „Пейзажъ орловской губерній“; однакоже, ихъ на этотъ разъ еще не достаточно для того, чтобы вознаградить за неудовлетворительность общаго поэтическаго впечатлѣнія, за сухость всего вмѣстѣ, за всегдашнее почти несовершенство въ изображеніи листвы—этой роскоши и красоты пейзажной, за странную передачу воды на первомъ планѣ (она у г. Клодта похожа на кисель или на болото), наконецъ, за невѣроятную бархатную приторность пригорка, склоняющагося къ водѣ, въ правой сторонѣ картины, и т. д. Вообще эта картина не изъ лучшихъ г. Клодта, но, конечно, въ слѣдующіе годы мы увидимъ еще много пейзажей его столь-же чудесныхъ, какъ и прежніе.

Со своей стороны, г. Бронниковъ тоже не пошелъ впередъ съ прошлаго года; новая его картина: „Горацій читаетъ свои сатиры въ обществѣ Мецената“ уже окончательно доказала, что можно очень любить античные сюжеты, сдѣлать даже изъ нихъ свою спеціальность, и все-таки не имѣть способности къ постиженію и передачѣ греческаго и римскаго міра. Всѣ эти пестрые (à la Brulloff и даже больше) римляне и римлянки г. Бронникова, представляющіе въ общей сложности непріятную арлекинскую радужность, ничего въ себѣ не заключаютъ римскаго, не смотря на свои тоги, сандаліи, туники, голыя руки и ноги; эти гардеробныя подробности безъ всякаго впечатлѣнія проскользаютъ мимо зрителя, между тѣмъ, какъ въ памяти его очень твердо напечатлѣваются медовыя улыбки, точь-въ-точь одного и того-же покроя, на губахъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, ихъ приличныя, но совершенно незначительныя лица, ихъ ничтожныя позы и выраженія. Эта большая компанія не представляетъ никакого интереса, и, вообще говоря, въ картинѣ наврядъ ли больше античности, творчества и настоящаго художества (хотя, разумѣется, гораздо

больше умѣнья), чѣмъ въ античной же картинѣ г. Томашевскаго: „Арій Діомедъ, принадлежащій къ числу (въ каталогѣ сказано: „*къ партіи*“!!!) первыхъ христіанъ въ Помпеѣ, убѣждаетъ свою дочь оставить язычество и распутную жизнь“. Здѣсь тоже не мало античнаго—въ мелкихъ пустякахъ, кровати, столахъ, лампахъ, тогахъ, туникахъ; но въ чемъ прежде всего должна состоять картина—того именно въ ней и нѣтъ. Античное чувство, античное выраженіе, античные характеры одинаково недоступны гг. Бронникову и Томашевскому; значитъ, картинъ ихъ я не могу иначе считать, какъ ошибками противъ искусства. Для того, чтобы картины на античные сюжеты могли интересовать кого нибудь, надобенъ большой-большой, и притомъ совершенно особенный талантъ. Когда его нѣтъ, лучше рисовать дѣвушку у фонтана, или вакханку.

Художественные чины и внѣшнія отличія еще очень мало значатъ для меня, когда дѣло идетъ о томъ, чтобы дать себѣ настоящій отчетъ: что дѣйствительно важнаго, примѣчательнаго создано нашимъ искусствомъ въ теченіе послѣдняго года,—и потому я буду смотрѣть только на талантъ, проявляющійся въ художественныхъ произведеніяхъ, и нисколько не стану сообразоваться съ медалями, посылкой за границу, или съ признаніемъ художника академикомъ, профессоромъ. Безъ сомнѣнія, все это вещи въ высшей степени важныя для самихъ гг. художниковъ, но для насъ, публики, это имѣетъ еще слишкомъ мало интереса.

Прежде всего мнѣ хочется обратить вниманіе читателей моихъ на одно произведеніе, которое, кажется, не довольно было замѣчено и оцѣнено всѣми, а навѣрное заслуживало бы и того, и другого. Одинъ, до сихъ поръ никому неизвѣстный, въ первый разъ появляющійся ученикъ Академіи, нѣкто г. Антокольскій, выставилъ вещицу, рѣзанную изъ дерева, не большую по объему, но стоющую многихъ большихъ картинъ и скульптуръ, считаемыхъ очень важными. Передъ вашими глазами окно, изъ котораго до пояса высунулся еврей портной въ ермолкѣ, вдѣвающій нитку въ иголку. Этотъ маленькій, очень выпуклый рельефъ—цѣлая картина, и ее съ перваго же взгляда сравнишь съ тѣми талантливыми, прелестными сценами, которыя завѣщала намъ старая голландская школа (до сихъ поръ еще вездѣ величаемая у насъ *фламандской*). Лицо этого старика, его углубившіеся въ дѣло глаза, его только-что не говорящія губы, его руки, совсѣмъ живыя—все это до такой степени полно жизни и правды, что долго не оторвешь глазъ. Такихъ вещей у насъ еще кажется никто до сихъ поръ не пробовалъ дѣлать: нашимъ скульпторамъ все некогда было заниматься такими пустяками, такими мелочами, какъ жизнь и правда, имъ надо было парить въ заоблачныхъ пространствахъ, въ аллегоріяхъ и идеалахъ. Но теперь, большое было бы счастье для нашей скульптуры, еслибъ примѣръ г. Антокольскаго не замеръ въ пустынѣ, еслибъ за хорошимъ начинаньемъ послѣдовало еще лучшее продолженіе, а талантъ самого г. Антокольскаго не остался бы безъ необходимаго ему усовершенствованія и развитія.

Что касается живописи, то и здѣсь, все лучшее исходитъ изъ рукъ новаго, выступающаго теперь впередъ поколѣнія. Одна изъ самыхъ милыхъ картинокъ выставки—„Проводы начальника“ г. Юшанова: это, кажется, еще только первое собственное произведеніе молодого, начинающаго художника; значитъ, тутъ можно было бы сдѣлать не одно замѣчаніе. Есть и фигуры незначительныя, есть и другія вовсе безъ выраженія, есть некрасивости линій и позъ, есть даже лишнія подробности, но тѣмъ не менѣе на этомъ жаль останавливаться: все вмѣстѣ живо, полно наблюдательности и юмору. Всего болѣе интересенъ жандармскій офицеръ, не смѣющій повернуться бокомъ или спиною къ важному чиновнику и торопящійся напялить на свои члены рукавъ, ужасно не ловко загнувшійся. Еще лучше, еще талантливѣе картинка г. Саламаткина „Славильщики въ праздникъ Рождества Христова“. Эти славильщики—трое уже немножко подгулявшихъ будочниковъ, во все горло распѣвающихъ у купца въ горницѣ, поставленные, для опрятности, на подостланномъ холстѣ. Купецъ ихъ не слушаетъ, онъ озабоченъ, онъ роется въ бумажникѣ, онъ размышляетъ — что имъ дать, онъ сталъ въ дверяхъ, вотъ онъ тотчасъ шагнетъ къ нимъ и выпроводитъ вонъ, а они между тѣмъ дерутъ себѣ, дерутъ, что только голоса есть въ глоткѣ. Во всемъ этомъ, въ каждой подробности комнатки, въ лицахъ, позахъ, столько комизма, разнообразной правды, что нельзя отъ всей души не радоваться на этотъ чудесный, свѣжій отпрыскъ ѳедотовской школы. Другой еще новый талантъ на нынѣшней выставкѣ—это г. Бобровъ. Правда, и его нужно было бы упрекнуть во многомъ. Въ его маленькихъ картинкахъ: „Этюдъ съ натуры“ и „Первая любовь“ собственная фантазія, собственное созданіе играютъ еще не большую роль, и изъ взятыхъ сюжетовъ можно было бы сдѣлать гораздо больше. Такъ, напримѣръ, въ первой картинкѣ надо было бы ожидать гораздо болѣе содержанія и выразительности въ старушкѣ и молодой дѣвушкѣ, которыя рядомъ сидятъ, молчатъ и вяжутъ — обѣ онѣ уже слишкомъ незначительны, слишкомъ лишены характера; во второй картинкѣ, опять-таки всѣ дѣйствующія лица слишкомъ ничтожны, слишкомъ лишены выраженія, а гдѣ бы, казалось, и искать выраженія, если не въ той золотой минутѣ, гдѣ молодой человѣкъ, влюбленный и весь дрожащій отъ сладкаго трепета и страха, украдкой цѣлуетъ милую ручку! Но всѣ эти недостатки (которые, быть можетъ, скоро исчезнутъ у г. Боброва вмѣстѣ съ будущимъ его развитіемъ), выкупаются у него большимъ чувствомъ дѣйствительности и чрезвычайною способностью къ поэтическому, завлекательному освѣщенію избираемыхъ имъ сценъ. Обѣ комнаты его картинокъ полны самыхъ живописныхъ, талантливыхъ подробностей, особливо первая: тамъ и часы, съ размахивающимъ маятникомъ, и лампадка на стѣнѣ, и образъ, и картинки, и полу-облупившійся полъ, и собачка, посереди его растянувшаяся—во всемъ этомъ дышетъ поэзія и правда, отъ которыхъ что-то такъ и шевелится внутри груди. Вдобавокъ къ остальному, большой этюдъ, представляю-

щій простую бабу, въ настоящую величину, съ чулкомъ въ рукѣ, доказываетъ, что изъ г. Боброва можетъ выйти примѣчательный художникъ, съ тѣмъ глубоко реальнымъ направленіемъ и тою чудною красотою краски, изъ-за которыхъ такъ дороги всѣмъ картинки старыхъ голландцевъ.

Каждый, конечно, надѣялся увидать на нынѣшней выставкѣ новыя хорошія вещи тѣхъ молодыхъ нашихъ художниковъ, которые на послѣднихъ выставкахъ сразу овладѣли всѣми симпатіями публики: не тутъ-то было! Одни изъ нихъ вовсе ничего не сдѣлали, какъ, напримѣръ, г. Петровъ, изъ работы котораго ничего болѣе не появляется съ тѣхъ поръ, какъ онъ написалъ отличную свою сцену: „Сватовство за дочерью портного"; другіе принуждены писать академическія программы на тему: „Меркурій усыпляетъ Аргуса"—тему, безъ сомнѣнія, очень интересную и важную для Академіи, потому что въ теченіе послѣднихъ ста лѣтъ ее задавали воспитанникамъ, по крайней мѣрѣ, разъ пятьдесятъ. Чтожъ! Если Аргусы съ Меркуріями такъ необходимы, нечего дѣлать, пусть наши ученики употребляютъ на нихъ лучшія свои способности, силы и время, только бы они не слѣдовали примѣру г. Кошелева, а примѣру г. Сѣдова. Оба эти молодые человѣка съ талантомъ, оба одарены способностью схватывать и передавать дѣйствительную жизнь, оба нуждались въ золотыхъ мелаляхъ, и оба получили ихъ, даромъ что писали Аргусовъ, а не картинки ихъ вседневной, настоящей жизни, свойственныя ихъ таланту; но, къ несчастью, г. Кошелевъ, писавши Аргуса, ничего болѣе не произвелъ въ нынѣшнемъ году, такъ что мы теперь не можемъ болѣе знать, пошелъ ли его талантъ впередъ, или остановился на томъ самомъ пунктѣ, на которомъ мы его узнали года два назадъ, когда выставлена была его симпатичная, полная чувства и таланта картина „Первое число мѣсяца"; между тѣмъ г. Сѣдовъ, хотя и работалъ на медаль, все-таки нашелъ нѣсколько дней или недѣль на то, чтобъ написать свою милую, юмористическую вещицу: дворникъ даетъ понюхать табачку лакею, возвращающемуся изъ бани, и у котораго руки нагружены собачкой барской, вѣникомъ и проч. Конечно, иной разъ духу не хватаетъ налегать съ тяжкими требованіями на бѣднаго ученика, у котораго слишкомъ многое, быть можетъ вся судьба его, связана съ наградою, съ золотою медалью: сколько страховъ, надеждъ, ожиданій, безсонныхъ ночей, тяжелыхъ дней пронеслось въ теченіе года, когда надо было написать этого Аргуса! До новыхъ ли еще картинъ тогда бѣдному ученику, выбивающемуся изъ силъ, и въ мучительномъ томленіи ожидающему страшнаго экзаменнаго дня! И однакоже, какъ бы ни было, я все-таки скажу: жаль, Богъ знаетъ какъ жаль, если талантливые художники наши будутъ терять цѣлый годъ жизни своей—и какой годъ! одинъ изъ самыхъ дорогихъ, годъ разцвѣтающей молодости и силъ—если они будутъ терять его на одныхъ Меркуріевъ и Аргусовъ! Жаль, если у нихъ не найдется довольно мужества и доброй воли на то, чтобъ отнять у програмной казенной работы сегодня часъ, а завтра два, и создать въ это время что нибудь въ самомъ дѣлѣ приходящееся по ихъ чувству и таланту! Жаль, если они дадутъ одолѣть себя постороннимъ, внѣшнимъ обстоятельствамъ! Что же и юность, если не то золотое время, когда все лучшее, все самое чудесное горитъ въ душѣ широкимъ пламенемъ и удесятеряетъ силы? Больно обвинять того человѣка, того художника, у котораго не всегда достанетъ этихъ силъ для противодѣйствія давящему, засасывающему напору мелкихъ буднишнихъ интересовъ, но слава и честь тому, кто находитъ у себя внутри власть не унывать, не разслабнуть, мужественно идти на-встрѣчу враждебнымъ волнамъ! Такихъ людей всего больше нужно теперь нашему искусству, такими оно двинется впередъ, руками только такихъ работниковъ оно выйдетъ на свѣтъ прекрасное, могучее, высоко-талантливое и полное значенія для будущихъ благодарныхъ временъ.

Къ числу молодыхъ художниковъ, къ которымъ всего менѣе идетъ упрекъ въ застоѣ, принадлежитъ г. Морозовъ. Объ одномъ надо жалѣть, что у него, по натурѣ его, мало чувства колорита. Это замѣтно было уже въ его картинѣ 1861 года: „Отдыхъ на сѣнокосѣ", отличной, но непріятно-блѣдной и почти безцвѣтной; на нынѣшній разъ г. Морозовъ хотѣлъ, повидимому, уйти отъ этого недостатка—и попалъ въ другую бѣду: его картина вышла нѣсколько радужна. Но здѣсь его единственная Ахиллесова пята, все остальное у него въ картинѣ—дышетъ талантомъ сильнымъ, глубокимъ, завлекательнымъ. Новая его картина „Выходъ изъ церкви въ провинціи" можетъ считаться однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній русской школы. Сколько типовъ, сколько характеровъ, сколько самой разнообразной правды изъ ежедневной жизни русской захвачено тутъ на паперти церковной! Монахи съ книжками, шумящіе и дерущіеся нищіе, мужики, богомольныя старушки съ набожно опущенными руками, надутые провинціалы-чиновники съ крестами, боязливо спускающіяся по ступенькамъ дѣти, кокетливыя мѣщаночки, красивыя молодыя бабы въ изящномъ псковскомъ костюмѣ; множество другихъ еще характерныхъ типовъ — все это слилось тутъ въ одну праздничную сцену, ярко свѣтящуюся на воскресномъ солнцѣ, и, кажется, слышишь, какъ гудятъ колокола, пока ползетъ съ паперти и расходится по сторонамъ эта пестрая, разнообразная толпа. Такихъ картинъ не много можно указать у насъ.

Талантъ г. Трутовскаго тоже не слабѣетъ: этотъ художникъ не лѣнится, какъ большинство его товарищей, онъ все идетъ впередъ, впередъ, и, конечно, никогда не перестанетъ быть любимцемъ нашей публики. На нынѣшнюю выставку онъ опять представилъ нѣсколько новыхъ, прекрасныхъ картинокъ, передъ которыми въ продолженіе всей выставки постоянно останавливается толпа. Между ними двѣ лучшія: „Колядки въ Малороссіи", полныя живыхъ, движущихся, весело тѣснящихся на темной улицѣ, къ освѣщенному окну, группъ, и „Переселенцы въ Курской губерніи", гдѣ вокругъ телѣги, готовой тронуться въ путь, идетъ цѣлая драма болѣзненнаго, мучительнаго прощанія, съ молчаливыми послѣдними

объятіями, съ тихо струящимися по лицу слезами. За то менѣе удачна третья картина: „Помѣщики-политики“. Здѣсь, вмѣсто юмористической сцены, вышла лишь довольно неудачная въ художественномъ отношеніи каррикатура. Для такого рода сценъ талантъ г. Трутовскаго недостаточенъ; тутъ нужна ѣдкость, сила и глубина Гоголя или Ѳедотова.

Одною изъ примѣчательныхъ пьесъ выставки надо тоже признать пейзажъ г. Суходольскаго „Деревня Желны Калужской губерніи“. Быть можетъ въ этой картинѣ есть нѣсколько суховатости въ общемъ тонѣ, нѣкоторыя подробности слишкомъ мелки, на манеръ дагерротипа, и освѣщеніе черезъ-чуръ сѣровато, тогда какъ иныя тѣни такія, какія могутъ быть произведены развѣ только сильнымъ солнечнымъ сіяніемъ; но все это не играетъ первой роли въ картинѣ. Она воспроизводитъ сѣрую, бѣдноватую, немножко унылую русскую деревню, съ ея огородами, свиньями, утками, ребятишками на улицѣ, съ печальнымъ плоскимъ горизонтомъ, такъ правдиво, безъ прикрасъ и выдумокъ, и вмѣстѣ такъ поэтично, какъ лучшія изъ картинъ новой школы нашихъ пейзажистовъ, и глядя на нее, съ радостью снова говоришь себѣ: вотъ напослѣдокъ приходитъ конецъ идеальничанью и въ нашемъ пейзажѣ, вотъ напослѣдокъ дождались мы толку и здѣсь, вотъ, наконецъ, и по части портретовъ съ природы начинается на нашей улицѣ праздникъ!

Я говорилъ выше про иностранныхъ нашихъ пенсіонеровъ, и что такое всѣ они прислали на выставку. Теперь надо мнѣ сказать про двухъ художниковъ, которые хотя и живутъ еще за границей, но составляютъ исключеніе изъ общаго правила, и выставили нынче въ Академіи вещи — рѣшительно превосходныя. Одинъ изъ нихъ — г. Риццони. Онъ прислалъ три вещицы, всѣ изъ жизни современныхъ евреевъ. Евреи — его спеціальность, но такая спеціальность, которою онъ приводитъ каждаго въ восхищеніе. У него дѣйствительный талантъ, который съ каждою новою картиною все болѣе и болѣе развивается. Его „Дѣти-евреи, отвѣчающіе урокъ“, его „старикъ жидъ, жадными глазами разсматривающій принесенный на оцѣнку перстень“, и наконецъ, всего болѣе,—его „Синагога“, наполненная толпою евреевъ въ бѣлыхъ балахонахъ, и вся насквозь освѣщенная падающими накось солнечными лучами—все это маленькіе, миніатюрные бриллiантики, выдѣланные съ безконечною любовью и мастерствомъ.

Другой художникъ—г. Якоби. Онъ прислалъ изъ за границы художественное произведеніе еще болѣе значительное. Я думаю, всѣ замѣтили наклонность этого живописца къ мрачному, трагическому, къ тому, отъ чего щемитъ на душѣ. Послѣ „Свѣтлаго Праздника нищаго“, послѣ „Этапа ссыльныхъ“, надо было ожидать отъ г. Якоби картины, гдѣ-бы опять ужасное, потрясающее мѣшалось съ будничною плоскостью, бездушіемъ, казенною огрубѣлостью. Такъ и вышло въ самомъ дѣлѣ. Новая его картина „Террористы и умѣренные первой французской революціи“ принадлежитъ къ одному разряду съ прежними, но превосходитъ ихъ всѣ развившимся мастерствомъ, силою и глубиною творчества. Это одна изъ немногихъ картинъ, которыя мы могли бы выставить на судъ Европы, и сказать: „Вы хотите знать, что̀ такое наше искусство? Вотъ вамъ картина одного изъ молодыхъ нашихъ художниковъ. Смотрите — не достойна ли она стоять наряду съ лучшимъ, что̀ создано новымъ европейскимъ художествомъ?“ Да, тутъ уже не то постиженіе исторіи, какъ во время Брюллова и его фальшивой, отъ начала и до конца, Помпеи. Тутъ уже въ самомъ дѣлѣ передъ нашими глазами схваченный, понятый до глубины костей, моментъ исторіи. Что̀ ни личность, то характеръ, что̀ ни подробность, то новая черта, переносящая въ кровавую, но великую эпоху, которою кончилось разлагавшееся прошлое столѣтіе. Робеспьеръ, съ разрубленною головою и облитый кровью, лежитъ точно посреди анатомическаго театра, на скамьѣ, весь освѣщенный сверху лампою; вокругъ него обступившая со всѣхъ сторонъ тѣсная толпа торжествующихъ враговъ: хохочетъ сержантъ, котораго сабля нанесла ударъ; развязно сидитъ докторъ, только-что освидѣтельствовавшій полумертваго Робеспьера, онъ положительно объясняетъ всѣмъ, что не умеръ страшный террористъ—еще можно его казнить!, понюхиваетъ съ дьявольскимъ равнодушіемъ табачокъ старикъ, глядя прямо въ глаза исходящему кровью врагу, оглядываютъ другіе съ усмѣшкою, въ лорнетъ, сломленную группу террористовъ, плачущихъ по своемъ кровавомъ вождѣ, а въ фонѣ—пляшущая и бушующая въ радости чернь и солдаты, все это освѣщенное краснымъ тусклымъ огнемъ лампы и слабымъ мерцаніемъ дня сквозь распахнутую дверь и окно — вотъ картина г. Якоби, сложившаяся грозной, страшной сценой изъ той драмы, представленіе о которой огненными, неизгладимыми полосами ложится на душу.

Я перечислилъ въ немногихъ словахъ, что̀ есть лучшаго на выставкѣ. Неужели можно еще называть маленькою, бѣдною ту выставку, которая заключила въ себѣ столько богатства художественнаго, столько превосходныхъ начинаній, столько уже и достигнутаго? Но все до сихъ поръ перечисленное мало еще значитъ въ сравненіи съ тѣмъ высокимъ созданіемъ, тогорое точно солнце блеститъ теперь въ залахъ Академіи, и одно уже само по себѣ составляетъ цѣлую выставку. Это—картина г. Флавицкаго: „Княжна Тараконова въ тюрьмѣ, во время наводненія“. Меня еще мало занимаетъ сюжетъ, онъ основанъ на совершенно ложной легендѣ, которой противорѣчатъ дѣйствительные факты. Правда, была на свѣтѣ молодая, ловкая, полная самыхъ блестящихъ способностей, искательница приключеній (Нѣмка или Полька), которая, принявъ странное имя принцессы Таракановой, выдавала себя за дочь Императрицы Елизаветы Петровны, и собиралась, съ иностранною помощью, заявить свои права на русскій престолъ; но она вовсе никогда не тонула во время заключенія своего въ Петропавловской крѣпости. Послѣ того, какъ графъ Алексѣй Орловъ захватилъ ее въ Ливорно, въ началѣ 1775 года, она была привезена въ Петербургъ и посажена въ крѣпость въ маѣ того-же года, (какъ извѣстно изъ печатныхъ документовъ); умерла-же она

отъ тяжелой болѣзни, немного мѣсяцевъ спустя, въ декабрѣ того-же самаго года, т.-е, за цѣлыхъ два года до извѣстнаго петербургскаго наводненія 1777 года. Значитъ, въ настоящемъ случаѣ, нѣтъ мѣста тому интересу, который былъ-бы связанъ съ трагическимъ, мрачнымъ событіемъ изъ дѣйствительной исторіи. Въ картинѣ г. Флавицкаго остается для насъ одинъ общій, неопредѣленный сюжетъ: какая-то молодая, прекрасная женщина, забытая гдѣ-то, въ какой-то тюрьмѣ, во время наводненія, и для которой не осталось уже никакого спасенія. Но ничего для каждаго изъ насъ не потеряно отъ того, что основой картинѣ служитъ одна лишь фальшивая легенда. Намъ дорого само лишь созданіе, намъ безцѣнно то, что вложила въ картину творческая душа художника. Съ перваго дня весь Петербургъ зналъ, что на выставкѣ есть что-то необыкновенное, картина, какой у насъ еще не бывало. Съ тѣхъ поръ, тысячи людей перебывали передъ этой картиной, и по всей Россіи разнеслась вѣсть о новомъ чудномъ созданіи. Раздалось, посреди всеобщаго восторга, конечно и нѣсколько воплей порицанія и непріязни. Одни кричали, что княжна Тараканова — настоящая восковая фигура; другіе ничего не успѣли замѣтить въ картинѣ, кромѣ фіолетовыхъ тѣней на лицѣ; еще иные были въ негодованіи отъ совершеннаго отсутствія благородства и возвышенности. Но это былъ голосъ несчастныхъ калѣкъ душевныхъ, печальныхъ совъ ночныхъ, испускающихъ болѣзненный крикъ при горячемъ прикосновеніи къ ихъ глазамъ свѣтлаго солнечнаго луча. По счастью, ихъ было немного на этотъ разъ. Всѣ остальные зрители сходились въ общемъ чувствѣ радости, удивленія, восторга. И дѣйствительно, новая картина явилась чѣмъ-то такимъ неожиданнымъ, небывалымъ, чему не было еще ничего подобнаго въ нашемъ искусствѣ. Нельзя было этого предвидѣть послѣ прошлогодней большой картины г. Флавицкаго: „Христіанскіе мученики въ Колизеѣ". На этой картинѣ лежала, конечно, печать таланта горячаго, сильнаго, но все было отравлено брюююлловской шумихой, его фальшивою эффектностью, его ложнымъ или пустымъ выраженіемъ, театральностью и—пестротой. И вдругъ, послѣ всего этого, одинъ шагъ—и молодой живописецъ преобразился съ головы до ногъ. Онъ разомъ сбросилъ съ себя, точно чужую шкурку, всю прежнюю брюлловщину, слетѣла съ него старая ложь и притворство, и онъ явился во всей красотѣ и силѣ могучаго, глубоко-патетическаго таланта. Только съ натурами необыкновенными совершаются такія превращенія. Остальнымъ не въ чемъ мѣняться, имъ нè во что превращаться, у нихъ не лежитъ никакихъ нетронутыхъ запасовъ на днѣ натуры. Взгляните на Брюллова: сдѣлавши первую (и, конечно, лучшую) свою картину „Послѣдній день Помпеи", онъ больше уже не развивался, и до конца своей жизни падалъ все только ниже и ниже и по концепціямъ, и по подробностямъ, и даже по художественному выполненію. Ему нѣчего было высказывать, нѣчего болѣе развивать. Во всю жизнь онъ ни отъ какой лжи не отдѣлался, ни до какого чувства, ни до какой красоты и истины не возвысился. Онъ просто былъ модный, блестящій, ловкій живописецъ своего времени—и больше ничего. Не то теперь надо сказать про г. Флавицкаго, не того надо ожидать отъ него въ будущемъ. Его картина обдаетъ зрителя тѣмъ трепетомъ красоты, чувства, патетичности, который приходится испытывать лишь немного разъ въ жизни, и который способны дать лишь созданія истинно—великія. Посмотрите на эту княжну Тараканову: ни одной ложной, напрасной ноты во всей этой чудной, трагической сценѣ, во всемъ этомъ окаменѣвшемъ моментѣ ужаса и погибели. Мутная, зеленоватая вода хлещетъ судорожными всплесками сквозь рѣшотку окна, и холоднымъ паромъ наполняетъ темную, сырую клѣтку, каменный гробъ, уже на половину потопленный, и черезъ нѣсколько минутъ должна погибнуть эта молодая, чудесная красавица, еще все одѣтая въ лохмотья прежняго своего бархата, кружевъ и парчи. Красные отъ слезъ глаза закрылись, голова опрокинулась назадъ и прижалась къ сырой, отваливающейся штукатуркѣ, не осталось болѣе силы въ рукахъ, онѣ уже совсѣмъ помертвѣли, онѣ безжизненно опустились вдоль стана, колѣни подгибаются, она сейчасъ упадетъ, ноги больше не держатъ, и только тяжело дышащая прелестная грудь, готовая вырваться изъ подъ корсета, полу-открытыя только-что вздохнувшія губы и разлившееся по лицу отчаянье, мучительная боль, показываютъ, что она еще не умерла отъ ужаса. И такая женщина должна погибнуть? Да, она погибнетъ, не откуда прійти спасенью,—кровать, съ полушубкомъ въ ногахъ, съ колодницкой подушкой въ головахъ, на которую она вскочила, уже до половины ушла въ поднимающіяся все выше и выше волны; столъ въ углу, съ ковригой хлѣба и кружкой, уже почти исчезъ въ нихъ; еще минута, и она погибнетъ, незнаемая, забытая, точно эти мыши, что ползутъ изъ воды на ея кровать, и въ ужасѣ бѣгутъ по подушкѣ. И надъ всѣмъ этимъ носится мракъ мертваго погреба, холодъ и мокрота глухого подземелья, куда не донесется ни единый звукъ человѣческій, и изъ котораго нѣтъ тоже ни выхода, ни спасенья. Того впечатлѣнія, потрясающаго, захватывающаго духъ, которое производитъ эта картина, не производила еще ни одна картина нашего живописца. Первому изъ Русскихъ выпало на долю г. Флавицкому создать на холстѣ, во всей силѣ и красотѣ, глубокій, поэтическій моментъ. Для того чувства, которое его наполняло, нужна была высокая художественная техника—онъ ее достигъ, она теперь у него въ рукахъ, и вотъ онъ подошелъ, весь готовый, къ полотну, поднялъ кисть, могучую и созрѣлую, и у него вылилась картина, полная жизни, страсти, огня, красоты, выраженія, къ какимъ не способенъ былъ до сихъ поръ ни одинъ еще изъ нашихъ художниковъ. Наврядъ ли многіе со мной не согласятся, когда я скажу, что „Княжна Тараканова" лучшая картина русской школы. Академія, конечно, должна была чувствовать это лучше всѣхъ другихъ.

Въ заключеніе, мнѣ хочется сказать два слова объ архитектурѣ и гравюрѣ нынѣшней выставки. Я не стану распространяться о двухъ большихъ про-

граммахъ театра[1]). Мнѣ онѣ кажутся довольно незначительными, настолько-же, насколько обыкновенно бывали и бываютъ незначительны, проэктированные до сихъ поръ на медали и званія—театры, академіи и проч. Это все архитектура программъ и классовъ, очень мало имѣющая общаго съ настоящей архитектурой, выполняемой въ дѣйствительности. Но общая програмная казенность соединилась у одного изъ программистовъ, съ некрасивостью *неправильною*, создавшею вмѣсто театра какую-то огромную, неуклюжую фуру или сарай для балагановъ, а у другого съ некрасивостью *правильною*, сдѣлавшею изъ театра собраніе плохихъ, но прилично причесанныхъ архитектурныхъ общихъ мѣстъ. Изъ этихъ двухъ некрасивостей и изъ этихъ двухъ программъ, я все-таки сталъ бы скорѣе на сторонѣ первой: въ ней все-таки болѣе природнаго дарованія и фантазіи, хотя я никакимъ образомъ не могу ожидать никакихъ значительныхъ архитектурныхъ произведеній ни отъ того, ни отъ другого счастливаго соперника нынѣшняго года. Мнѣ гораздо интереснѣе участь молодыхъ учениковъ — архитекторовъ (отъ нихъ все еще можно ожидать успѣховъ, развитія), изъ числа которыхъ ни одному не дали ныньче золотой медали[2]). Неужели эти молодые люди и въ самомъ дѣлѣ менѣе достойны понюхать заграничнаго воздуха, чѣмъ всѣ десятки и сотни молодыхъ архитекторовъ, посланныхъ до сихъ поръ Академіею въ Римъ и другія мѣста, и все-таки не сдѣлавшихъ потомъ ничего порядочнаго? Мнѣ кажется, объ этомъ стоило бы подумать.

О граверахъ я только замѣчу, что г. Мосоловъ, по прежнему, упорно продолжаетъ, безъ таланта и способности, обезьяничать съ геніальныхъ гравюръ Рембрандта, а г. Сѣряковъ привелъ въ восхищенье очень многихъ своими гравюрами на деревѣ, въ которыхъ и я тоже нахожу пропасть побѣжденной трудности и ремесленной виртуозности, но ни единой капли колорита, силы (этого главнаго качества гравюры на деревѣ), художественнаго чувства и живописнаго таланта. Фотографіи, съ которыхъ дѣланы эти гравюры, навѣрно были во сто разъ интереснѣе, живѣе, пріятнѣе. Чудный по колориту (въ оригиналѣ) портретъ отца Левицкаго рѣшительно обезображенъ. Надобно тонкое художественное чувство и глубокій даръ колорита, чтобы браться за передачу такихъ великолѣпныхъ созданій.

(*„С.-Петербургскія Вѣдомости“ 1865 г., № 6*).

[1]) Н. Ѳ. Брюллова и Р. А. Гедике. *В. С.*

[2]) Сычуговъ, Пакѐ, Воротиловъ, Беккеръ. *В. С.*

Выставки (1865).

„Ну, повезло у насъ искусствамъ!“ заговорили многіе, видя, какою кучей картинъ, акварелей, рисунковъ завалена всю зиму наша публика и какая пропасть народу является вездѣ, гдѣ только выставленъ малѣйшій лоскутокъ расписаннаго холста, малѣйшій кусочекъ раскрашенной бумаги. „Слава Богу, слава Богу! Наконецъ-то и у насъ пошло дѣло на ладъ!“, произносили тѣ-же люди, переходя съ восхищеніемъ отъ выставки съ *одною* картиною Овербека къ выставкѣ съ *восемью* картинами Айвазовскаго, отъ восьми картинъ Айвазовскаго къ „первой перемѣнѣ акварелей“ въ залахъ Общества поощренія художниковъ, отъ „первой перемѣны акварелей“ ко „второй перемѣнѣ акварелей“ (*непосредственно* послѣдовавшей за первою, какъ сказано въ каталогѣ), и ожидая, что по обѣщанію того же любопытнаго каталога далѣе *непосредственно* послѣдуютъ иныя еще диковинки, а именно „колоссальная картина“ одного профессора[3]), „модель монумента“ другого профессора[4]) и „еще многія другія произведенія живописи“. Трудно было не прійти отъ всего этого въ пріятнѣйшій восторгъ, мудрено было не наполниться сладостными ожиданіями въ будущемъ, утѣшительнымъ самодовольствомъ въ настоящемъ. Когда же еще бывало у насъ такое художественное наводненіе, когда являлась на свѣтъ такая искренняя ревность публики къ художествамъ, когда видано такое безпримѣрное хожденіе ея по выставкамъ, такое огромное потребленіе энтузіазма и восторговъ? Развѣ не въ первый еще разъ тоже появляется „скромный любитель“[1]), который двадцать лѣтъ секретно воспитывалъ въ душѣ своей „чистую любовь къ изящному“, провѣрилъ ее потомъ во всѣхъ музеяхъ Европы, и, наконецъ, отправляется теперь въ печатную „Прогулку по Эрмитажу“, для того, чтобъ искренно, откровенно, безъ всякой утайки, сообщить публикѣ свои „личныя впечатлѣнія“ объ *ассирійскомъ богѣ Индрѣ*, объ открытыхъ имъ предметахъ, бросающихъ „совершенно новый свѣтъ на искусство Египтянъ“, объ ясныхъ ему, какъ день, достоинствахъ греческой скульптуры, о волнующихъ его, до глубины души, божественныхъ мнѣніяхъ Фидія, о точныхъ мѣстахъ на лицѣ у Юпитера, гдѣ пребываютъ у него благость или мудрость, или иное что еще, и все это съ такою задушевностью и вдохновеніемъ, безъ малѣйшей тѣни притворства! Неужели такіе факты не составляютъ ряда событій до крайности важныхъ и интересныхъ? Просвѣтленіе публики, разверзшіяся бездны премудрости у скромныхъ любителей—что еще можетъ быть завиднѣе? Неизвѣстно, правда, откуда взялась вдругъ вся эта благодать,

[3]) Коцебу, „Полтавская битва“. *В. С.*

[4]) Шурупова, „Въ память освобожденія крестьянъ“. *В. С.*

[1]) Д. В. Григоровичъ. *В. С.*

отчего случилось неожиданное превращеніе и съ публикой, и со скромными любителями, а все-таки неопровержимые факты на-лицо. Отказываемся изслѣдовать причины, но попробуемъ взглянуть на послѣдствія.

Началось дѣло съ того, что одинъ богатый баричъ, любитель искусствъ и всякаго вообще просвѣщенія [4]) (что онъ доказалъ, впослѣдствіи, блестящею рѣчью, произнесенною публично въ Москвѣ), рѣшился пустить къ себѣ въ домъ петербургскую публику, для разсматриванія привезенной имъ изъ-за границы картины. Это такое счастье взглянуть хоть однимъ глазкомъ, какъ живутъ богатые баричи — оно такъ соблазнительно и почетно!—и вотъ пошли всѣ толпою смотрѣть новую картину. Оказалось, что эта картина—Овербека. Кто такой Овербекъ, что за живописецъ, нынѣшній или прежній, живой или давно умершій, французъ, испанецъ, нѣмецъ или грекъ, что онъ такое писалъ: баталіи или вакханокъ, ландшафты или лошадей и собакъ — ничего не было извѣстно, да, впрочемъ, кажется, это никого и не интересовало; за то каждый посѣтитель, обозрѣвъ лѣстницу, залы, мебель и лакеевъ, находилъ подлѣ картины особую толстую рукописную тетрадь, назначенную объяснять хитрости, изъ которыхъ состроена была картина. Хитростей тетрадь все-таки не успѣвала объяснить, но вмѣсто того представляла въ дубоватомъ русскомъ переводѣ такой піетистическій бредъ, такую схоластическую путаницу, что бѣдный посѣтитель ничего не понималъ, тонулъ и терялся въ этомъ печальномъ болотѣ. Этотъ текстъ шелъ отъ самого Овербека. Бѣдный Овербекъ! Онъ ничего не измѣнился, онъ и до сихъ поръ продолжаетъ изобрѣтать, плести паутину піетистической догматики, за которую ему такъ доставалось уже лѣтъ 20—30 тому назадъ! Но какое же намъ дѣло до бредней ханжи-нѣмца, на что насъ угощаютъ глупостями его изобрѣтенія, въ которыхъ онъ съ наслажденіемъ купается? Намъ интересна только его художественная сторона, когда онъ живописецъ. Но тутъ тоже у насъ передъ глазами дѣло диковинное. У Овербека есть дѣйствительный талантъ, у него есть настоящее чувство красоты, но онъ давно уже все это принесъ въ жертву нестерпимой маніи: корчить изъ себя живописца временъ до-рафаэлевскихъ. Смѣшны дѣти, которыя большатся, но еще смѣшнѣе (потому что, вдобавокъ къ остальному—противны) большіе, которые строятъ изъ себя маленькихъ дѣтей. Овербекъ одинъ изъ такихъ людей. Онъ насильно хочетъ воротиться къ прежнему, онъ во что бы ни стало хочетъ влѣзть въ прежнія пеленки искусства, когда художникъ только начиналъ ворочать кистью. Ему не нравится быть взрослымъ, ему нравится ползать на четвереренькахъ и картавить по-ребячьи. Въ своемъ притворствѣ, въ своей нарочной ограниченности, онъ не только не хочетъ знать задачъ, интересовъ нынѣшняго искусства, но еще отвернулся съ ужимкой презрѣнія даже отъ его матеріальнаго умѣнья; онъ какъ на грѣхъ какой-нибудь смотритъ на блестящій, горячій, дышущій жизнью колоритъ нашего времени, и считаетъ верхомъ совершенства тусклыя, постныя краски, которыми только и располагалъ старинный живописецъ; онъ нарочно рисуетъ дерево тощей, общипанной березкой, какъ рисовалъ его непритворно-наивный живописецъ XV-го вѣка; онъ на смѣхъ всему свѣту представляетъ далекіе предметы на картинѣ точь-въ-точь китайцы; онъ умышленно повторяетъ тьму смѣшныхъ вещей, позъ, складокъ, какъ ихъ прежде, по незнанію, рисовалъ бѣдный живописецъ стараго времени; наконецъ, онъ не хочетъ знать никакого чувства, никакого душевнаго движенія, кромѣ тѣхъ, которые умѣлъ выражать лѣтъ 400 назадъ нѣмецкій или итальянскій художникъ. На что намъ все это? Неужели такое сумасшедшее употребленіе таланта и живописи интересно нынче, развѣ оно годится кому бы то ни было въ примѣръ или на наслажденье? Впрочемъ, быть можетъ, петербургскую публику созывали въ залы барича собственно для того, чтобъ показать примѣръ удивительнаго уродства между художниками—еще ни одной картины Овербека не видано въ Петербургѣ. Если такъ, то жаль будетъ, если публика наша не поняла, что ей такое показываютъ, если она не уразумѣла, какъ ей понимать эту странную картину, всю составленную изъ притворства и ужимокъ, хотя и не лишенную красивости въ той рамкѣ изъ цвѣтовъ и зелени, съ женскими аллегорическими фигурками внутри, которая ее окружаетъ. Жаль будетъ, если изъ-за красивыхъ гирляндъ и фигурокъ публика не пойметъ урока, который ей даетъ эта картина. Но любопытнѣе мнѣнія петербургской публики было бы узнать мнѣніе московской публики. Москвѣ назначена эта картина въ подарокъ, для Москвы нарочно она была заказана, какъ же ее тамъ примутъ, какъ же она тамъ покажется? Покажется ли болѣзненнымъ припадкомъ, или примѣромъ для подражанія? Еще не очень давно одинъ изъ москвичей, г. Чижовъ, проповѣдовалъ же въ „*Русской Бесѣдѣ*“, что задача русской живописи — тѣ самые типы и созданія, что въ картинахъ старыхъ итальянскихъ живописцевъ раньше Рафаэля. Притомъ, увѣряетъ же самъ московскій кружокъ въ Москвѣ, что смиреніе, кротость, покаяніе—главныя добродѣтели, которыхъ намъ нужно. Этимъ людямъ Овербекъ долженъ всего болѣе приходиться по-сердцу. Въ его картинахъ только и есть, что смиреніе, кротость, покаяніе. Особенно въ нынѣшней картинѣ.

Послѣ картины Овербека, нашей публикѣ показали восемь новыхъ картинъ профессора Айвазовскаго. Восемь картинъ разомъ! какая роскошь! Мы узнаемъ тутъ неутомимаго живописца, котораго *Ералашъ* нарисовалъ, однажды, разъѣзжающимъ на паровозѣ передъ взводомъ бѣлыхъ холстовъ и расписывающимъ ихъ во весь духъ. Годы только прибавляютъ у него ретивости. И слава Богу! Пускай будетъ у насъ примѣръ художника не лѣнящагося, не спящаго безъ просыпу на лаврахъ. На нынѣшный разъ, къ всегдашнему интересу картинъ г. Айвазовскаго, для публики прибавился еще интересъ особенный: пронесся слухъ, и газеты его поскорѣе отпечатали, что новыя картины—коротенькія наши гостьи, что ихъ повезутъ

[4]) Графъ Орловъ-Д~~енис~~овъ. *В. С.*

въ Москву, а потомъ — въ Англію. Понятно, ка̀къ при своемъ благородномъ патріотизмѣ должны были испугаться всѣ у насъ: такія великія созданія, и мы ихъ выпустимъ отъ себя! Заглавія двухъ изъ числа восьми новыхъ картинъ: *Сотвореніе міра, Потопъ*, тоже прибавляли важности соображеніямъ: ясно было, что дѣло идетъ о чемъ-то самомъ серьезномъ. Толпы и потянулись торопливой вереницей къ выставкѣ, жадные взоры стали упиваться новыми красотами, люди съ истинной поэзіей въ груди излили въ фельетонахъ глубочайшія свои чувствованія, въ видѣ точныхъ описаній и восклицательныхъ знаковъ. Однакоже результаты всего этого вышли счастливѣйшіе: двѣ главныя картины вовсе не поѣхали въ Англію и остались здѣсь, въ примѣръ потомкамъ,—ихъ помѣстили на вѣчное храненіе въ великолѣпныхъ кладовыхъ, вмѣстѣ съ Рубенсами и Рембрандтами. Всякій, конечно, радъ, что все такъ хорошо кончилось. Однако, пора отдать себѣ отчетъ: дѣйствительно ли *Сотвореніе міра* и *Потопъ* такія великія созданія искусства? Безъ сомнѣнія, г. Аайвазовскій художникъ очень талантливый, это всякій знаетъ, кто видалъ его морскія и сухопутныя картины, кто любовался на его глади и бури, на его солнечные лучи, на дрожащее серебро его луны надъ моремъ, на его барановъ въ полѣ, на его чумаковъ въ степи, на его въ золотѣ заката волнующіяся нивы, на его стеклянныя шири дремлющаго лѣниво моря, на множество другихъ эффектно переданныхъ эффектныхъ сценъ природы—но все-таки не для него существуютъ такія задачи, какъ *Потопъ* и *Сотвореніе міра*. Тутъ нужно не одно уже только ощущеніе изящнаго пейзажа, тутъ дѣло идетъ уже не объ одной передачѣ видѣннаго и почувствованнаго, а о созданіи чего-то новаго изъ глубины собственнаго творческаго духа. Разница между г. Айвазовскимъ и тѣмъ, кто рожденъ изобразить *Потопъ и Сотвореніе міра*, такая-же, какъ между изящнымъ портретистомъ и высокимъ создателемъ исторической картины. Картины г. Айвазовскаго—прекрасные, часто поэтическіе портреты природы. Отъ нихъ до собственнаго творчества—цѣлая еще бездна. Вспомните, ка̀къ всегда мало удавались этому художнику картины, гдѣ требовалось что̀ нибудь кромѣ общаго поэтичнаго инстинкта, вспомните хоть странное его подводное царство и подводныхъ мертвецовъ, изображенныхъ имъ послѣ гибели корабля *Лефортъ*. Надо было-бы, чтобы съ авторомъ такой картины, какъ эта диковинная апоѳеоза потонувшаго корабля, случилось какое-то неслыханное превращеніе, для того, чтобъ онъ сдѣлался способенъ произвести на свѣтъ примѣчательную картину, созданную его собственною фантазіею. Но этого не случилось, никакихъ превращеній не произошло съ г. Айвазовскимъ, никакихъ новыхъ силъ не возникло въ его талантѣ, и оттого обѣ новыя картины, несмотря на шумъ, ими произведенный, несмотря на риторику газетъ и высокія почести, которыя имъ выпали на долю — все-таки произведенія очень посредственныя. *Потопъ* г. Айвазовскаго—даже не порядочное наводненіе. Нѣсколько поднявшихся высоко волнъ, мрачныя тѣни на горизонтѣ, упавшее кое-гдѣ на зеленую воду освѣщеніе молніями—вотъ все, изъ чего состоитъ новая картина. Ни одного глубокаго чувства не поднимаетъ она со дна души, ничего она не шевелитъ, никакого уголка воображенія она не тревожитъ; глядя на нее, никогда и въ голову не придетъ, что у васъ передъ глазами изображеніе тѣхъ минутъ, когда вся природа точно съ ума сошла и цѣлый родъ человѣческій исчезалъ въ раскрывшихся морскихъ безднахъ. Если забыть заглавіе, да убавить десятка полтора неудачныхъ фигурокъ человѣческихъ, копошащихся по утесу, точно мыши, вмѣстѣ съ одной какой-то несчастной пантерой, никогда никто и не вздумаетъ отыскивать тутъ на холстѣ одну изъ грандіознѣйшихъ сценъ Ветхаго Завѣта. Не для этихъ колоссальныхъ представленій, не для этихъ суровыхъ ужасовъ существуетъ талантъ г. Айвазовскаго: его изящной, мягкой кисти свойственны лишь блестящія, цвѣтистыя картинки, гдѣ съ прекраснымъ поэтическимъ чувствомъ переданъ портретъ котораго нибудь изящнаго уголка земли или моря, гдѣ взято нѣсколько элегантныхъ аккордовъ изъ числа безконечныхъ, великихъ гармоній природы. Вотъ именно поэтому еще менѣе *Потопа* приходилась по способностямъ г. Айвазовскаго такая задача, какъ *Сотвореніе міра*. Въ той картинѣ, по крайнѣй мѣрѣ, главную роль играли волны, а на нихъ г. Айвазовскій великій мастеръ (когда только ничего не преувеличиваетъ и не небрежничаетъ, а это случается съ нимъ не всегда); здѣсь-же ему пришлось имѣть дѣло съ тѣмъ, что̀ всегда мало удавалось ему: воздухъ, облака, тѣнь, мракъ. Со всѣмъ этимъ г. Айвазовскій всегда мало ладилъ, а тутъ еще надо было выразить великій моментъ, колоссальную идею первоначальнаго хаоса, дикую борьбу могучихъ элементовъ. Мягкаго, пріятнаго таланта г. Айвазовскаго, представляющагося милымъ, граціознымъ, яркимъ цвѣткомъ, не могло хватить на такую задачу, и потому понятно, отчего въ его картинѣ *Сотвореніе міра* ничего нельзя найти, кромѣ какого-то тумана со свѣтовымъ пятномъ посрединѣ. Одного ощущенія (хотя бы самаго живого) красивостей природы для такихъ задачъ еще слишкомъ мало. Эти двѣ большія картины—двѣ большія ошибки г. Айвазовскаго. Гораздо болѣе шли къ таланту г. Айвазовскаго другія картины его выставки: виды итальянскіе, крымскіе, черноморскіе. Тутъ уже онъ у себя дома. Какъ и всегда, иностранные виды вышли у г. Айвазовскаго слабѣе русскихъ, а между русскими лучше остальныхъ удались—крымскіе. Оно и понятно; они родные автору, онъ посреди ихъ выросъ. Человѣкъ способенъ высказывать только то, что̀ ему самое близкое. Красивѣе и интереснѣе всѣхъ намъ показался „Послѣдній лучъ солнца на морѣ“, картина, полная вечернихъ потухающихъ красокъ надъ ровною, уснувшею гладью морскою, и производящая на зрителя очень поэтическое впечатлѣніе, несмотря даже на то, что, при скорой работѣ художника, многія части картины остались, по всегдашнему, лишь едва тронутыми, чуть не кое-какъ. Но вообще говоря, новыя картины наврядъ ли прибавятъ что̀-нибудь къ тому, что̀ каждый зритель давно уже встрѣчалъ въ картинахъ г. Айвазовскаго: на нихъ смотришь, точно

ихъ видалъ гдѣ-то прежде, и не знаешь навѣрное, старыя это картины, или же и новыя, да только онѣ повторяютъ старыя темы и подробности.

И такъ, въ общей сложности, новыя картины г. Айвазовскаго мало даютъ пищи для необыкновенныхъ художественныхъ восторговъ и вовсе не представляютъ разгадки внезапной ревности публики къ искусству: точно такія-же картины г. Айвазовскаго были виданы у насъ и прежде, но всѣ оставались довольно покойны.

Но вотъ что въ самомъ дѣлѣ было новостью для публики — это выставки акварелей въ залахъ Общества поощренія художниковъ. Наши художники такъ мало обращаются къ водянымъ краскамъ, наша публика такъ мало видитъ на своемъ вѣку картинъ и картинокъ, дѣланныхъ этимъ способомъ! И художники, и публика такъ давно уже привыкли считать важнымъ въ живописи только то произведеніе, гдѣ дѣйствовала вся тяжелая артиллерія масляныхъ красокъ. И вдругъ—цѣлая выставка (даже цѣлыхъ двѣ) большихъ картинъ, дѣланныхъ одними водяными красками. Пусть всѣ, кто не бывалъ за границей, узнаютъ теперь, какъ научилась работать нынѣшняя акварельная живопись, пусть узнаютъ, съ какими большими размѣрами картинъ она умѣетъ теперь справляться, за какое разнообразіе сюжетовъ она нынче берется, и какъ у нея хватаетъ на все это блеска, силы, цвѣтистости, разнообразія. Выставленныя акварели говорили нашимъ художникамъ: „Смотрите, живописцы, вотъ что еще можно дѣлать кромѣ того, чему васъ учили. При общей лѣни и неповоротливости, многимъ—кладъ писаніе большой картины: и себя, и другихъ можно очень долго увѣрять, что безмѣрно занятъ серьезнымъ дѣломъ. Теперь смотрите же: вмѣсто саженныхъ картинъ, надъ которыми такъ долго корпятъ столькіе изъ васъ, и все-таки не добиваются ничего путнаго, вотъ что еще возможно нынѣшнему художнику, вотъ какими быстрыми, удобоподвижными средствами онъ можетъ теперь высказывать всѣ пронесшіяся въ фантазіи его картины, представленія, сцены, съ такою же силою и колоритностью, какъ самими масляными красками. Акварель — это мелкая размѣнная монета живописи, съ которою всего легче оборачивать капиталъ своего таланта и умѣнья“.— „Вотъ, говорили тоже публикѣ тѣ же самыя картины выставки, не воображайте больше, что только масляными картинами мы обязаны наполнять свои коллекціи, когда вы состоите въ должности любителей изящныхъ искусствъ. Теперь есть на свѣтѣ еще и другія моды, нынче въ большой чести и акварели; и такъ, смѣло заказывайте ихъ, набирайте изъ нихъ аршинные альбомы: ими можно хвастаться, по поводу ихъ можно изливать потоки восторговъ, тонкихъ замѣчаній и знатоковскихъ соображеній, точно будто о картинахъ масляными красками“. Таковы заслуги новыхъ выставокъ. Но тутъ похваламъ и конецъ. Такія выставки, какъ нынѣшнія двѣ, тоже что концертъ, гдѣ, выбирая для публики нѣсколько пьесъ изъ числа многихъ сотенъ, существующихъ на лицо, составитель программы показываетъ, что у него за вкусъ, что за понятіе, что онъ смыслитъ, или до чего онъ еще не дошелъ: онъ тутъ высказываетъ весь свой характеръ, все знаніе, всю свою натуру.

На нынѣшнихъ двухъ выставкахъ высказались всего ярче—отсутствіе характера и выбора. Тутъ была всякая всячина, точно въ магазинѣ: и хорошія, и посредственныя, и плохія вещи, начиная съ прекрасныхъ внутреннихъ перспективъ дворца дожей, Штёклера и кончая неуклюжею „сельскою сценою“, Дженкинса, розовою „пряхою“ Бувьё и копіею съ „приготовленія къ маскараду“ Шаплена, назначеннаго, кажется, для дамскаго вѣера, или казенными болгарскими, венеціянскими и римскими крестьянками Делакруа и Романо. Но главный расчетъ былъ, повидимому, на громкія имена. Значительное впечатлѣніе должно было произвести на петербургскую публику извѣстіе, что на выставкѣ общества поощренія художниковъ—цѣлая комната мадоннъ Рафаэля, что тамъ цѣлая куча картинъ Мурильо, Корреджіо, Рубенса, Веласкеса, Грёза, Рембрандта. Надо было все это видѣть, правда, въ копіяхъ, но все-таки оно было заманчиво, и залы общества стали всякій день полны. Публикѣ нужно было узнавать Рафаэлей, Мурильо, Джуліо Романо, развѣшанныхъ по заламъ Флоренціи, Мюнхена, Мадрида и Парижа; ей необходимо было, ей такъ хотѣлось увидать собственными глазами всѣхъ этихъ мадоннъ, про которыхъ говорено во всѣхъ хрестоматіяхъ. Но что же вышло? Никакихъ она Рафаэлей, Мурильо, Джуліо Романо не узнала; она узнала только, которая изъ ихъ мадоннъ написана въ розовомъ платьѣ—и которая въ красномъ; которая книжку читаетъ—и которая въ лоханкѣ своего младенца полощетъ; которая въ саду сидитъ—и которая подъ балдахиномъ красуется. И было бы очень удивительно, еслибъ еще что-нибудь другое можно было бы тутъ узнать. Престранные, право, люди наши хозяева выставокъ, да тоже и наши собиратели художественныхъ коллекцій! Они воображаютъ, что стоитъ только заказать копію съ великаго мастера, и отъ этого сейчасъ явится копія, которую можно показывать на выставкахъ, и которою надо гордиться. Они воображаютъ, что достаточно быть акварелистомъ — положимъ, ловкимъ, бойкимъ акварелистомъ, чтобы имѣть право копировать мадоннъ Рафаэля, портреты Рембрандта, картины Рубенса. Но какая же (кромѣ цвѣтныхъ красокъ) разница между такими акварелями и сотнями гравюръ, до сихъ поръ дѣланными съ знаменитыхъ картинъ? Если относительно этихъ послѣднихъ весь вопросъ состоитъ не въ умѣньѣ гравировать, не въ ловкости рисовальной, а въ настроеніи душевномъ, въ той степени родства, которое существуетъ между художникомъ, написавшимъ картину, и граверомъ, берущимся ее передавать,—и изъ-за этого такъ мало значитъ большинства существующихъ на свѣтѣ гравюръ,—то не тоже-ли самое выходитъ и съ акварелями? Что намъ за дѣло до ловкой работы кистью, до мастерского тушеванья, блестящихъ тоновъ и всего остальнаго, чѣмъ передъ нами можетъ отличаться акварельный виртуозъ, когда все-таки не будетъ главнаго: духа, смысла, выраженія подлинника? Пусть вѣритъ кто хочетъ, что способенъ переводить и Гомера, и Данта, и Байрона, и Шиллера всякій, кто понимаетъ языки, на которыхъ они писали, и самъ

пишетъ по-русски,—я этому не повѣрю. Будетъ всегда что-нибудь значить только переводъ, сдѣланный человѣкомъ, у котораго есть еще что-то глубоко-родственное автору оригинала. Другихъ переводовъ, кромѣ такихъ—никому и не надобно. Посмотрите, какимъ важнымъ дѣломъ кажутся переводы великихъ созданій настоящимъ поэтамъ, посмотрите, какъ рѣдко рѣшаются они на такіе переводы. Въ нихъ вкладываютъ они всю свою душу, весь свой талантъ, точно въ оригинальное самобытное свое созданіе, и вотъ отчего немногія переводныя ихъ строки, возникшія въ минуту энтузіазма къ той или другой страницѣ великаго чужого произведенія, полны для каждаго—той самой притягательной, непобѣдимой силы, которая живетъ и въ оригиналѣ. Вотъ почему, даже и не видавъ копій, выставленныхъ Обществомъ поощренія художниковъ, можно было усомниться въ большомъ значеніи копій со знаменитыхъ картинъ, дѣланныхъ подюжинно, безъ всякой особенной любви, влеченія, а только потому, что онѣ были заказаны; копій, которыхъ непрерывный рядъ идетъ у живописца, какъ заведенное колесо, ровно, аккуратно, размѣренно, изъ года въ годъ, изъ мѣсяци въ мѣсяцъ. Какая душа, какое воодушевленіе будутъ здѣсь вложены въ картину? Ничего тутъ никогда не выйдетъ, кромѣ машинной, рабской работы. Художественное вдохновеніе одно только и важно въ искусствѣ—а его-то именно здѣсь и не будетъ. Но въ такомъ случаѣ, что̀ намъ въ этихъ блѣдныхъ (по выраженію, хотя и разноцвѣтныхъ по краскамъ), что̀ намъ въ этихъ равнодушныхъ, безжизненныхъ копіяхъ? Стоило ли ихъ собирать, стоило ли ихъ выставлять всѣмъ на показъ? На что̀ онѣ намъ? Теперь болѣе не время для итальянскихъ и испанскихъ мадоннъ въ живописи, и если у каждаго вѣка свои задачи въ художествѣ, то у нашего, безъ сомнѣнія, совсѣмъ не тѣ, какія были у XVI или XVII вѣка. Для того, чтобъ изъ числа прежнихъ созданій одни могли намъ быть дороги и значительны, а другія — сносны, нужно, чтобы мы чувствовали ту душу, то выраженіе, ту хорошую природу, тотъ огонь, которые вложили въ свои созданія, несмотря на тысячи недостатковъ, прежніе художники. Что̀ же такое будутъ значить для насъ эти картины, когда мы станемъ получать о нихъ понятіе по копіямъ, гдѣ нѣтъ ни этой души, ни этого выраженія, ни этого огня, а осталась одна наружная скорлупка, одни болѣе или менѣе красивыя перышки, однѣ внѣшнія примѣты созданія? Чѣмъ тратить на ихъ заказъ новыя (конечно большія) деньги, не короче ли было-бы просто купить и раскрасить (если непремѣнно нужны краски), которыя нибудь изъ прежнихъ неважныхъ гравюръ? Ихъ столько есть готовыхъ, и вѣсятъ онѣ, на вѣсахъ художества, точь-въ-точь столько-же мало, какъ и эти акварели! Обществу поощренія художниковъ ничуть не меньше удобно будетъ составлять изъ нихъ выставки съ „комнатами мадоннъ", и тому подобныхъ интереснѣйшихъ вещей, и сборовъ будетъ, вѣроятно, не меньше. Впрочемъ, о самомъ Обществѣ, его цѣли, программѣ существованія и значеніи, мы поговоримъ еще въ другой разъ.

Какъ небо отъ земли отличались на обѣихъ выставкахъ нѣкоторыя акварели отъ вялыхъ копій съ мадоннъ Рафаэля и Мурильо, отъ мертвыхъ подражаній огненнымъ, сверкающимъ картинамъ Рембрандта, Рубенса, Ренольдса, отъ деревяннаго копированія тонкой граціи Леонардо Винчи, Франческо Франчіи, Грёза. Это были перспективы и виды. Правда, и тутъ встрѣчались розово-желтыя, лишенныя всякой натуральности, но когда-то модныя акварели Корроди, молочно-палевыя картины Мюллера, всегда однообразныя и условныя зелень и небеса Примацци, но за то были и такія вещи, какъ полный раскаленнаго солнца африканскій видъ Фрера (напоминающій талантливыя акварели нашего Бейне), видъ Мадеры Гильдебрандта, и нѣкоторыя другія еще картины, особенно же внутреннія перспективы церквей и дворцовъ Штёклера. Здѣсь уже передъ нами не тотъ Штёклеръ, что̀ въ запуски съ апатичнымъ, невозмутимо-ровнымъ и аккуратнымъ Штолемъ тянетъ канитель копій съ мадоннъ, распятій, видѣній и портретовъ, не тотъ Штёклеръ, что торжественно заявилъ всю неспособность къ собственному творчеству, представивъ разноцвѣтную женщину въ албанскомъ костюмѣ, сходящую со ступеней виллы, или казенно-правильныхъ и скучныхъ итальянокъ, берущихъ святую воду въ притворѣ церкви,—а Штёклеръ совсѣмъ иной, точно переродившійся. Только онъ принимается за перспективы, чувствуешь художника, взявшагося за настоящее свое дѣло. Солнечные лучи такъ чудесно сверкаютъ у него въ воздухѣ, между стѣнъ церковныхъ, столбы свѣта изъ высокихъ оконъ падаютъ такимъ золотомъ на каменные помосты, на мозаичные стѣны и алтари, тѣни у него такъ прозрачны, или такимъ мракомъ глядятъ изъ глубины массивной, деревянной скульптуры, да̀ли у него такъ заманчиво уходятъ за колонны, за уголъ карнизовъ, на переднихъ планахъ у него такая сила, такая живая выпуклость, на всемъ такая печать красоты и правды! Однако-же, и въ этой спеціальности у Штёклера есть свои верхи и низы, есть вещи менѣе удающіяся, и другія, особенно приходящіяся по его способностямъ и симпатіямъ. Лучше и сильнѣе всего выходятъ у него внутренніе виды старыхъ зданій Венеціи. Крестильня и капелла въ соборѣ Санъ-Марко, разныя залы дворца дожей — его chef-d'oeuvre'ы. Здѣсь удивительно удаются ему даже верхніе своды церквей, потолки залъ, которыми обыкновенно грѣшатъ почти всѣ его картины. Послѣ того идутъ перспективы флорентинскія и генуэзскія. Залы дворца Питти во Флоренціи, демидовской виллы Санъ-Донато во Флоренціи-же, генуэзскаго дворца Бриньоле, флорентинской дворцовой капеллы—прекрасны; и тутъ тоже свѣта и тѣни чудесно играютъ сквозь растворенныя окна и двери по зеркальнымъ паркетамъ, по золотымъ рамамъ картинъ, на причудливыхъ завиткахъ старинной архитектуры, на разноцвѣтныхъ стѣнахъ, но здѣсь все-таки меньше, чѣмъ въ венеціянскихъ, силы, дневного свѣта, жизни, увлекательнаго интереса, подробностей. Наравнѣ съ ними является внутренность уэстъ-минстерскаго аббатства. Наконецъ, всего менѣе удачными кажутся внутренніе виды версальскаго дворца: здѣсь все какъ-то сдѣла-

лось уже холодно и тяжело, и хотя, быть можетъ, такое выполненіе было очень кстати, когда дѣло шло о пустынныхъ залахъ, гдѣ когда-то выступалъ и манерился со своимъ дворомъ Людовикъ XIV, но все таки видно, что тамошній стеклянный холодъ, мертвый лоскъ ничуть не приходились по душѣ художника, что онъ радъ былъ поскорѣе отдѣлаться отъ невыносимыхъ французскихъ руинъ и поскорѣе воротиться къ любезнымъ дворцамъ и соборамъ Италіи.

Вмѣстѣ съ картинами Штёклера можно было бы указать еще нѣсколько хорошихъ перспективъ другихъ художниковъ (напримѣръ Вернера), но какъ ни хороши и тѣ, и другія, все-таки, наконецъ, спрашиваешь себя: однако, къ чему же потрачено столько таланта и акварельнаго умѣнья на эти картины? Стоитъ ли посвящать на нихъ талантъ, цѣлую жизнь, когда виды столько же хорошіе, а иногда и лучше, способенъ дать мертвый механическій процессъ, фотографія? Нѣтъ, не для перспективъ живетъ искусство, не для нихъ родится талантъ, не для нихъ должна готовиться, рости и зрѣть душа художника, не изъ этакихъ твореній должны состоять выставки, назначенныя учить и возвышать художника, воспитывать народную массу. Нѣтъ, намъ отъ художества нужны не копіи съ чужихъ картинъ, не воспроизведенія, хотя бы тысячу разъ талантливыя, перспективныхъ эффектностей соборовъ и залъ (все это хорошо лишь какъ черкнутая на память строка въ записную книжку), — нѣтъ, намъ нужно то̀ отъ художества, чего не замѣнитъ и не воспроизведетъ никакой мертвый механизмъ,—собственныя созданія художниковъ, то, что̀ рождено фантазіей и творчествомъ ихъ, и тогда, будь это самая маленькая картинка, акварель, эскизъ, рисунокъ, будь это хотя только сценка жадно наѣдающагося монаха, около котораго столпилась группа любопытныхъ ребятишекъ (такая картинка, почти единственная въ своемъ родѣ, была на второй выставкѣ, француза Вотье), и тогда это маленькое самобытное созданьице привлечетъ наше вниманіе больше всевозможныхъ *копій* съ картинъ величайшихъ геніевъ (особливо когда копіи бездушны, какъ было ныньче). Намъ нужны произведенія, гдѣ бы дѣйствовалъ не одинъ карандашъ или краска, но еще болѣе слышалась бы душа, мысль, настроеніе художника. Только для такихъ произведеній и существуетъ искусство, а, кажется, именно этого-то еще и не подозрѣвали устроители „первой“ и „второй перемѣны“ выставки акварелей, и ухитрились выбрать изъ альбомовъ петербургскихъ любителей (быть можетъ вовсе не бѣдныхъ) то, что̀ всего менѣе интересно и нужно и художникамъ, и публикѣ: копіи съ мадоннъ, да перспективы залъ. Неужели нечего показать лучше и важнѣе этого?

Прощаясь съ акварельными выставками Общества поощренія художниковъ, нельзя не остановиться на нѣкоторыхъ подробностяхъ каталога этихъ выставокъ. Кто ихъ составлялъ, должно быть много всего знаетъ о живописи, потому что сообщаетъ пропасть любопытныхъ подробностей о томъ, что̀ и какъ дѣлано Рафаэлемъ, что̀ принадлежитъ первой, второй или третьей его манерѣ, что̀ „несомнѣнно“ его, и т. д. Несмотря на это, авторъ все-таки передаетъ читателю, то тамъ, то сямъ, разныя свѣдѣнія, довольно удивительныя, напримѣръ, что Веласкесъ принадлежитъ севильской школѣ, Скарселлино—флорентинской, Перуджино—римской, Леонардо Винчи—ломбардской. Откуда онъ все это взялъ и для чего распространяетъ такія необыкновенныя свѣдѣнія—неизвѣстно; каждый зналъ до сихъ поръ, что Веласкесъ — мадридской школы, Скарселлино—ломбардской, Перуджино—умбрійской, Леонардо Винчи—флорентинской. Сверхъ того, одинъ Богъ знаетъ тоже, по какому избытку знанія онъ называетъ севильскую школу—*севильянской* (вѣроятно, онъ и „Севильскаго Цирульника“ перекрестилъ въ „севильянскаго“), Скарселлино переименовываетъ въ *Скарчеллино*, Андреа-дель-Сарто Ваннукки—въ *Ваннуччи* (онъ смѣшалъ его съ Перуджино Ваннуччи). Цифры въ каталогѣ тоже порядочно хромаютъ. Тамъ сказано, напримѣръ, что Франческо Франчіа родился въ 1460, а умеръ въ 1535 году (тогда какъ онъ родился между 1450 и 1453, а умеръ въ 1517 году), что Джуліо Романо родился въ 1492 году (тогда какъ это случилось семью годами позже, т.-е. въ 1499 году), что Бонифаціо Венеціано родился въ 1491, а умеръ въ 1553 году (тогда какъ онъ родился около 1500 года, умеръ въ 1562 году). Наконецъ, не слѣдовало бы, кажется, увѣрять нашу публику, будто слова *coro*, *choeur*, *Chor* значатъ по-русски—*хоры*: на самомъ дѣлѣ, это послѣднее слово обозначаетъ помѣщеніе въ верхнихъ частяхъ или этажахъ церкви или залы, а *coro*, *choeur*, *Chor* есть та часть католическаго алтаря, которая находится за престоломъ; равнымъ образомъ, не надо было бы печатать, будто въ католическихъ церквахъ и соборахъ есть *часовни*. Тамъ есть *капеллы*, но часовенъ никто еще не видалъ. Все это и многое другое еще слѣдовало бы знать, когда сзываешь публику разсматривать выставки по своимъ каталогамъ.

(*„С.-Петербургскія Вѣдомости“ 1865 г., № 97*).

Еще о нынѣшней выставкѣ (1865).

Нѣсколько дней тому назадъ, въ одномъ изъ фельетоновъ „Спб. Вѣдомостей“ былъ напечатанъ краткій обзоръ выставки въ Академіи Художествъ. Здѣсь перечислены были всѣ главныя произведенія. Но этимъ однимъ не долженъ ограничиться отзывъ о нынѣшней выставкѣ: она наводитъ на нѣсколько

размышленій, которыми слѣдуетъ, кажется, подѣлиться съ нашими читателями.

Первое, что̀ нынче бросается въ глаза на выставкѣ, то — что въ Академіи нѣтъ болѣе безплатнаго входа. Прежде было иначе, прежде не ходили въ Академію иначе, какъ даромъ. Впослѣдствіи оказалось, что это надо непремѣнно измѣнить, надо назначить хоть „маленькую плату" за входъ на выставку: у Академіи, говорятъ, было слишкомъ много издержекъ по самой выставкѣ (точно будто прежде ихъ не было, будто выставки дѣлались сами собой, даромъ), вотъ и назначили плату; однакоже оставалось нѣсколько безплатныхъ дней для простого народа, или для тѣхъ, кого даже и маленькая плата могла затруднять. Такъ было до нынѣшняго года. Нынче сдѣлана еще новая перемѣна, еще новое усовершенствованіе: безплатные дни окончательно уничтожены, и вмѣсто того назначены особые дни, когда плата еще возвышена противъ остальныхъ дней недѣли. Однимъ словомъ, точно будто бы принимаются всѣ мѣры, чтобы на выставку ходило не какъ можно больше, а какъ можно меньше народа. Это очень странно, и наврядъ ли кто постигнетъ, для чего такой именно результатъ непремѣнно нуженъ Академіи? Оно тѣмъ болѣе странно, что число выставляемыхъ въ Академіи художественныхъ произведеній съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе уменьшается, значитъ и расходамъ на выставку не было резона увеличиваться. Между тѣмъ, казалось бы, именно теперь самое время всему народу, всѣмъ классамъ общества бывать на выставкахъ, видѣть, что̀ создается нашими художниками. Прежде русское искусство занималось лишь классными, педантскими пустяками, школьными сюжетами, до которыхъ никому, кромѣ учителей рисованія и живописи, не было дѣла. Не велика была бы бѣда, еслибъ тогда назначили плату за входъ на выставку, назначили бы даже высокую плату: наврядъ ли многіе у насъ проиграли бы, еслибъ не видали и не знали, что̀ тогда поставлено было въ Академіи. Но теперь все пошло иначе. У нашихъ художниковъ стали наконецъ появляться произведенія всѣмъ интересныя, всѣмъ доступныя, изображающія сцены, характеры, лица, полныя жизни и правды, значитъ завлекательныя для всякаго человѣка,—теперь, казалось бы, шире, чѣмъ когда-нибудь Академія, должна была распахнуть двери свои толпѣ народной, сдѣлать доступъ въ свои залы легче, чѣмъ во всѣ прежнія времена. Ничуть не бывало: вмѣсто всего этого, Академія тщательно хлопочетъ нынче только о возвышеніи платы за входъ, т.-е. объ уменьшеніи числа своихъ посѣтителей. Кого не поразитъ такая мудрая заботливость, такое пониманіе долга, такое разумѣніе истиннаго назначенія Академіи и академическихъ выставокъ?

Но, какъ бы ни было, пойдемте смотрѣть нынѣшнюю выставку. Въ нынѣшнемъ году всѣ жаловались,—и Академія прежде всѣхъ — что выставка слишкомъ маленькая. Но позвольте спросить, отчего ей быть большой? У нашихъ художниковъ слишкомъ мало резоновъ для того, чтобы производить много картинъ, статуй, и всего остальнаго. Напротивъ, у нихъ есть всѣ резоны для того, чтобъ работать какъ можно меньше. Кому у насъ нужно то, что̀ они дѣлаютъ? Кто спрашиваетъ, кто ищетъ себѣ художественныхъ произведеній? Потребность въ созданіяхъ искусства—просто ничтожна у насъ. Вотъ самый лучшій тому примѣръ: въ прошломъ году величайшій эффектъ произвела картина г. Флавицкаго: „Княжна Тараканова". Дѣйствительно, это было самое примѣчательное до сихъ поръ созданіе русской школы живописи, и всеобщее мнѣніе высказалось въ этомъ случаѣ такъ громко, такъ твердо, что сама Академія, наконецъ, послѣ долгихъ проволочекъ и отсрочиваній, нашлась вынужденною признать г. Флавицкаго профессоромъ (такихъ затрудненій и проволочекъ никогда у насъ не бывало, когда дѣло шло о признаніи профессорами людей безталанныхъ, и съ такою неохотою, какъ г. Флавицкій, кажется, никто еще не былъ произведенъ въ русскіе профессора живописи). Но что же изъ всего этого вышло? Все-таки эта чудесная картина, слава нашей школы, продолжаетъ принадлежать самому художнику, и счастье, если какому нибудь иностранному музею придетъ наконецъ охота купить ее. Годомъ раньше, величайшее впечатлѣніе произвела картина г. Гè: „Тайная вечеря", и, безъ сомнѣнія, участь ея была бы одинакова съ участью „Княжны Таракановой", еслибъ послѣ усиленныхъ стараній не удалось продать ее въ казну. Такихъ примѣровъ налицо множество. Неужели послѣ этого можно еще винить художниковъ нашихъ въ лѣности, въ маломъ трудолюбіи? Да зачѣмъ имъ работать? Неужели только для того, чтобъ наполнять свою квартиру собственными произведеніями и, глядя на нихъ, голодать? Нѣтъ, надо удивляться, какъ у нашихъ молодыхъ живописцевъ хватаетъ мужества и твердости на то, чтобы продолжать свое неблагодарное занятіе; надо удивляться откуда они берутъ силу дѣлать даже столько, сколько мы видимъ всякій годъ. Одни, безъ помощи, безъ поддержки противъ потока всеобщаго холода и апатіи! Пусть талантливый писатель напишетъ замѣчательный романъ, прекрасную драму, комедію: они у него не залежатся: найдутся издатели, журналисты, которые тотчасъ купятъ, напечатаютъ его произведеніе, и онъ спокойно будетъ задумывать новое созданіе. Съ живописцемъ, скульпторомъ не такъ: окрыленный талантомъ, юношескимъ жаромъ къ дорогому искусству, онъ забываетъ обо всемъ, онъ готовъ на всѣ лишенія; потомъ придутъ, посмотрятъ его картину, барельефъ, похвалятъ ихъ,—но кончилась выставка, и въ его тѣсную комнатку возвращается его милое, красивое дитя, которое всѣ ласкали разсѣянною рукой, и никто не пріютилъ у себя. Какую надо твердость и любовь къ своему дѣлу, чтобъ думать еще потомъ о новыхъ картинахъ, а главное, какое надо самоотверженіе, чтобы безпокоиться о полнотѣ и многочисленности будущей художественной выставки! Что̀ остается еще несчастному художнику, кромѣ того, что развѣ наняться писать иконостасы, заказываемые гуртомъ?

Вотъ какія поощренія со стороны общества суще-

ствуютъ для художниковъ, которые должны украшать наши выставки. Можетъ быть, по крайней мѣрѣ они встрѣчаютъ особенную помощь со стороны своихъ товарищей, преподавателей, профессоровъ, вообще всего синедріона академическаго? Нѣтъ, и тутъ тоже громоздятся помѣха на помѣхѣ, и тутъ тоже нужны геройство, самоотверженіе, безконечная твердость, чтобъ исполнять то, къ чему призываютъ талантъ и всѣ душевныя наклонности. Академія не спрашиваетъ о наклонностяхъ, о вкусахъ: она требуетъ отъ художниковъ, пока они работаютъ въ ея классахъ, картинъ лишь именно на такіе сюжеты, которые имъ скучны, невыносимы, во всѣхъ отношеніяхъ имъ не годятся; а когда эти художники перестали быть учениками, Академія всего охотнѣе производитъ въ академики, профессора, опять-таки за подобныя же картины. Какъ все это помогаетъ развитію таланта, какъ отлично тутъ собраны обстоятельства, всего болѣе благопріятныя для его самостоятельности! Престранные, право люди — тѣ, кто призванъ давать направленіе нашему искусству, отъ кого зависятъ задачи, оцѣнка произведеній! Они бы очень хорошо поняли всю нелѣпость требовать ныньче отъ автора романа, повѣсти, драмы — сочиненія на такія темы, которыя не могутъ болѣе нравиться ни автору, ни публикѣ, на темы, которыя годились прежде, давно, а ныньче не интерусуютъ и не воодушевляютъ никого больше: они сами же первые зѣвали бы надъ такими произведеніями, удивлялись бы, какъ они могутъ существовать на свѣтѣ, находили бы забавными не только произведенія эти, но и тѣхъ, кто ихъ заказалъ,—и однако же то, что̀ они очень хорошо понимаютъ въ чужомъ дѣлѣ, того они никакъ не могутъ уразумѣть въ собственномъ своемъ: они по прежнимъ привычкамъ продолжаютъ требовать отъ несчастныхъ своихъ паціентовъ картинъ на тѣ самыя темы, которыхъ, съ полвѣка тому назадъ, требовали отъ нихъ *ихъ* учителя и наставники. Они и до сихъ поръ еще не добрались до понятія, что всѣ искусства — родные братья и сестры, что для всѣхъ существуютъ одни и тѣ же требованія времени, развитости общаго сознанія и мысли, и что̀ перестало годиться для одного изъ нихъ, негодно уже болѣе и для другихъ. Какъ вы думаете, неужели никуда негодный образъ мыслей въ тѣхъ, отъ кого зависитъ вся участь молодыхъ художниковъ, ничего не значитъ въ направленіи этихъ послѣднихъ, неужели онъ не имѣетъ вліянія на то, что они предпринимаютъ, чѣмъ занимаются, чему посвящаютъ мѣсяцы, годы? Къ несчастію, имѣетъ слишкомъ много вліянія: всегда много людей слабыхъ, безхарактерныхъ, готовыхъ заглушить голосъ таланта, внутренняго призванія, голосомъ пользы и выгоды, а они-то всѣ и послушаются въ большинствѣ случаевъ тѣхъ внушеній, указаній, требованій, которыхъ не должны были-бы никогда слушаться. Правда, свѣжо еще воспоминаніе о той горсти молодыхъ художниковъ, которые нѣсколько лѣтъ тому назадъ, захотѣли лучше отказаться и отъ конкурса, и отъ возможной награды, и даже отъ самой перспективы Италіи, чѣмъ взяться за навязываемые имъ сюжеты, къ которымъ не было у нихъ ни симпатіи, ни интереса, которые не могли одушевлять ихъ таланты. Этотъ строгій урокъ, этотъ геройскій подвигъ молодыхъ людей, ничѣмъ необезпеченныхъ, рискнувшихъ тутъ всею своею участью, займетъ, конечно, впослѣдствіи одну изъ лучшихъ страницъ въ блѣдной и безцвѣтной до сихъ поръ исторіи нашего искусства: но часто ли можетъ случаться что-нибудь подобное? А покуда, этотъ подвигъ остался безъ пользы для тѣхъ, кого бы долженъ былъ образумить, или хоть навести на размышленіе. Они по прежнему продолжаютъ воображать, что правы, что требуютъ лишь должнаго, что ведутъ по самой прямой и вѣрной дорогѣ воспитывающееся поколѣніе художниковъ. Они по прежнему задаютъ то, что задавали лѣтъ 20—30 тому назадъ, и отчаянная посредственность или бездарность работъ, являющихся на ихъ конкурсахъ, нисколько не поражаетъ ихъ.

При такомъ положеніи вещей, есть-ли возможность выставкамъ нашимъ быть многочисленными?

Но если взглянуть на цифру каталога нынѣшней выставки, мнѣ кажется, все-таки нѣчего приходить въ уныніе. Тамъ значится 207 нумеровъ на выставкѣ. Что же тутъ дурного? Конечно, иные, можетъ быть, съ горестью припоминаютъ тѣ счастливыя времена, когда на выставкѣ бывало тысячи до полторы всякихъ художественныхъ произведеній. Но вѣдь надо теперь сказать: слава Богу, что эти времена кончились. Что же хорошаго было въ этихъ огромныхъ выставкахъ? Какой плодотворный результатъ отъ нихъ остался? Гдѣ тѣ созданія, которыя на нихъ красовались? Куда они дѣвались. да и кто согласился бы теперь на нихъ даже смотрѣть?

Прежде все было въ диковинку, все было хорошо, что̀ бы ни выставили на выставкѣ. Теперь уже иначе: одно умѣнье сколько-нибудь порядочно рисовать, или писать красками, никого больше не заинтересуетъ, никого не наполнитъ восторгомъ и удивленіемъ. Содержаніе, мысль, характеры, выраженіе стали теперь на первомъ мѣстѣ, и вотъ отчего не смѣютъ больше показаться на выставкѣ множество произведеній, которыя прежде парадировали бы тамъ съ почетомъ и нравились бы всѣмъ.

На нынѣшней выставкѣ есть съ десятокъ или съ дюжину вещей примѣчательныхъ, нѣкоторыя изъ нихъ даже очень талантливы. Чего еще болѣе желать? Неужели этого мало, при столь ограниченномъ количествѣ людей, занимающихся у насъ художествомъ? Писателей у насъ, конечно, не вдесятеро, а во сто разъ больше, а мнѣ кажется, русская литература должна была бы почитать себя счастливою, еслибъ могла всякій годъ насчитать столько въ самомъ дѣлѣ талантливыхъ произведеній, сколько ихъ всякій годъ бываетъ на художественной выставкѣ.

Итакъ, по моему мнѣнію, составомъ нынѣшней выставки мы можемъ быть довольны: 200 нумеровъ— мнѣ кажется, этого совершенно достаточно для выставки. Неужели намъ непремѣнно нужно, чтобъ путешествіе по заламъ Академіи продолжалось много часовъ сряду, и чтобъ глаза наши уставали до слѣпоты отъ разсматриванія картинъ ничтожныхъ или бездарныхъ? Казалось бы, легко понять, что хорошаго

никогда не можетъ быть много, и что чѣмъ болѣе выставлено вещей, тѣмъ больше между ними должно быть хлама и сора. Однако же, этого никто не хочетъ помнить, и всѣ требуютъ, всѣ только и ожидаютъ многочисленныхъ выставокъ. Но еслибъ отъ меня что-нибудь зависѣло, я, напротивъ того, не побоялся бы еще сократить нынѣшнюю нашу выставку: я удалилъ бы оттуда нѣсколько такихъ произведеній, которыя ничуть не увеличиваютъ ни интереса, ни достоинства ея. Что за бѣда, еслибъ вся выставка состояла всего только изъ немногихъ картинъ, скульптуръ и архитектурныхъ рисунковъ, но зато въ самомъ дѣлѣ интересныхъ, талантливыхъ!

Я не стану перечислять здѣсь все, что я съ удовольствіемъ выкинулъ бы съ выставки—это и долго, и скучно: довольно будетъ нѣсколькихъ примѣровъ:

Во-первыхъ, я удалилъ бы портреты г. Беллоли. Они уже слишкомъ давно надоѣдаютъ всѣмъ, у кого есть сколько-нибудь вкуса и художественнаго чувства. Надо удивляться, сколько у насъ до сихъ поръ оказывается дамъ, желающихъ воспроизвестись цвѣтными карандашами этого итальянца. Много уже разъ писано у насъ въ журналахъ о томъ, какъ въ портретахъ г. Беллоли ничего нѣтъ, кромѣ самой грубой лжи и самой пошлой прилизанности. У него даже явился и подражатель, нѣкто г. Алліери, который загромоздилъ подобными же произведеніями и еще цѣлыхъ ползалы на выставкѣ. Остается одно только утѣшеніе: не нашлось покуда ни одного русскаго подражателя этой пошлой итальянской портретистики.

Потомъ еще, я не оставилъ бы на выставкѣ новыхъ портретовъ г. Зарянки. Онъ очень долго молчалъ, очень долго ничего не было слышно о его дѣятельности, и вдругъ выставилъ теперь два портрета, которые доказываютъ только одно: до какой степени понапрасну поторопились сдѣлать его профессоромъ. Нынче даже сукно на фракѣ и полотно на рубашкѣ мало удались ему. Все торжество искусства осталось уже только за превосходно изображеннымъ глянцемъ на спинкѣ стула.

Потомъ я унесъ бы съ выставки портреты по крайней мѣрѣ одного изъ двухъ китайскихъ нашихъ живописцевъ, г. Игорева и г. Тютрюмова. Очень достаточно будетъ, если представителемъ азіятскаго искусства—или, что все равно—представителемъ русскаго искусства временъ Алексѣя Михайловича останется тотъ или другой изъ нихъ. Все равно намъ видѣть, китайскихъ ли чиновниковъ г. Игорева, или русскихъ г. Тютрюмова; и тѣ и другіе, изображены посредствомъ одной и той же плоской манеры живописи, посредствомъ однихъ и тѣхъ же кирпичныхъ красокъ, съ однимъ и тѣмъ же отсутствіемъ всякаго изящества, жизни и правды. Два раза сряду видѣть такую коллекцію мертвыхъ уродовъ—это уже роскошь.

Не осталось бы у меня также на выставкѣ и картины г. Годуна: „Іоаннъ передъ Иродомъ" и „Венера съ Амуромъ". Онѣ точь-въ-точь повторяютъ все безобразіе и безтактность красной вакханки г. Мартынова на прежнихъ выставкахъ, а такъ какъ вакханка эта до сихъ поръ еще ни у кого не вышла изъ памяти, то нечего и возобновлять тогдашнее впечатлѣніе. Еще рано.

Ушли бы у меня съ выставки и гравюры г. Мосолова, эти, все еще, къ несчастью, продолжающіяся потуги, изъ которыхъ никогда не выйдти рембрандтовскимъ гравюрамъ. Этотъ господинъ, потратившій уже столько мѣдныхъ досокъ и крѣпкой водки, все еще самъ не догадывается, или его знакомые забыли ему сказать, что для того, чтобъ быть, не то что ужъ Рембрандтомъ, но даже сноснымъ граверомъ,—прежде всего нуженъ талантъ. Ушли бы у меня, наконецъ, съ выставки и куски, прекрасные куски бѣлаго мрамора, которые продолжаетъ понапрасну загублясь г. Бродзкій, по примѣру прежнихъ лѣтъ, на свои портреты и статуи; потомъ еще неуклюжія византійскія святцы г. Солнцова, которымъ здѣсь вовсе не мѣсто; потомъ еще кое-что изъ той и другоо залы, и наконецъ воздухъ бы прочистился кругомъ, быть можетъ, немногихъ, во зато хорошихъ остальныхъ вещей выставки.

И во-первыхъ, я повелъ бы всѣхъ, кого интересуютъ талантливыя созданія, смотрѣть маленькій барельефъ изъ слоновой кости и дерева г. Антокольскаго: „Скупой, считающій деньги". Это — одно изъ самыхъ важныхъ пріобрѣтеній нашего художества за этотъ годъ. Правда, прошлогодній еврей-портной, вдѣвающій нитку въ иголку, того же художника, былъ еще удачнѣе. еще совершеннѣе по тонкости, правдѣ выраженія; но многое, меньше нынче удавшееся, должно отнести къ трудности обработывать слоновую кость и къ молодости художника. Во всякомъ случаѣ, нынѣшній рельефъ г. Антокольскаго дорогъ для насъ не потому только, что въ немъ проявляется замѣчательный талантъ, отъ котораго надо ждать многаго, но еще болѣе потому, что въ этомъ маленькомъ произведеніи лежатъ задатки будущности для скульптуры нашей. Здѣсь яркими чертами обозначается путь, который одинъ только возможенъ и необходимъ теперь для скульптуры, если она не хочетъ окончательно умереть и исчезнуть изъ ряда прочихъ искусствъ. Этотъ путь—разрывъ съ прежней скульптурой, идеальной, лживой, которая способна была производить только Музъ, Нимфъ, Парисовъ, Венеръ и все остальное, къ чему глаза наши къ несчастью слишкомъ привыкли съ дѣтства,—и обращеніе къ правдивой передачѣ дѣйствительной жизни, безчисленныхъ ея сценъ, типовъ и выраженій. Путь намѣченъ, остается по немъ идти, и нѣтъ сомнѣнія, рано или поздно переворотъ совершится, всѣ художники наши перейдутъ на сторону праваго дѣла. Но вотъ что странно: говорятъ обыкновенно, что русскіе неспособны ни къ какому самостоятельному почину, но за-то, по крайней мѣрѣ, до безконечности переимчивы, и тутъ уже, когда починъ сдѣланъ, выказываютъ въ продолженіи и развитіи начатаго другими дѣла изумительную способность, охоту и талантливость. На этотъ разъ вышло не такъ: вотъ уже довольно много времени прошло съ тѣхъ поръ, какъ г. Антокольскій показалъ у насъ, чѣмъ можетъ быть современная скульптура; публика тотчасъ же обратилась съ радостью и сочувственнымъ одобреніемъ къ

новому творчеству, полному жизни и правды. И что же? Ни одинъ еще русскій художникъ не пошелъ по слѣдамъ г. Антокольскаго, ни одинъ съ жадностью не схватился за новыя задачи художества, ни одинъ не принялся за изображенія, въ формахъ новой, правдивой скульптуры, той жизни, которой безконечныя темы разсыпаны вокругъ насъ. Наши скульпторы и до сихъ поръ либо ничего не дѣлаютъ, либо продолжаютъ плестись по старинной дорожкѣ несноснаго идеальничанія, лѣпятъ, вырубаютъ и чеканятъ все прежнія аллегоріи и миѳологіи, и въ миліонный разъ повторяютъ такія задачи, которыя давно выдохлись, никому болѣе не нужны, и только всѣмъ несносны. Неужели такъ долго еще будетъ у насъ? Неужели г. Антокольскій еще долго останется у насъ безъ послѣдователей и подражателей? Неужели его дышащіе жизнью и истиной портные, скупые, торговки, школьники и т. д. не поразятъ однихъ только художниковъ-скульпторовъ, въ нихъ однихъ не зашевелятъ мысли о необходимости подобной скульптуры въ наше время? Неужели они долго еще не вызовутъ на свѣтъ ни одной изъ сценъ, типовъ, характеровъ, которыми полна наша—какъ и всякая—жизнь, и все это, переданное въ маленькихъ созданіяхъ: барельефахъ, статуеткахъ, группахъ изъ дерева, воска, глины, гипса? Говорю *маленькихъ*, потому что широкіе размѣры мало идутъ къ художественнымъ произведеніямъ нашего времени, да притомъ же скульптура въ большихъ размѣрахъ довольно давно уже заявляетъ полную свою негодность и несостоятельность. Не хочется вѣрить, чтобъ такъ долго могло продолжаться; но къ несчастью, нѣтъ у насъ покуда ничего, все пусто и мертво, все по-прежнему спитъ въ лагерѣ русскихъ скульпторовъ!

„Какой ужасъ!—скажутъ многіе.—Чего вы это требуете? Превращенія всей скульптуры, высокой, прекрасной, благородной, въ мелочной, ничтожный, низкій *жанръ*?“—Никогда, отвѣчу я; не о *жанрѣ* я безпокоюсь, не о какомъ бы то ни было названіи, а только о сущности дѣла. Я одного требую: чтобъ уничтожились ходули, ложь и идеальничаніе въ скульптурѣ; чтобъ и въ ней воцарилось выраженіе того, что существуетъ въ самомъ дѣлѣ, что тревожитъ и радуетъ, что наполняетъ счастьемъ или горемъ жизнь дѣйствительныхъ людей, и кончилось бы создаваніе мертвыхъ истукановъ, выдуманныхъ педантами и свято поддерживаемыхъ замерзшими въ слѣпомъ раболѣпствѣ школами. Я требую отъ скульптуры тѣхъ же правъ и обязанностей, которыя нынче давно существуютъ для живописи. Я одного только отъ всего сердца ожидаю и надѣюсь: увидѣть, наконецъ, прекращеніе притворства въ скульптурѣ, и въ то же время изгнаніе фарисейской любви и уваженія къ такимъ формамъ и задачамъ, до которыхъ намъ ни малѣйшаго дѣла нѣтъ, которыя неспособны болѣе шевелить ничьего воображенія, разогрѣвать ничьей симпатіи.

Неужели все это такъ безумно и беззаконно? Неужели, наконецъ, все это невозможно? Неужели наши скульпторы долго еще будутъ пресерьезно хлопотать надъ совершенными пустяками, выдаваемыми за наиважнѣйшее дѣло, и тратить лучшіе годы молодости и таланта лишь на тѣ несчастныя задачи, которыя, кряхтя и откашливаясь, отыскиваютъ у себя въ заплеснѣвшемъ мозгу старые диктаторы искусства, живыя руины прежнихъ предразсудковъ?

Мнѣ кажется, что теперь вопросъ о рѣшительномъ переломѣ въ скульптурѣ стоитъ на первомъ мѣстѣ; отъ этого я прежде всего и заговорилъ, по поводу выставки, о г. Антокольскомъ, и томъ новомъ искусствѣ, которому онъ раньше всѣхъ началъ у насъ служить.

Одною изъ главныхъ характеристическихъ чертъ всего вообще русскаго искусства была всегда полнѣйшая неспособность къ такъ-называемому *классическому* и *псевдо-классическому* искусству. Ни оды, ни трагедіи, ни картины, ни все остальное въ томъ и другомъ родѣ никогда не удавались нашимъ художникамъ; поэзія, литература, живопись сдѣлались способны къ созданіямъ талантливымъ лишь съ тѣхъ поръ, какъ отказались отъ всего *классическаго* и *псевдо-классическаго*. Безъ сомнѣнія точно также будетъ и со скульптурой. Мы увидимъ въ ней что-нибудь талантливое, конечно, не прежде, чѣмъ она броситъ навсегда невыносимыя свои оды изъ бронзы и мадригалы изъ мрамора. Когда-то это будетъ?

Всякій разъ, какъ я думаю о нашей живописи на выставкахъ послѣднихъ годовъ, знаете ли что всего больше поражаетъ меня? Это—безконечное, неистощимое богатство новыхъ талантовъ. Идешь на выставку, и смѣло можешь быть увѣренъ, что непремѣнно увидишь тамъ нетолько прекрасныя вещи извѣстныхъ художниковъ, но еще талантливыя произведенія совершенно новыхъ художниковъ, вдругъ выдвинувшихся впередъ. Но, конечно, это не касается художниковъ, оставшихся при старомъ направленіи, при живописи на прежній ладъ: у тѣхъ никогда не появляется ничего и никого новаго, сильнаго, свѣжаго; если иногда и происходитъ замѣна одного художника другимъ, то это никому нелюбопытно, неинтересно, и даже немногіе замѣчаютъ, есть ли на выставкѣ, или нѣтъ картины новыхъ Басиныхъ, Марковыхъ, Вениговъ, Плѣшановыхъ, Верещагиныхъ. Нѣтъ, не про художниковъ этого направленія я говорю, а про тѣхъ, которые занимаются настоящимъ искусствомъ, которые рѣшились отвернуться отъ прежнихъ вздоровъ, отъ прежнихъ ложныхъ идеаловъ, и смѣлою рукою стали черпать себѣ задачи изъ дѣйствительной жизни, находить въ ней всю глубину и красоту поэзіи. Въ этихъ задачахъ, въ этихъ сюжетахъ прежде всего состоитъ дѣло для того, кто хочетъ быть художникомъ нашего времени. Они дадутъ не только характеръ и силу его таланту, но еще на ученической скамьѣ направятъ къ правдѣ его изученіе, обратятъ глаза его, отуманиваемые въ классѣ живыми и мертвыми моделями, къ свѣжему, здоровому пониманію живой жизни и волнующихся формъ ея. Это уже такіе сюжеты, которыхъ не задаетъ никакой профессоръ, никакой совѣтъ преподавателей, никакая академія; это уже не затасканныя по всѣмъ классамъ казенныя задачи, при изобрѣтеніи которыхъ присутствовало одно воспоминаніе объ учебникахъ

старыхъ лѣтъ, а въ исполненіи должна участвовать одна классная набитость руки. Нѣтъ, это уже все только сюжеты, которые сами возникли въ головѣ художника, сами и пришли и разогрѣли его воображеніе, населивъ его всего красотою и многообразіемъ возникшихъ въ нѣдрахъ глубоко-взволнованнаго духа подробностей. Только такое свободное творчество способно давать нынче значительные результаты, только оно, увлекая душу художника, способно потомъ увлечь душу зрителя. И тамъ, гдѣ оно воцарилось, тамъ поминутно будутъ являться, одинъ за другимъ, новые, свѣжіе таланты, новыя самостоятельныя дарованія. По счастію, оно теперь такъ у насъ.

На нынѣшній разъ, какъ всегда въ послѣднее время, опять досталось на долю совершенно молодому, недавно только вышедшему изъ классовъ художнику овладѣть всѣмъ вниманіемъ, всѣми симпатіями публики, и своею маленькою, на видъ незначительною картинкой производить на нее, публику, то глубокое впечатлѣніе, котораго не въ состояніи произвести огромныя картины профессоровъ, давно созрѣвшихъ, высоко-чтимыхъ художниковъ. Этотъ молодой человѣкъ г. Прянишниковъ; его картинка — сцена въ московскомъ гостиномъ дворѣ. Конечно, эта картина должна была возбудить негодованіе и вопли всѣхъ жеманныхъ *классиковъ*, всѣхъ грозныхъ стражей изящнаго, окостенѣвшихъ въ обожаніи напудреннаго и нарумяненнаго искусства. Еще бы имъ не вопіять и не сердиться, когда могутъ нравиться и занимать всѣхъ такія низкія, возмутительныя, непристойныя сцены изъ настоящей жизни!

Помотрите, что̀ такое представлено въ новой картинѣ? Несчастный старикъ, пьянчуга-чиновникъ, противный, небритый, весь въ лохмотьяхъ, пляшетъ и кривляется, изъ-за подачки, передъ толпой купцовъ и сидѣльцевъ, упивающихся этой славной, веселой потѣхой! Что за сюжеты для высокаго, благороднаго искусства это паденіе главнаго дѣйствующаго лица до степени скота, эта звѣрская радость, это тупое бездушіе въ потѣшающейся толпѣ, этотъ хохотъ, это веселое хлопанье въ ладоши при сценѣ, отъ которой у другихъ сердце сжимается и волосы становятся дыбомъ? Нѣтъ, нѣтъ подальше отъ такой правды, отъ такого злоупотребленія таланта—скорѣе назадъ, отъ этихъ волнующихъ представленій, къ сорнымъ, ничтожнымъ задачамъ академіи, отъ которыхъ уже не проснется, не заговоритъ ничья кровь, ничье негодованіе, ничье чувство! Вотъ крикъ всѣхъ истинныхъ докъ искусства, всѣхъ благодѣтельныхъ оберегателей его величія и непорочности. И, однакоже, никто, никто, ни порицатели, ни хвалители, ни совершеннѣйшіе знатоки, ни глубочайшіе неучи, не могли оторваться отъ картинки начинающаго художника, никто не въ состояніи былъ обойти ее. Приходилось признаться, что лучше, важнѣе ничего не было на нынѣшней выставкѣ. Что значитъ вѣрно взятый сюжетъ, глубоко-правдиво схваченные типы и выраженіе! Такого глубокаго, такого патетическаго сюжета еще не бралъ ни одинъ русскій художникъ, даже и послѣдняго времени. Одно надо поставить г. Прянишникову въ упрекъ: это—колоритъ. Еслибъ г. Прянишникову можно было бы поскорѣе бросить тотъ темноватый, монотонный, можно сказать безцвѣтный колоритъ, который портитъ его картину, его будущія произведенія много-много выиграли бы отъ того.

Были на выставкѣ еще другія интересныя и талантливыя вещи, и хотя въ нихъ не было уже, какъ въ „Гостиномъ дворѣ“ выставлены во всей безпощадной наготѣ и поразительности иныя мрачныя стороны нынѣшней жизни, многія изъ нихъ все-таки, въ самомъ дѣлѣ, достойны были вниманія, дѣйствительно дѣлали честь выставкѣ. Напримѣръ, „Поминки на сельскомъ кладбищѣ“ г. Корзухина — милая элегія, гдѣ такъ много чувства, простоты и симпатичности въ грустныхъ физіономіяхъ и тоскливыхъ группахъ крестьянъ, разсыпавшихся по кладбищу; хорошенькія картинки г. Шварца изъ стариннаго русскаго быта (царь Михаилъ Ѳедоровичъ, играющій въ шахматы съ бояриномъ, и конный воинъ XVI в.)—напоминающія тонкую, филигранную работу г. Мейсоньѐ; мохнатыя русскія лошаденки, тройками или на охотѣ, зимой, г. Сверчкова; веселенькая, точно смѣющаяся картинка г. Шурыгина: молодой человѣкъ, глядящій въ кулакъ на раздѣтыхъ нимфъ г. профессора Неффа, и до того залюбовавшійся, до того обо всемъ забывшій, что разронялъ по полу всѣ свои перчатки; полный юмора „Тряпичникъ у кабачка“ г. Якоби, шарящій въ карманѣ и отыскивающій тамъ, не будетъ ли на что сходить выпить; его же „Знахарка“, колдующая на горячихъ угляхъ молодой, красивой, разубранной въ парчу и золото татаркѣ; прелестная, вся проникнутая поэзіей, комизмомъ и высшей естественностью въ характерахъ и выраженіяхъ картина г. Клодта: „Швальня въ баварскомъ монастырѣ“— лучшее и талантливѣйшее произведеніе этого симпатичнаго художника (къ сожалѣнію, слишкомъ темное въ тонахъ); наконецъ, нѣсколько другихъ картинъ, мѐньшаго интереса — сколько во всемъ этомъ свѣжести, правды, новизны, таланта! Такимъ собраніемъ картинокъ на одной и той же выставкѣ, могло бы справедливо гордиться даже и не такое молодое, чуть не вчера возникшее искусство, какъ наше.

Г. Бобровъ не выставилъ никакого собственнаго сочиненія, но по крайней мѣрѣ на выставкѣ были три его портрета, отличавшіеся, какъ и прежнія его картины, мастерствомъ письма и красотой красокъ, изяществомъ тоновъ и правдивостью характеровъ.

Пейзажами выставка на нынѣшній годъ не слишкомъ разщедрилась: всего только и можно замѣтить что „Ялту“, г. Айвазовскаго (повтореніе обычныхъ пріемовъ и эффектовъ этого художника, немного уже и прискучившихъ), и пейзажъ изъ какой-то германской мѣстности, г. Шишкина. Эта послѣдняя картина очень примѣчательна; г. Шишкинъ сдѣлалъ значительные успѣхи въ своемъ дѣлѣ: дерево, даль, трава по всему широкому переднему плану, все это полно таланта, а быть можетъ болѣе и того еще облака и небо, которыми наши пейзажисты слишкомъ рѣдко отличаются. Одного только жалко: общій тонъ картины слишкомъ зеленъ и цвѣтистъ—отъ этого недостатка прежнихъ своихъ картинъ г. Шишкинъ все еще не отдѣлался.

Архитектурныхъ проектовъ, рисунковъ, плановъ

было ныньче, какъ и всегда на выставкѣ—множество. Хотѣлъ бы я сказать о нихъ пару словъ, хотѣлъ бы снова указать, что нѣтъ въ нихъ перемѣны противъ прежнихъ лѣтъ, что эти великолѣпныя пересылочныя тюрьмы, роскошные губернскіе базары, несбыточные соборы—все та-же, какъ и прежде, классная риторика и красочная фантасмагорія, все тѣ же невинныя шалости барашковъ, начинающихъ рѣзвиться ножками. Кто же между профессорами или учениками и смотритъ на все это серьезно? Вотъ про это-то странное направленіе мнѣ и хотѣлось бы поговорить, хотѣлось бы спросить: не отъ долгаго ли занятія лживыми, фантастическими программами происходитъ то состояніе архитектуры и отсутствіе хорошихъ, настоящихъ архитекторовъ, на которыя столь многіе и такъ постоянно жалуются. Но недавно, на юбилеѣ ректора архитектуры, г. Тона, столько было наговорено о самостоятельности нынѣшней нашей архитектуры, объ исполненіи ею истиннаго своего назначенія, о превосходныхъ зданіяхъ во всѣхъ родахъ, покрывшихъ теперь наше отечество, о достойномъ учителѣ и столь же достойныхъ ученикахъ, полныхъ силы, творчества и самобытности, что каждому остается только вѣрить и радоваться. Прочь сомнѣнія, прочь недовѣрчивая критика! Чего еще желать, когда у насъ есть теперь все, чего только можно ожидать отъ людей самыхъ геніальныхъ, отъ вѣка самаго счастливаго? Чтд еще разбирать, чтд поправлять? Почтенный ветеранъ прежняго времени, г. Несторъ Кукольникъ, произнесъ даже при этомъ случаѣ, съ милою инвалидною шутливостью, такія многозначительныя слова: „Мало ли на свѣтѣ новыхъ великолѣпныхъ, огромныхъ зданій, а мы спокойно проходимъ мимо, глядимъ на нихъ холодно... Когда я слышу надутые возгласы въ родѣ: современный вкусъ, условіе вѣка—я молчу и про себя тихомолкомъ повторяю старый акаѳистъ: св. великомученица Екатерина, помилуй насъ“ [1]). Эта св. великомученица, помянутая здѣсь съ такою граціозностью, есть не что иное, какъ церковь этого имени, построенная г. Тономъ, первенецъ новаго русскаго искусства, по словамъ г. Кукольника, „поразившій и обрадовавшій всѣхъ любителей художествъ изящною и самобытною красотою“. Чтд жъ! Если новая архитектура должна просить прощенія у построекъ г. Тона, или стараться приблизиться къ ихъ совершенству, если у насъ народилось вдругъ такъ много неподражаемыхъ художниковъ и такая пропасть самобытности въ архитектурѣ, тогда уже не о чемъ больше говорить. Пусть разсуждаютъ объ архитектурѣ тѣ, кто восхищался умною, поэтическою и ученою рѣчью г. конференцъ-секретаря на юбилеѣ г. Тона, или тутъ же кричалъ „ура“ послѣ изящныхъ и интересныхъ шутокъ г. Кукольника.

Одновременно съ выставкой въ Академіи Художествъ, происходила выставка Общества поощренія художниковъ. Это дѣло довольно обыкновенное, но необыкновенны тѣ мысли, которыя, повидимому, недавно возникли въ головѣ у иныхъ людей по поводу подобныхъ выставокъ Общества. Реклама объ открытіи выставки, напечатанная въ „Голосѣ“ (отъ 9 октября), и повидимому сочиненная кѣмъ нибудь, принадлежащимъ къ Обществу, провозгласила вотъ что: „Каждый Русскій, неравнодушный къ успѣхамъ искусства въ родной странѣ, не можетъ не отозваться съ сочувствіемъ и благодарностью къ просвѣщенной и разумно-направленной дѣятельности небольшого кружка частныхъ людей, съ весьма ограниченными средствами приносящихъ, быть можетъ, гораздо болѣе существенной пользы искусству, нежели иныя патентованныя большія учрежденія, съ широкимъ и дорого стоющимъ штатомъ...“ Гмъ! гмъ! Сочувствіе и благодарность? Отчего же бы и нѣтъ? Пожалуй! Но только интересно было бы знать, по какому именно поводу должны проявиться наше сочувствіе и благодарность? На основаніи рекламы, мы должны вбить себѣ въ голову, что заслуги Общества на пользу русскаго искусства огромны, что оно загоняло патентованное учрежденіе съ огромнымъ штатомъ (разумѣй подъ симъ Академію Художествъ—другого учрежденія подобнаго рода у насъ нѣтъ). Но въ чемъ же состоятъ эти громадныя услуги? Неужели Общество дало новое направленіе искусству, уничтожило рутину, свергло фальшивые авторитеты, открыло и выростило новые невѣдомые таланты, дало художникамъ истинное образованіе, нужное нашему времени? Кажется, ничего подобнаго не было еще севершено Обществомъ, не только теперь, но даже и во все время его существованія. Въ чемъ же тогда заключаются нынѣшнія услуги Общества русскому искусству? Неужели въ томъ, что были выставлены, нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, нѣтоторыя иностранныя акварели, а теперь нѣсколько картинъ масляными красками, иностранныхъ же художниковъ, и что эти послѣднія, какъ говорятъ, проданы? Но въ такомъ случаѣ сочувствіе и благодарность должны происходить со стороны г. Кокорева, которому принадлежали картины нынѣшней выставки, и который нашелъ скорый и удобный случай сбыть ихъ съ рукъ, когда это ему понадобилось. Не все ли равно, что эти картины принадлежатъ ему, или кому-нибудь другому? Переходъ ихъ изъ однѣхъ рукъ въ другія не составляетъ еще, кажется, большого выигрыша для нашего искусства. Разсматриваніе же какъ этихъ картинъ (впрочемъ довольно посредственныхъ въ общей сложности), такъ и акварелей, могло быть до нѣкоторой степени интересно, но наврядъ ли должно почитаться особеннымъ счастьемъ для отечественнаго художества. Очень вѣроятно, что своими выставками Общество поощренія художниковъ успѣло собрать довольно много денегъ—прекрасно, можно его съ этимъ поздравить; но тутъ дѣло идетъ покуда о пользѣ Общества, а не о пользѣ искусства. О послѣдней можно было бы говорить только тогда, когда мы видѣли бы, чтд съ этими деньгами сдѣлано, и какимъ именно образомъ они споспѣшествуютъ успѣхамъ нашего искусства. Правда, та же реклама говоритъ, что скоро въ залахъ Общества поощренія будетъ „выставка картинъ, написанныхъ на объявленную Обществомъ премію“. Можетъ быть,

[1]) См. „Современная Лѣтопись“ № 34.

именно тутъ заключается та громадная польза, которая исходитъ изъ Общества? Но, во-первыхъ, это еще покуда дѣло будущаго, а во-вторыхъ, еслибъ оно въ самомъ дѣлѣ и осуществилось, если на такое употребленіе должны пойти собранныя Обществомъ деньги, то нечего поздравлять его съ этимъ: ничего нѣтъ каррикатурнѣе и безполезнѣе для искусства, какъ конкурсы и программы—это уже давно знаютъ многіе, пора бы узнать и Обществу. Изъ этихъ конкурсовъ и премій никогда еще не выходило выгоды для самой сущности дѣла. Для художниковъ можетъ быть *да*, для художества же—*нѣтъ*. Это я постараюсь изложить подробно, когда откроется обѣщанная выставка. Но еще, по моему мнѣнію, хуже и забавнѣе программъ и конкурсовъ—совѣты, указанія и наставленія, которые обыкновенно любятъ давать художникамъ важные покровители и поощрители искусства, а еще чаще тѣ, кто изъ честолюбія, желанія чего нибудь добиться, или другихъ подобныхъ же соображеній, возится и хлопочетъ съ художествомъ и художниками, не имѣя, впрочемъ, на самомъ дѣлѣ, ни симпатіи, ни влеченія къ нимъ. Дай Богъ Обществу поощренія художествъ никогда отъ этой язвы не страдать!

„*С.-Петербургскія Вѣдомости*“, 1865, № 290.

Выставка въ Академіи Художествъ (1867).

I.

Нынѣшнею осенью не было всегдашней выставки въ Академіи. Говорятъ, залы перестроивались, нигдѣ ни единаго свободнаго мѣстечка не нашлось въ цѣлой Академіи, даромъ что она занимаетъ чуть не цѣлый кварталъ въ городѣ,—и это событіе горько огорчило многихъ у насъ, во-первыхъ, потому, что мы всѣ, какъ извѣстно, истинные любители изящнаго; во-вторыхъ потому, что дорожимъ отечественною славою, и, наконецъ, что всего важнѣе, ничуть не любимъ нововведеній. Дѣйствительно, каждый давно уже знаетъ, что въ посту надо ходить въ концерты, на масляницѣ—по два раза въ день въ театръ, осенью—въ Академію на выставку; слѣдовательно, кому же будетъ пріятно, когда вдругъ его привычки нарушены, и являются на свѣтъ какіе-то новые порядки?

Къ тоскѣ объ отсутствіи осенней выставки, у истинныхъ любителей изящнаго присовокуплялась еще горесть о томъ, что по сихъ поръ нѣтъ и помина о выставкѣ, которая-было назначалась по случаю столѣтія Академіи Художествъ. Срокъ давно пришелъ и прошелъ, а выставки все нѣтъ какъ нѣтъ. Въ одной изъ прекрасныхъ и интересныхъ рѣчей г. конференцъ-секретаря (стоило бы когда-нибудь всѣ рѣчи подробно разсказать и разсмотрѣть) — въ одной изъ нихъ и объяснено, правда, слушателямъ, что „медаль, розданная однажды при отчетѣ Академіи, живо отпечатлѣетъ въ памяти милостивыхъ государей истеченіе столѣтія съ дарованіемъ правъ нашей Академіи и съ нею вмѣстѣ правъ художникамъ“, но кажется, это напечатлѣніе оказалось на дѣлѣ недостаточно живымъ для всѣхъ милостивыхъ государей, и слишкомъ много людей продолжало, и послѣ медали, тосковать объ отсутствіи столѣтней выставки.

Но и тѣ, и другія горести были недавно успокоены. Академія вознаградила публику за оба лишенія выставкою, послѣ которой могли утереть свои слезы всѣ самые основательные любители изящнаго: она передъ самымъ Рождествомъ дозволила всѣмъ взглянуть на собраніе художественныхъ предметовъ, приготовленныхъ для парижской всемірной выставки настоящаго года. Но „хорошенькаго понемногу“ — девизъ очень многихъ, и шестисотъ тысячному населенію Петербурга было предоставлено пять-шесть дней на утоленіе художественной жажды.

Мы опасаемся, что, такимъ образомъ, не всѣ получили понятіе о томъ, какъ наше художество будетъ представлено на всемірной выставкѣ. Постараемся дать о томъ хоть маленькое понятіе любопытнымъ.

По счастью, мы можемъ съ самаго же начала сказать, что на нынѣшій разъ мы не ударимъ лицомъ въ грязь, и что наша выставка будетъ чрезвычайно примѣчательна.

Количество художественныхъ произведеній, посылаемыхъ въ Парижъ, почти одинаково съ тѣмъ, какое было въ 1862 году на лондонской всемірной выставкѣ, но разница содержанія — огромная. Перевѣсъ достоинства до такой степени на сторонѣ нынѣшняго раза, что просто и сравнивать нечего. Едва ли не въ первый разъ русское искусство явится съ достоинствомъ передъ глазами цѣлой Европы, и это—благодаря новой школѣ русскихъ художниковъ, этой блестящей фалангѣ молодыхъ талантовъ, недавно народившейся, и которой ряды, на наше счастье, становятся съ каждымъ днемъ все гуще и гуще.

Но не надо воображать себѣ, что всѣ отрасли русскаго искусства будутъ одинаково выгодно представлены на всемірной выставкѣ. Отличную, великолѣпную роль будетъ играть только живопись. Архитектура же и скульптура—увы! явятся не только въ такомъ же печальномъ видѣ, какъ пять лѣтъ тому назадъ въ Лондонѣ, но пожалуй, въ еще болѣе несчастномъ видѣ. По части скульптуры тогда были посланы по крайней мѣрѣ хоть кое-какія произведенія Шубина, Мартоса, Пименова, Клодта, Залемана, Микѣшина. Нынче даже и того нѣтъ. Скудость скульптурнаго отдѣла — неимовѣрная. Все ограничивается классной фигурой г. Чижова, будто бы изображающей

кіевлянина, бѣгущаго въ непріятельскій станъ съ уздой въ рукѣ, но въ сущности представляющей лишь школьнаго самаго ординарнаго натурщика, никому не интереснаго; далѣе—очень милой статуэткой г. Каменскаго: „Мальчикъ-скульпторъ", потомъ прекрасными фигурами разныхъ животныхъ г. Либериха и, наконецъ, друмя горельефами г. Антокольскаго: „Еврей-портной" и „Еврей-скупой". Правда, послѣднія двѣ вещи въ высшей степени примѣчательны по новому реалистическому направленію, въ нихъ высказавшемуся, по совершенному отсутствію всякой фальшивой идеальности, которою прежде только и пробавлялась наша скульптура, и по необыкновенно-удавшейся попыткѣ выразить дѣйствительную жизнь. Но, по пословицѣ, „одна ласточка весны не дѣлаетъ" и, ка̀къ ни талантливы обѣ скульптуры г. Антокольскаго, ка̀къ ни много онѣ обѣщаютъ въ будущемъ, все-таки ихъ однихъ, съ прочимъ бѣднымъ ихъ антуражемъ, слишкомъ мало для всемірной выставки, со стороны 60-ти милліоннаго народа, постоянно тратящаго столько своихъ денегъ на академіи, школы, профессоровъ, натурщиковъ и классы.

Что касается до архитектуры, то тутъ дѣло выходитъ еще плачевнѣе. Кто не знаетъ, что у насъ архитекторовъ—легіонъ, начиная отъ гг. ректоровъ и до гг. классныхъ художниковъ включительно. Кто не знаетъ, что они сочиняютъ, рисуютъ, строятъ безчисленное множество великолѣпныхъ, высоко-художественныхъ созданій, достойныхъ вниманія и зависти цѣлаго міра; и вдругъ теперь, черезъ цѣлыхъ пять лѣтъ послѣ всемірной выставки 1862 г., гдѣ наша архитектура такъ чудесно отличилась своимъ отсутствіемъ, вдругъ она снова собирается обмануть всѣ пламенныя ожиданія Европы, и опять ознаменуется тѣми же прекрасными качествами: полнымъ своимъ отсутствіемъ и скромнымъ сокрытіемъ своихъ знаменитыхъ достоинствъ! Отъ лица нашей архитектуры появятся въ Парижѣ только реставраціи одной старинной испанской башни, произведенныя гг. Рахау и Кольманомъ. Положимъ, что акварельныя достоинства этихъ рисунковъ очень велики, но какое же намъ до нихъ дѣло, скажутъ въ одинъ голосъ иностранцы на выставкѣ? Гдѣ же тутъ національная школа, гдѣ тутъ русская архитектура, русскій талантъ? Неужели русскіе архитекторы только и умѣютъ, что ѣздить въ Испанію и рисовать красками тамошнія башни?

Но если такъ мало отличатся на всемірной выставкѣ наши архитектура и скульптура, зато живопись вознаградитъ сторицей. Глядя на наши картины, ужъ конечно никому не придетъ въ голову, что понапрасну тратятъ у насъ на живопись время и деньги, или что у насъ нѣтъ ничего стоющаго особеннаго вниманія. Нѣтъ, разсматривая тѣ образцы, что будутъ посланы теперь въ Парижъ, никто уже не получитъ о нашей живописи ложнаго понятія. Послѣ лондонской всемірной выставки, лучшіе европейскіе художественные критики сказали: „Русское искусство находится въ такомъ колебаніи, что представляетъ мало національнаго интереса. Не будь каталога, трудно было бы даже догадаться, что всѣ эти разношерстныя картины, носящія на себѣ слѣды всевозможныхъ *не-русскихъ* вліяній, явились на свѣтъ въ одномъ и томъ же великомъ государствѣ". Нынче наврядъ ли скажутъ опять что̀ нибудь подобное. Наша живопись явится съ сильными доказательствами оригинальности, своеобразія и національности характера, а главное, съ сильнѣйшими доказательствами богатаго, свѣжаго таланта, бьющаго могучей струей. Теперь всѣ увидятъ, что въ послѣднія 5—10 лѣтъ русская живопись сдѣлала успѣхи, въ самомъ дѣлѣ замѣчательные, и находится въ чудеснѣйшей порѣ развитія. Уже и въ 1862 году на лондонской всемірной выставкѣ появилось нѣсколько образчиковъ новаго нашего направленія, и ихъ тотчасъ замѣтили, тотчасъ отличили отъ стараго академическаго направленія, указали на нихъ, какъ на истинную надежду самостоятельнаго, по немногу возникающаго русскаго искусства. Но этихъ образчиковъ было тогда еще мало, они почти затеривались въ грудѣ разнохарактерной и разнокалиберной всякой всячины, въ толпѣ образчиковъ самыхъ противоположныхъ направленій. Нынче все будетъ иначе, выставка почти исключительно составлена изъ образцовъ того рода живописи, который именно всего болѣе намъ свойственъ, и гдѣ до сихъ поръ наши художники проявили всего болѣе таланта, силы и неистощимѣйшаго разнообразія.

Тѣ, кто занимался приготовленіемъ и составомъ нашей выставки, дѣйствовали совсѣмъ иначе, чѣмъ подобныя же лица тому пять лѣтъ назадъ. Художественная коммиссія доказала и внимательность, и стараніе, и память. Намъ случилось слышать, что въ особенности заслуживаетъ благодарности извѣстный талантливый нашъ художникъ г. Шварцъ, который много старался о совершенствѣ и полнотѣ нашей живописной выставки. Но, къ сожалѣнію полному успѣху художественной коммиссіи мѣшали два одинаково вредныя обстоятельства. Первое то, что намъ отведено на всемірной выставкѣ слишкомъ мало мѣста, и это происходитъ ни отъ чего другого, какъ только отъ высокомѣрныхъ понятій, давно уже существующихъ въ Европѣ о русскомъ искусствѣ. Насъ еще очень мало уважаютъ, на насъ смотрятъ свысока, или развѣ только съ любопытнымъ недовѣріемъ. Нашихъ художниковъ допускаютъ на всемірныя выставки точно изъ милости, для общаго комплекта. Ка̀къ можетъ придти въ иностранную голову, чтобъ у русскихъ, этихъ вѣчныхъ учениковъ и подражателей, было что-то свое, что-то въ самомъ дѣлѣ примѣчательное и могущее мѣряться съ тѣмъ, что̀ *у нихъ* считается высокимъ и удивительнымъ? На насъ смотрятъ точно на провинціаловъ, попавшихъ въ столицу. Не надо забывать, что на послѣдней всемірной выставкѣ мы сами помогли закрѣпленію этихъ высокомѣрныхъ понятій, и именно тѣмъ, что Богъ знаетъ изъ какихъ причинъ—которыхъ теперь и поминать не хочется—мы уступили мѣсто, первоначально отведенное намъ для художественной выставки, какой-то совсѣмъ другой державѣ, и промѣняли помѣщеніе довольно сносное, довольно просторное на самое плохое, самое тѣсное чуть не на цѣлой выставкѣ. Спрашивается, кому же послѣ того будетъ

охота назначать намъ хорошее помѣщеніе? Само собою разумѣется, дадутъ что̀ придется. Съ нихъ, молъ, хорошо и этого. Станемъ надѣяться, что впередъ никогда болѣе не случится ничего подобнаго, и что мы съумѣемъ въ другой разъ вытребовать себѣ то, что̀ намъ необходимо и прилично, а не то, что̀ отведутъ изъ милосердія.

Другая причина, мѣшавшая нынѣ должной полнотѣ выставки, была та, что у насъ еще не всѣ владѣльцы художественныхъ предметовъ или коллекцій достаточно сознаютъ, что̀ такое всемірныя выставки и зачѣмъ онѣ существуютъ. Поэтому иные изъ нихъ упорно отказывались теперь дать въ Парижъ что-нибудь изъ имъ принадлежащаго; никакія просьбы и представленія не помогли, и выставка лишилась нѣкоторыхъ очень важныхъ произведеній русскаго искусства. Наврядъ ли въ другихъ мѣстахъ можно сыскать много такихъ примѣрныхъ любителей изящнаго.

Несмотря, однакоже, на эти и другія неудобства, у насъ успѣли приготовить для всемірной выставки коллекцію картинъ, не многочисленную, но такую, которая дастъ вѣрное понятіе о новой или, точнѣе сказать, новѣйшей русской живописи. Большинство изъ нихъ не новость для петербургской публики: почти всѣ онѣ являлись въ разные годы на послѣднихъ академическихъ выставкахъ. Однакоже, не только для остальной Европы, но и для насъ самихъ необыкновенно интересно увидѣть ихъ всѣ разомъ. Какой отличный и рѣдкій случай сравнить ихъ, получить отъ нихъ всѣхъ одно общее впечатлѣніе и, наконецъ, провѣрить прежнія свои впечатлѣнія!

Изъ всѣхъ картинъ, здѣсь собранныхъ, самая старшая по времени — мужской портретъ, писанный г. Зарянкой. Когда онъ въ первый разъ появился на академической выставкѣ, довольно уже много тому лѣтъ назадъ, всѣ въ одинъ голосъ сказали, что это chef-d'oeuvre. Давно мы теперь его не видали, а приходится и ныньче сказать то-же самое. На выставкѣ не будетъ другихъ портретовъ руки русскихъ художниковъ (жаль, очень жаль, что забыли или не могли достать одного изъ превосходныхъ портретовъ г. Боброва, одного изъ блестящихъ, размашистыхъ портретовъ г. Маковскаго, и портрета, сдѣланнаго г. Плѣшановымъ съ своего отца), но уже и этотъ одинъ портретъ г. Зарянки дастъ въ Парижѣ понятіе о томъ, къ какимъ отличнымъ портретамъ способны наши современные художники.

Но, покуда иностранцы будутъ любоваться этимъ портретомъ[1]), вѣрной и мастерской характеристикой лица, съ поблеклыми старческими щеками и потухшимъ взоромъ, этимъ удивительно-схваченнымъ выраженіемъ мало-энергическаго и мало рѣшительнаго характера, наконецъ чудною передачею бархата и лоснящагося мѣха на костюмѣ, этотъ портретъ долженъ послужить нашимъ художникамъ и вообще намъ всѣмъ обильнымъ источникомъ полезныхъ размышленій. И портретъ, и авторъ его стоятъ на половинѣ дороги между старымъ и новымъ искусствомъ. Техническіе пріемы г. Зарянки, его вѣрное дѣйствительности направленіе, отбросившее прежнія выдумки и идеальное прихорашиванье въ портретахъ, принадлежатъ новому времени; но привычки художественной дѣятельности этого живописца все еще старыя. Исторія г. Зарянки—это исторія всѣхъ почти нашихъ прежнихъ художниковъ. Какъ чудесно начинали многіе изъ нихъ, какія возбуждали надежды, какою опорой и славой искусства казались они вначалѣ—и что̀ потомъ изъ нихъ выходило? Ни одна надежда не сбывалась, никакихъ ожиданій они не оправдывали. Не впередъ шелъ художникъ, подвигаясь въ широкомъ и сильномъ развитіи, а назадъ, работалъ все равнодушнѣе и небрежнѣе, съ каждымъ днемъ все менѣе и менѣе, а наконецъ, и совсѣмъ откладывалъ кисть и карандашъ въ сторону. Какая грустная картина, какая грустная повѣсть! Но—что̀ дѣлать!—она вѣрна, и если мы станемъ перебирать въ памяти подвиги всѣхъ нашихъ великихъ, среднихъ и малыхъ живописцевъ, увидимъ, что у каждаго изъ нихъ только и стоютъ чего нибудь самыя первыя его картины или картинки, а потомъ-что̀ дальше, то хуже. И помину тутъ никогда не бывало о развитіи, усовершенствованіи; апатія, лѣнь и равнодушіе къ искусству наполняли обыкновенно всѣ лучшіе, зрѣлые годы въ жизни нашихъ художниковъ, и нечего было бы сравнивать послѣ всякихъ пяти, десяти лѣтъ, новыя ихъ картины съ картинами перваго ихъ времени: вы не нашли бы тутъ ни новыхъ блестящихъ успѣховъ, достигнутыхъ настойчивою энергіею самосовершенствованія, ни расширенныхъ идей, ни глубже прежняго выраженныхъ чувствъ. Кому изъ нихъ до всего этого бывало дѣло? Для нихъ наступала обыкновенно—и всего чаще въ случаѣ какого нибудь успѣха первыхъ ихъ произведеній—страшная пора замерзанія и помертвенія, и скоро не оставалось и тѣни прежняго жара, прежняго воодушевленія къ своему дѣлу.

На подобныя размышленія наведетъ очень многихъ портретъ г. Зарянки, назначенный теперь въ Парижъ. Онъ былъ однимъ изъ первыхъ портретовъ этого художника; чего только ни слѣдовало еще ожидать отъ г. Зарянки послѣ него? И что̀-же? На дѣлѣ вышло, что ожиданія не сбылись, и теперь слишкомъ трудно было бы найти у г. Зарянки еще подобные портреты для какой бы то ни было выставки.

Въ этомъ отношеніи совершенно противуположны этому живописцу и всѣмъ ему подобнымъ—наши художники новаго времени. Они не останавливаются болѣе на успѣхахъ перваго своего времени, не почиваютъ на лаврахъ, они работаютъ изо всѣхъ силъ, бодро идутъ въ гору, съ упорнаго боя одолѣваютъ трудности своего искусства, и—все только крѣпнутъ и мужаютъ.

Пусть тѣ, кто видѣлъ русскія картины лондонской выставки 1862 года, вспомнятъ, напримѣръ, хоть картины двухъ живописцевъ, гг. Клодта и Якоби. Изъ нихъ первый послалъ тогда въ Лондонъ своего „Умирающаго музыканта“, второй—„Разнощика“ и „Розговенье нищаго“; всѣ три картины были прелестны, и публика разныхъ націй не могла довольно

[1]) Портретъ вице-президента Академіи, графа Ѳ. П. Толстаго. *Ред.*

налюбоваться ими на выставкѣ. Но пусть же теперь сравнятъ съ ними нынѣшнія картины тѣхъ же художниковъ: развѣ не бросится каждому въ глаза значительный шагъ впередъ, замѣчательное развитіе каждаго изъ нихъ? Прежняя задушевность и грація г. Клодта проявились съ новою силою и поразительностью въ его „Послѣдней веснѣ“, этой полной чувства сценкѣ, гдѣ двое бѣдныхъ стариковъ, отецъ съ матерью, потихоньку плачутъ за ширмой, пока ихъ умирающая дочь, изглоданная чахоткой, полуживая, съ помертвѣлымъ лицомъ, сидитъ, протянувшись въ креслѣ, противъ раскрытаго окна и въ одинъ изъ послѣднихъ, быть можетъ, дней своей молодой жизни вдыхаетъ весенніе запахи разцвѣтающаго сада, въ одинъ изъ послѣднихъ дней видитъ своими глубоко-впавшими глазами лучи солнца, золотыми столбами упавшіе къ ней въ комнату. Картина эта производитъ впечатлѣніе необыкновенно-поэтическое и глубокое. Но еще болѣе развитія и быстраго успѣха чувствуешь въ другой картинѣ г. Клодта: „Швальня въ католическомъ монастырѣ“. Отъ прежнихъ своихъ сюжетовъ, гдѣ на первомъ планѣ было всегда нѣжное чувство и тонкая грація, и гдѣ главными дѣйствующими лицами являлись обыкновенно по преимуществу все женщины, молодой нашъ художникъ вдругъ перенесся въ совершенно иной міръ, взялъ сюжетъ, гдѣ у него дѣйствующими лицами явились все только одни мужчины, и какіе мужчины!—капуцины въ грубой дерюгѣ, босоногіе, въ холодныхъ, убійственныхъ стѣнахъ монастыря, въ прозаичнѣйшихъ занятіяхъ, въ швальнѣ за иглой. Г. Клодтъ вдругъ преобразился вмѣстѣ съ сюжетомъ: кисть его изъ мягкой, женственной, сдѣлалась сильной и мужественной, по всей картинѣ упали мрачныя тѣни, посреди которыхъ мастерски вырѣзались тощія и аскетическія, или жирныя и веселыя фигуры монаховъ: изъ суровыхъ монастырскихъ мотивовъ нашему живописцу удалось сдѣлать цѣлое необыкновенно-поэтическое и своеобразное, и, вдобавокъ ко всему, въ этой картинѣ г. Клодтъ въ первый разъ провелъ нѣсколько тонкихъ юмористическихъ чертъ, высказывающихъ цѣлые характеры, и полныхъ добродушія и веселости

Такъ было и съ г. Якоби. Двѣ его небольшія картины прошлой всемірной выставки одинаково привлекали всѣхъ необыкновенно вѣрною передачею жизни, тонко подмѣченными чертами характера: плутоватость и лукавство въ разнощикѣ; кроткая смиренная радость въ разговляющемся нищемъ. Но кто не будетъ изумленъ тѣмъ шагомъ, который сдѣлалъ послѣ того этотъ живописецъ? Взгляните на его „Умирающаго Робеспьера“—какая вѣрная, какая поразительная страница исторіи! Сравните съ нею прежнія наши такъ-называемыя „историческія“ картины большихъ и малыхъ размѣровъ—какая разница! Кто же изъ русскихъ живописцевъ предъидущаго времени такъ серьезно разумѣлъ историческія событія, такъ глубоко постигалъ историческіе типы, характеры и физіономіи? Подобной иллюстраціи къ своей или чужой исторіи наши художники до самаго послѣдняго времени никогда еще не производили. Кто читалъ описаніе грозныхъ дней и событій первой французской революціи, у того тогдашнія личности встанутъ точно живыя передъ глазами, глядя на эту картину, на этого умирающаго человѣка, еще недавно полновластнѣйшаго владыку, а теперь съ прошибленной головой распростертаго въ своей крови и окруженнаго пестрой толпой отвратительно-холодныхъ или жестокихъ, неумолимыхъ враговъ, приходящихъ разглядывать его при красноватомъ свѣтѣ вечерней лампы. Здѣсь получаешь самое полное впечатлѣніе грозной трагичности. Въ сравненіи съ такими картинами, серьозными, полными дара постиженія, строго вникающими въ свою задачу, въ смыслъ и жизнь взятаго періода—ка̀къ забавны, ка̀къ жалки и слабы риторическія, полныя общихъ мѣстъ, картины прежнихъ нашихъ художниковъ, никогда ничего не читавшихъ и не видавшихъ, и все-таки невинно воображавшихъ, что если они рисовали въ классахъ Академіи руки, ноги и спины натурщиковъ, то могутъ браться за какую угодно историческую картину, изъ жизни любаго народа, за сцену изъ любаго періода исторіи.

Вотъ, изъ числа разныхъ другихъ, два примѣра значительнаго совершенствованія новѣйшихъ художниковъ въ промежутокъ времени между двумя всемірными выставками—примѣръ такого совершенствованія, которое всякому бросается въ глаза. Но, кромѣ художниковъ, являвшихся уже на послѣдней всемірной выставкѣ, сколько съ тѣхъ поръ явилось у насъ еще художниковъ новыхъ, съ талантами свѣжими, самобытными, составляющими цвѣтъ и красу молодой школы русской живописи! Всѣ эти новые художники берутъ сюжеты изъ національной русской жизни, конечно, не по модѣ и не по преувеличенному, накидному патріотизму, а просто и единственно потому, что стали наконецъ понимать, что хорошо можно изображать лишь то, что̀ самому художнику близко и знакомо, посреди чего онъ живетъ, дышетъ и чувствуетъ. За то какое безконечное множество новыхъ типовъ, сценъ, физіономій, характеровъ изъ разныхъ краевъ нашей страны возникло теперь подъ ихъ свѣжею, горячею кистью! Вотъ, напримѣръ, передъ вами „Неровный бракъ“ г. Пукерева, одно изъ самыхъ вѣрныхъ воспроизведеній современной жизни. Старый генералъ, полуразрушенная мумія съ звѣздами на груди, и вѣроятно, мѣшками золота въ шкатулкахъ, вѣнчается съ молодой дѣвочкой, у которой глаза опухли и покраснѣли отъ слезъ—это проданная заботливой матушкой или тетушкой жертва. Здѣсь не одинъ общій мотивъ превосходно схваченъ,—этотъ мотивъ, чуть не всякій день вездѣ повторяющійся; нѣтъ, кромѣ него и всѣ окружающія его подробности постигнуты вѣрнымъ глазомъ, высказаны мастерскою рукой. Кажется, такъ и видишь въ самой дѣйствительности этого стараго жениха, съ торчащими послѣдними волосами, распомаженными и раздушенными, видишь его трясущуюся голову, которую онъ, однакоже, старается держать совсѣмъ прямо, будто это ничего ему не стоитъ, а отъ усилія ротъ у него раскрывается и предательски выдаетъ наружу уединенные уцѣлѣвшіе зубы; кажется, слышишь, что̀ думаетъ эта несчастная проданная дѣвочка, которая уже подаетъ руку

священнику, а сама, съ поникшею головою и опущенными глазами, чуть не отвертывается отъ противнаго стараго жениха, искоса на нее поглядывающаго; руки у нея точно мертвыя, онѣ готовы упасть, вѣнчальная свѣча, кажется, вотъ сейчасъ выскользнетъ изъ похолодѣвшихъ пальцевъ, и зажжетъ богатыя кружева на платьѣ, о которыхъ она теперь забыла, а они навѣрное играли важную роль, когда всѣ близкіе уговаривали бѣдную дѣвушку выходить за богатаго генерала—все это напечатлѣлось на картинѣ ярко, выпукло, живо, съ такою правдою подробностей, что, кажется, можно было бы пальцами тронуть эти платья, эти ризы, эти руки, вуаль, волосы, и вглядываешься въ лица подбодряющагося стараго генерала и заплаканной его невѣсты будто въ знакомые: точно будто уже много разъ видалъ ихъ.

Но вотъ передъ вами картины еще другаго новаго таланта, г. Перова. Вотъ его „Дилеттантъ живописецъ", должно быть добрѣйшій и наивнѣйшій офицеръ съ брюшкомъ, добродушно любующійся вмѣстѣ съ женой своей, миловидной, но, кажется, глуповатой молодой женщиной, на какое-то произведеніе собственной кисти: они оба глядятъ на мужнину картину во всѣ глаза, какъ только могутъ, и въ кулакъ, и прищурившись, и просто откинувши назадъ голову, — навѣрное, она подаетъ драгоцѣнному мужу какіе нибудь безтолковые совѣты, а онъ ихъ послушаетъ, и картина все-таки будетъ плоха. Вотъ еще его „Гитаристъ", немножко опьянѣлый, съ блуждающимъ взоромъ и спутавшимися волосами, присѣвшій у стола и невѣрными пальцами бренчащій что то такое на гитарѣ; вотъ его чудесныя „Проводы крестьянина-покойника", картинка полная тихой грусти, и такъ близко передавшая стихи Некрасова; вотъ наконецъ и послѣдняя картина г. Перова: Трое дѣтей, несчастныхъ, оборванныхъ, холодныхъ и голодныхъ, измореннныхъ побоями и нестерпимымъ обращеніемъ, тащутъ по улицѣ на салазкахъ тяжелую кадку съ водой, они выбились изъ силъ; стиснувъ — бѣдняжки! — зубы и наморщивъ лбы, они судорожными порывами двигаютъ впередъ салазки, и вода съ каждымъ ихъ шагомъ все больше расплескивается во всѣ стороны. Какіе во всѣхъ этихъ картинахъ новые мотивы, прежде никѣмъ не бранные, мотивы вѣрные, самые простые и правдивые; какъ они каждому близки и понятны! Можно ли ихъ сравнивать съ прежними мотивами и такъ-называемыми „композиціями", гдѣ всегда являлось только все то, чего никогда не бывало, и что ни одного живаго человѣка никогда интересовать не можетъ? Но, съ чѣмъ можно сравнивать эти картины г. Перова, это съ первымъ, самымъ молодымъ произведеніемъ этого же самого живописца, съ картинкой подъ названіемъ: „Сынъ дьячка". Уже и эта картина сразу, только что была выставлена въ Академіи, года четыре назадъ, привлекла глаза всѣхъ, даромъ что это было произведеніе только что начинающаго художника, почти мальчика. Всѣ тогда останавливались съ улыбкой на губахъ и любопытными глазами передъ небольшой этой картиной, гдѣ такимъ пѣтухомъ надувается передъ матерью-крестьянкой и отцомъ, старымъ деревенскимъ дьячкомъ, ихъ сынъ, довольно молодой еще канцеляристъ, добравшійся до перваго чина и гордо примѣряющій свой первый вицъ-мундиръ. Уже и въ этой картинкѣ г. Перовъ показалъ вѣрный наблюдательный взглядъ, бездну юмора и самую мѣткую характеристику. Эта картинка задумана и сочинена точно самимъ Ѳедотовымъ; этотъ разчванившійся канцелярскій—ближайшій родственникъ Ѳедотовскаго „Чиновника" съ орденомъ на халатѣ, гнѣвно, разговаривающаго съ нагрубившею ему кухаркой, а также и „Сватающагося маіора". Но съ тѣхъ поръ, какъ написанъ сынъ дьячка, насколько г. Перовъ ушелъ впередъ, выросъ и развился! Какая у него теперь опредѣленность типовъ, какая мастерская группировка дѣйствующихъ лицъ, какая глубина выраженія, какая тонкая правда физіономій! Объ двухъ вещахъ только остается жалѣть, когда думаешь о нынѣшнемъ, столь быстро идущемъ впередъ развитіи г. Перова: одно — то, что онъ все еще не можетъ сладить съ прежнимъ мутнымъ, сѣренькимъ, нѣсколько жесткимъ своимъ письмомъ (которое идетъ не ко всѣмъ же сюжетамъ), а потомъ еще, что онъ въ послѣднее время слишкомъ часто склоняется къ сюжетамъ плаксивымъ и ноющимъ: не дай Богъ такому таланту, какъ г. Перовъ, безвозвратно окунуться въ одностороннюю и ограниченную сентиментальность. Авось его спасетъ еще во-время возвращеніе къ прежнему его свѣтлому, многостороннему юмору.

II.

То направленіе, котораго блестящими представителями будутъ на парижской выставкѣ гг. Пукеревъ и Перовъ, отличаетъ дѣятельность наибольшаго числа нашихъ молодыхъ живописцевъ. Съ каждымъ днемъ ростетъ и число ихъ, и число этого рода произведеній. И не мудрено: наши художники напали на настоящую неисякаемую золотую руду. Поэтому особенно жаль, что на парижской выставкѣ не будетъ столько, сколько бы надо было и сколько мы теперь можемъ выставить примѣчательныхъ образцовъ этого новаго нашего направленія. Много есть у насъ теперь картинъ, явившихся въ послѣднее время, которыя должны бы непремѣнно быть на выставкѣ, и однакоже—тамъ не будутъ. Такъ, напримѣръ тамъ должны бы появиться: „Гостинный дворъ" г. Прянишникова, одна изъ примѣчательнѣйшихъ картинъ всей русской школы; „Буточники-славильщики" и „Имянины дьячка" г. Саламаткина; „Сватовство къ дочери портного", г. Петрова; „Выходъ изъ сельской церкви", г. Морозова; „Первое число мѣсяца", г. Кошелева; „Дворникъ, дающій понюхать табачку лакею, возвращающемуся изъ бани", г. Сѣдова; „Опись имущества вдовы кредиторомъ", г. Журавлева; „Проводы начальника", г. Юшанова; „Поминки на кладбищѣ", г. Корзухина; „Больное дитя", г. Максимова; „Ка-

бачекъ“ г. Волкова; „Вяжущая чулокъ старуха“, г. Боброва. Все это картины небольшія, значитъ онѣ не заняли бы много мѣста на выставкѣ, но за-то дали бы самое полное понятіе о національномъ направленіи нашей живописи, а это было бы гораздо важнѣе и выгоднѣе для насъ, чѣмъ выставить въ Парижѣ всѣ назначенныя туда морскія баталіи, столько же огромныя, сколько и скучныя, и всѣ туда же посылаемые дюссельдорфскіе и итальянскіе виды, подобные которымъ и безъ русскихъ кто нибудь отправитъ на всемірную выставку. Всѣ эти картины ничего не прибавятъ въ понятіи иностранцевъ о самостоятельномъ развитіи русскаго искусства, потому что тутъ и темы, и художественная манера, и пріемы —все чужое, все подражаніе. То ли дѣло, еслибъ вмѣсто нихъ послали въ Парижъ хоть исчисленныя выше, для примѣра, дѣйствительно во всѣхъ отношеніяхъ *наши* картины *нашихъ* художниковъ. Сколько для всѣхъ посѣтителей всемірной выставки пропадаетъ теперь русскаго юмора, граціи, ума, наблюдательности, красоты, національной характеристики.

Но если уже рѣшительно иначе быть не могло, то, по крайней мѣрѣ, не слѣдовало посылать въ Парижъ такія картины, которыя еще недавно были на другихъ всемірныхъ выставкахъ. Такъ, наприм., къ чему посылать теперь „Складъ чая на нижегородской ярмаркѣ“, г. Попова, — картину безспорно хорошую и интересную, но бывшую въ 1862 году на выставкѣ въ Лондонѣ? На что намъ выставлять въ разныхъ мѣстахъ все одно и то-же, когда столько другихъ прекрасныхъ вещей давно уже ждутъ своей очереди?

Изъ картинъ, изображающихъ нашъ провинціальный бытъ и нравы, первое мѣсто занимаютъ малороссійскія рожденственскія „Колядки“ г. Трутовскаго, и „Еврейская синагога въ Лифляндіи“, г. Рицци. Въ картинѣ г. Трутовскаго цѣлая толпа мальчиковъ и дѣвочекъ съ оживленными лицами и движеніями привалила къ освѣщенному окну, откуда имъ раздаютъ святочные гостинцы; другіе ребятишки бѣгаютъ и катаются на салазкахъ по темной зимней улицѣ: вся картина полна движенія, веселости, жизни. Но еще значительнѣе и характернѣе синагога г. Рицци. Это маленькій брилліантикъ тончайшей отдѣлки: типы, группы, цвѣтовыя пятна картины, освѣщеніе, — все это произведеніе истиннаго мастерства, зрѣлаго таланта. Всѣ, кто любитъ картинки Мейсонье, столько похожія на маленькія безцѣнныя созданія иныхъ старыхъ голландцевъ, полюбитъ и оцѣнитъ Рицци: у обоихъ много общаго въ отличной, замѣчательно-мѣткой характеристикѣ избираемыхъ типовъ и въ безконечно-нѣжной и тонкой выработкѣ подробностей. Жаль только, что г. Рицци намѣренъ, кажется, навсегда ограничиться одною спеціальностью: изображеніемъ евреевъ и еврейскихъ сценъ.

Будетъ на выставкѣ нѣсколько картинъ на сюжеты изъ старинныхъ періодовъ нашей исторіи. Менѣе прочихъ значителенъ „Сокольничій царя Алексѣя Михайловича“, г. Литовченко, фигура хорошо написанная, но представляющая интересъ скорѣе только со стороны живописнаго, эффектнаго костюма. Также любопытны будутъ иностранцамъ, какъ археологическіе этюды, двѣ очень маленькія картинки г. Шварца: „Русскій посолъ въ XVII вѣкѣ при иностранномъ дворѣ“ и „Иностранные послы въ томъ же XVII вѣкѣ при русскомъ дворѣ“; но нельзя при этомъ не пожалѣть, что г. Шварцъ не назначилъ для выставки свой чудный этюдъ: „Иванъ Грозный у постели убитаго имъ сына“ и мастерскіе рисунки перомъ на разные сюжеты временъ до-петровскихъ. Наконецъ, къ этому же отдѣлу выставки принадлежитъ прекрасная картина г. Мясоѣдова: „Бѣгство Дмитрія Самозванца изъ корчмы на литовской границѣ.

На парижской выставкѣ будетъ всего только одна картина религіознаго содержанія. Какая странность, когда вспомнишь прежнія наши годовыя выставки, всегда, бывало, столько богатыя именно картинами съ религіозными сюжетами. Изъ долголѣтнихъ стараній и всевозможныхъ поощреній все-таки ничего не вышло. Да, ничего не вышло, и наконецъ всѣ мало-по-малу убѣдились, что и въ этого рода живописи, какъ и во всякомъ другомъ, ничего не сдѣлаютъ одни только заказъ и рутина, что и здѣсь на первомъ планѣ должны стоять талантъ и исключительное призваніе. Ныньче уже не всякій живописецъ, какъ бывало прежде, рѣшится писать картины на сюжеты изъ священной исторіи, за это возьмутся лишь тѣ, кто чувствуетъ у себя въ душѣ особенное душевное настроеніе, неодолимое внутреннее влеченіе. Оттого такъ и рѣдки ныньче у насъ картины религіозныя. Но за-то тѣ изъ нихъ, которыя примѣчательны, не идутъ уже ни въ какое сравненіе съ прежними нашими картинами подобнаго же рода. Къ числу нашихъ примѣчательнѣйшихъ религіозныхъ картинъ новаго времени принадлежитъ та, которая назначена теперь на всемірную выставку. Это—„Тайная вечеря“, г. Гè. Не только у насъ, но и на всемірной выставкѣ, гдѣ будутъ религіозныя картины разныхъ странъ Европы, она безъ, всякаго сомнѣнія, займетъ одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ.

При своемъ появленіи у насъ, эта картина многимъ послужила поводомъ къ очень забавнымъ и безтолковымъ нападеніямъ: всѣ самые отсталые люди поднялись и возопіяли противъ попранія любезной имъ рутины, противъ художественной новизны картины; они обвиняли автора чуть не въ ереси, чуть не въ богоотступничествѣ. Эти смѣшные толки ничего другого не заслуживаютъ, кромѣ сожалѣнія. Но рядомъ съ ними были высказаны нѣкоторыя замѣчанія даже и со стороны тѣхъ, кто радостно привѣтствовалъ новый талантъ и новое серьозное направленіе. Автору картины замѣчали, что напрасно онъ придалъ Спасителю выраженіе задумчивости, сожалѣнія или нерѣшительности тамъ, гдѣ нечего было задумываться и гдѣ Провозвѣстникъ новой вѣры и новой нравственности долженъ былъ гремѣть всѣми громами своими противъ злого и безчестнаго отступника; что напрасно онъ представилъ апостола Петра человѣкомъ такого слишкомъ обыкновеннаго типа, и не изобразилъ въ чертахъ его ни одной изъ тѣхъ сторонъ его характера и способностей, которыя дали

ему первенствующее мѣсто между апостолами; что вышелъ у него театраленъ и декораціоненъ апостолъ Іуда, кажущійся скорѣе вѣшалкой для платья, кулисой, изъ-за которой разливается по картинѣ эффектный свѣтъ, чѣмъ строго и просто задуманной фигурой апостола-предателя; наконецъ, было сдѣлано автору еще нѣсколько другихъ замѣчаній о маломъ значеніи прочихъ присутствующихъ тутъ апостоловъ. Всѣ эти замѣчанія остаются во всей своей силѣ и теперь, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ антракта, въ которые мы всѣ не видали картины. Мы въ правѣ требовать отъ г. Гè, при его сильномъ замѣчательномъ талантѣ, бóльшей вѣрности въ постиженіи Священнаго Писанія, мы имѣемъ всѣ причины надѣяться, что въ будущихъ картинахъ его прежніе недостатки все болѣе и болѣе будутъ сглаживаться, но между тѣмъ эта „Тайная вечеря"—все-таки произведеніе чрезвычайно замѣчательное, которое всякаго, кромѣ добровольныхъ слѣпыхъ, глухихъ и юродивыхъ, поразитъ новостью мотивовъ, расположенія, группировки, освѣщенія, глубокаго душевнаго выраженія на благородномъ и благодатномъ лицѣ Христа, простотою и естественностью позъ; наконецъ, красками, напоминающими старыхъ венеціанцевъ. Эта картина сдѣлаетъ намъ не мало чести на всемірной выставкѣ.

Теперь надо указать на двѣ картины, которыя будутъ лучшимъ украшеніемъ нашего художественнаго отдѣла въ Парижѣ. Это—„Варвара Радзивиллъ" г. Зиммлера и „Княжна Тараканова" Флавицкаго. Двѣ трагическихъ кончины, двѣ молодыя красавицы, погибающія насильственною смертью, одна отъ яда, во дворцѣ, другая отъ наводненія въ темницѣ—вотъ какія сходныя задачи легли въ основаніе двухъ лучшихъ нашихъ картинъ на парижской выставкѣ: невинная смерть, напрасная погибель! Правда, можетъ быть преданіе объ отравленіи Варвары Радзивиллъ королевою Боною за то, что сынъ этой послѣдней, польскій король Сигизмундъ II Августъ, женился на женщинѣ нецарственнаго происхожденія—такая же неосновательная легенда, какъ и легенда о смерти Таракановой въ крѣпости отъ наводненія (тогда какъ это наводненіе случилось гораздо позже смерти нашей самозванки); но нужды нѣтъ, намъ нечего останавливаться на дѣйствительной исторической истинѣ мотива, иначе пришлось бы забраковать чуть не половину самыхъ превосходныхъ, самыхъ геніальныхъ картинъ въ Европѣ, картинъ, составляющихъ славу и гордость лучшихъ историческихъ школъ. Сколько въ нихъ встрѣчается историческихъ невѣрностей, сколько ложныхъ, ничѣмъ не подтверждаемыхъ легендъ. Живописецъ не историкъ. Куда ему еще заниматься изслѣдованіемъ истинной основательности или неосновательности каждой сцены, каждаго историческаго мотива, поразившихъ его мысль и душу! Картина г. Зимлера есть одно изъ рѣдкихъ созданій искусства. Г. Зимлеръ, варшавскій художникъ, котораго и имени до сихъ поръ у насъ никто не зналъ, давно уже пользовался на своей родинѣ славой отличнаго портретиста. Не знаемъ, до какой степени эта извѣстность имѣла справедливое основаніе; все, что мы можемъ сказать въ настоящую минуту, это, что присланный теперь для всемірной же выставки портретъ дамы, во весь ростъ, въ черномъ бархатномъ платьѣ, руки этого художника, не заключаетъ ничего особенно примѣчательнаго. Но, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, если не ошибаемся въ 1861 году, г. Зимлеръ вдругъ отъ портретовъ перешелъ къ картинѣ на историческій сюжетъ изъ польской исторіи, и произвелъ созданіе, которое никто изъ понимающихъ искусство не усомнится признать сразу созданіемъ первоклассными. Съ самаго появленія своего на свѣтъ, картина эта пользовалась значительнымъ уваженіемъ, но наша Академія, а вслѣдъ за нею и мы всѣ, ничего не знали о ней. Быть можетъ это долго еще продолжалось бы, еслибъ художественной школѣ въ Варшавѣ, которой эта картима принадлежитъ, не пришло въ голову послать ее на всемірную выставку, и, значитъ, напередъ въ Петербургъ. По общему впечатлѣнію, картина эта имѣетъ что-то родственное съ лучшими картинами Делароша. То же спокойствіе и красота, то же отсутствіе преувеличенія и мелодраматическихъ эффектовъ, тотъ же умъ во всемъ и вездѣ, то же глубокое постиженіе исторической эпохи, та же психологическая правда. Красавица Варвара Радзивиллъ, почти вся позеленѣлая отъ яда, только что ее убившаго, лежитъ въ королевской постели своей, подъ богатымъ балдахиномъ; съ прелестныхъ голыхъ ножекъ ея наполовину скатилось парчевое одѣяло; чудесное лицо ея осталось не искажено ядомъ, и точно кроткій сонъ разлился по всѣмъ чертамъ ея. Голова спокойно лежитъ на подушкѣ, только немного поворотилась на сторону; но одна рука свѣсилась съ постели, обнаженная до локтя изъ подъ атласнаго платья; другая рука, въ которой точно еще не успѣла замереть вся жизнь, прижалась къ тѣлу. У ногъ, на полу, дымится кадильница, и тонкій дымъ изъ нея носится по всей картинѣ; у изголовья на креслѣ лежитъ полураскрытый молитвеннакъ и четки: еще нѣсколько минутъ тому назадъ бѣдная жертва пробѣгала глазами священныя строки, цѣловала зерна четокъ. Надъ прекрасной мертвой королевой сидитъ самъ Сигизмундъ, строгая, мужественная фигура; онъ вглядывается въ лицо своей возлюбленной, онъ тамъ ищетъ еще жизни, онъ на видъ спокоенъ, точно будто ничего ужаснаго не совершается теперь у него въ груди, но тихія слезы, которыхъ навѣрное онъ и самъ не слышитъ, потихоньку катятся по его щекамъ, и руки его все крѣпче и крѣпче сжимаются вмѣстѣ; вотъ еще минута, послѣдняя надежда улетитъ, и тогда наступитъ минута отчаянія, страшнаго, неутѣшнаго. Только избранныя, рѣдкія между художниками натуры умѣютъ вложить въ свои созданія эту глубину горести, безъ рыданій, безъ крика, безъ мелодрамы, горесть щемящую и раздавливающую. Деларошъ былъ одинъ изъ такихъ живописцевъ; г. Зимлеръ—натура ему родственная. Оба пишутъ картины, которыя навсегда западаютъ въ память. Но, какъ и у Делароша, краски у Зимлера не блестящія, не горящія; онѣ чрезвычайно сдержанны, умѣренны въ общемъ своемъ тонѣ, въ нихъ нѣтъ ничего бросающагося въ глаза, нѣтъ поражающаго колорита, къ которому те-

перь привыкли и котораго требуютъ, къ несчастію, слишкомъ многіе; и потому, быть можетъ, еще выгоднѣе видѣть созданіе г. Зимлера въ отличной гравюрѣ или фотографіи, чѣмъ въ оригиналѣ: тамъ, навѣрное, еще чувствительнѣе выступятъ всѣ совершенства выраженія, красоты и разнообразнаго художественнаго мастерства этого живописца. Часто приходилось замѣчать это самое по поводу большинства картинъ Поля Делароша.

Совсѣмъ другое дѣло „Княжна Тараканова". Эта картина во многомъ еще выше предыдущей. Чувствомъ краски г. Флавицкій былъ одаренъ въ одинаковой степени съ другими качествами своего могучаго таланта, оттого его картина и стоитъ такъ высоко: въ ней соединяется много самыхъ блестящихъ и самыхъ разнообразныхъ совершенствъ.

Надо удивляться, какъ быстро шелъ въ гору талантъ г. Флавицкаго. Послѣ „Іосифа съ братьями", первой его картины, заслужившей ему первую золотую медаль и путешествіе за-границу, послѣ этой картины, которая въ то время остановила на себѣ вниманіе всѣхъ, г. Флавицкій нѣсколько лѣтъ занятъ былъ огромною картиной: „Мученики-христіане, вступающіе въ циркъ". Здѣсь онъ высказалъ много сторонъ своей пламенной, горячей души; художественное развитіе, совершенствованіе было самое значительное, множество превосходнѣйшихъ подробностей сочиненія, общаго эффекта, краски, выраженія, доказывали талантъ необыкновенно замѣчательный. Къ несчастью, этотъ талантъ отчасти увлекался на фальшивую дорогу Брюллова, съ его трескучими, риторическими эффектами, преувеличеннымъ, ложнымъ выраженіемъ и нестерпимой пестротой красокъ. Всѣ въ одинъ голосъ высказали это тогда же Флавицкому. Немного времени прошло съ тѣхъ поръ и, между тѣмъ, какъ наростало новое поколѣніе нашихъ художниковъ съ тѣмъ направленіемъ, которое вдругъ обновило и возвысило нашу живопись, — въ то же время ступилъ на новую дорогу и Флавицкій, и вдругъ, однимъ разомъ, точно будто однимъ взмахомъ кисти, создалъ свою „Княжну Тараканову" — блистательнѣйшее и глубочайшее до сихъ поръ твореніе русской живописи. Послѣднія минуты отчаянія и безпомощности натуры страстной, гордой и высокой, послѣднее томленіе женщины-красавицы, измученной тюрьмой, но все-таки полной жизни и горячей крови — что̀ за страшная сцена, но что̀ и за чудесная для великаго таланта задача! Эти подгибающіяся колѣни, закинутая въ отчаяніи голова, закрывающіеся глаза, опустившіяся безнадежно руки, полуоткрытый ротъ, откуда вылетѣлъ, кажется, послѣдній стонъ, между тѣмъ какъ черезъ рѣшетку окна брызжутъ волны поднимающагося наводненія—съ какою страстью, съ какимъ кипучимъ талантомъ изобразилось все это на картинѣ Флавицкаго!

Кто на своемъ вѣку запомнитъ впечатлѣніе отъ какой-либо картины болѣе глубокое, болѣе подавляющее? И вотъ, нѣтъ уже болѣе въ живыхъ творца этой картины, онъ унесся отъ насъ въ то время, когда всѣ взоры съ надеждой и ожиданіемъ только-что устремились къ нему, какъ къ тому художнику, котораго лучшіе годы дадутъ много новыхъ, высокихъ созданій. Онъ умеръ, какъ почти всѣ лучшіе русскіе таланты, еще въ молодыхъ годахъ, далеко не совершивъ того, на что̀ способны были наполнявшія его силы, едва ступивъ на дорогу, гдѣ надо было ожидать отъ его созданій чудесъ, страсти, красоты и выраженія. Но что̀ всего ужаснѣе въ его судьбѣ— это, что онъ умеръ съ убѣжденіемъ, что, быть можетъ, понапрасну принимался за свою великолѣпную картину: никому она не была нужна, ни частнымъ лицамъ, ни общественнымъ коллекціямъ, никто ея не покупалъ. Какова же будетъ участь этой бѣдной картины теперь, послѣ смерти ея несчастнаго, изстрадавшагося автора, которому долго не хотѣли давать даже и академическаго профессорства? Купитъ ли ее, ради курьезнаго русскаго сюжета, какой-нибудь иностранный аматеръ и она навсегда уйдетъ отъ насъ, или же она вернется къ намъ со всемірной выставки и будетъ продолжать свои мытарства впредь до неожиданнаго чуда, до тѣхъ поръ, пока ее вдругъ изъ чванства купитъ и поставитъ въ свою „русскую коллекцію" какой-нибудь равнодушный невѣжда, или пока, наконецъ, соберется и сложится цѣлое общество, опомнясь, что это и въ самомъ дѣлѣ драгоцѣнный художественный памятникъ нашего времени?

Въ заключеніе обзора русской живописи на выставкѣ остается сказать про наши пейзажи. Этотъ отдѣлъ выставки будетъ замѣчателенъ не менѣе предыдущихъ. На нынѣшній разъ, на всемірной выставкѣ будутъ находиться образцы всѣхъ лучшихъ русскихъ талантовъ въ этомъ родѣ. Тутъ явится, правда, одна лишь картина старѣйшаго въ настоящее время пейзажиста нашего, Айвазовскаго, именно одинъ изъ превосходнѣйшихъ ночныхъ видовъ его на Черномъ морѣ, съ луной и ея дрожащимъ серебромъ на волнахъ; но его манера такъ давно уже извѣстна всей Европѣ, и послѣднія его произведенія представляютъ такъ мало чего-нибудь особенно новаго, что и этого одного холста будетъ вполнѣ достаточно для выставки. Затѣмъ идетъ нѣсколько огромныхъ морскихъ картинъ г. Боголюбова. Лучше всѣхъ между ними „Буря на Каспійскомъ морѣ", гдѣ выразились всѣ лучшія стороны таланта этого живописца, всѣ его поэтическіе, не содержащіе, впрочемъ, особенной силы, эффекты морскихъ широкихъ равнинъ; что же касается остальныхъ его картинъ, то онѣ слабѣе и притомъ болѣе заняты изображеніями морскихъ баталій, чѣмъ поэтическихъ явленій морской природы, и потому столько же скучны, и столько-же надоѣдаютъ, сколько, бывало, прежнія военныя картины. Остается только жалѣть, зачѣмъ такъ много мѣста на выставкѣ пропадетъ подъ этими мало интересными произведеніями. Далѣе слѣдуютъ двѣ большія картины г. Лагоріо, и хотя это, по старымъ привычкамъ нашихъ пейзажистовъ, виды итальянскіе, но по-крайнѣй мѣрѣ виды сухопутные. Одинъ изъ нихъ, представляющій мѣстность *Rocca di Papa*, наполненъ прекрасными горными перспективами, напереди очень интересные первые планы съ прелестною итальянскою скалистою мѣстностью. Эта картина очень замѣчательна, она выполнена съ значительною тщательностью и со-

вершенствомъ. Но, чтобъ ознакомить европейскую публику съ талантомъ г. Лагоріо, совершенно было бы достаточно этой одной картины, и конечно, можно было бы употребить гораздо производительнѣе и полезнѣе, для другихъ живописцевъ, то мѣсто, которое теперь будетъ занято на выставкѣ второю большою картиной г. Лагоріо, тоже съ итальянскимъ видомъ (Castel Fusano).

Послѣ этихъ картинъ идутъ пейзажи новѣйшихъ нашихъ художниковъ. Правда, и здѣсь тоже мы опять встрѣчаемся съ иностранными видами (два вида изъ окрестностей Дюссельдорфа, гг. Дюкера и Шишкина); но что-же дѣлать, когда наши молодые пейзажисты, по прежнимъ правиламъ, непремѣнно должны были проводить едва ли не всѣ лучшіе свои годы въ Италіи, точно будто во что бы то ни стало они должны были сдѣлаться Клодъ-Лорренами и Пуссенами, а въ недавное время считали непремѣнною обязанностью подолгу оставаться въ Швейцаріи и Германіи, на поклоненія священнымъ мастерскимъ Калама и Ахенбаха! Уже несравненно интереснѣе произведеній, происшедшихъ на такомъ основаніи, русскій „Зимній видъ“ г. Дюкера, превосходный по чудесно схваченнымъ эффектамъ снѣга, зимней дороги, и почти занесенной снѣгомъ мельницы; потомъ „Видъ изъ Калужской губерніи“, г. Суходольскаго, правда, немного сухой и рѣзкій въ иныхъ мѣстахъ, но все-таки необыкновенно характерный, живописный и поэтическій въ общемъ уныломъ впечатлѣніи своемъ; еще выше стоятъ два пейзажа г. Клодта: „Видъ въ Финляндіи“ и „Осень“: оба превосходные, особенно послѣдній, гдѣ съ удивительною вѣрностью и тонкимъ чувствомъ красоты передана картина русской осени на широкихъ, Богъ знаетъ куда тянущихся, равнинахъ, и тутъ рядами стоятъ вездѣ безконечныя лужи и ухабины, выводимыя изъ невозмутимаго покоя своего лишь шлепаньемъ лошадиныхъ копытъ и расплескиваніемъ телѣгъ. Наконецъ, какъ самое новѣйшее произведеніе нашей пейзажной живописи является „Финляндскій видъ“ г. Мещерскаго, немного декоративный, дѣланный кистью, быть можетъ ужъ черезчуръ размашистой, но безспорно принадлежащій къ числу замѣчательнѣйшихъ нашихъ пейзажей, а вмѣстѣ и къ числу замѣчательнѣйшихъ европейскихъ пейзажей, новѣйшаго времени. Огромныя ледяныя и снѣговыя глыбы завалили безпорядочными массами почти всю картину; изъ-за нихъ поднимается темный лѣсъ сосенъ и елей, справа заходящее солнце бросило сило красноватый отблескъ на темную зелень неподвижныхъ деревьевъ, на холодную нетронутую бѣлизну льда и снѣга — все это составило сцену чудно-поэтическую, схваченную сильнымъ, смѣлымъ воображеніемъ, и столько же сильно-дѣйствующую на каждаго. Какія безчисленныя красоты и своеобразнѣйшія сцены въ разныхъ краяхъ нашего отечества ждутъ чувства и кисти нашихъ художниковъ!

Русскихъ гравюръ будетъ немного на выставкѣ: всего только двѣ гравюры на мѣди, профессора Пищалкина, одна на деревѣ, г. Сѣрякова, и двѣ или три крѣпкой водкой (eau forte), г. Мосолова. Какая бѣдность! Въ 1862 году, какъ ни мало было нашихъ гравюръ на всемірной выставкѣ, все-таки ихъ было несравненно болѣе: тамъ были замѣчательныя произведенія Берсенева, Чемесова, Уткина, Скотникова, Чесскаго, Галактіонова, Іордана, Пищалкина. Изъ нынѣшнихъ же гравюръ выставки надо исключить „Св. Семейство“ Рафаэля, гравированное проф. Пищалкинымъ, такъ какъ эта гравюра была уже на всемірной лондонской выставкѣ, и еще гравюры г. Мосолова, которыя нечто иное, какъ только копіи съ гравюръ Рембрандта: на что онѣ на всемірной выставкѣ, гдѣ требуются прежде всего произведенія оригинальныя, національныя и самобытныя? Такимъ образомъ, остаются только: одна гравюра г. Пищалкина и одна г. Сѣрякова. Первая изъ нихъ прекрасное воспроизведеніе картины очень мало прекрасной, извѣстнаго „Взятія Божіей Матери на небо“, Брюллова; гравюра гораздо замѣчательнѣе своего оригинала (между гравюрами это не рѣдкость); она будетъ навѣрное одной изъ лучшихъ гравюръ всей выставки. Къ сожалѣнію, въ ней одного не достаетъ — силы, какъ и во-всѣхъ работахъ проф. Пищалкина. Тотъ же самый (но зато также единственный) упрекъ можно сдѣлать превосходному портрету Государя Императора, въ большую величину, гравированному на деревѣ г. Сѣряковымъ. Совершенствъ въ портретѣ много, какъ и во всемъ, что производитъ этотъ замѣчательный въ своемъ родѣ художникъ, но жаль, что ему недостаетъ той могучей силы, тѣхъ глубокихъ тѣней, которыми всегда отличалась у лучшихъ художниковъ гравюра на деревѣ и которыя составляютъ одно изъ главныхъ достоинствъ этого рода гравюры.

Глядя на произведеніе гг. Пищалкина и Сѣрякова, не разъ подумаешъ: зачѣмъ наши талантливые художники тратятъ свои силы на воспроизведеніе всякихъ иностранныхъ (итальянскихъ — г. Пищалкинъ, французскихъ — г. Сѣряковъ), или хотя и отечественныхъ, но слабыхъ произведеній живописи? Сколько у насъ есть своихъ картинъ, особенно изъ числа явившихся на свѣтъ въ послѣднее время, начиная отъ маленькихъ прелестнѣйшихъ сценокъ домашней жизни, которыми кишать теперь мастерскія нашихъ художниковъ, и восходя до такихъ грандіозныхъ картинъ, какъ „Княжна Тараканова“, которыя должны и могли быть во всѣхъ домахъ, во всѣхъ рукахъ. Какъ бы всѣ покупали, какъ разбирали бы на-расхватъ гравюры съ нихъ, и какъ бы, въ то же время, создалась у насъ національная, своя школа гравюры! Для Рафаэля и прочихъ чужихъ живописцевъ найдутся гравюры и безъ насъ. На тѣхъ картинахъ мы никогда не выростемъ.

Но какой, однакоже, выводъ изъ всего высказаннаго въ настоящей статьѣ? Тотъ, что наша выставка будетъ въ Парижѣ въ высшей степени замѣчательна и что съ такою честью, какъ нынче, наше искусство никогда еще не показывалось въ Европѣ.

(„С.-Петербургскія Вѣдомости“ 1867 г., №№ 10 и 12)

По поводу выставки въ Академіи Художествъ (1867).

Можетъ быть, всѣ уже забыли нынѣшнюю выставку. Я—нѣтъ. Она надолго останется въ моей памяти, и это не потому, чтобъ меня слишкомъ поразили выставленныя тамъ картины и статуи, этого нельзя сказать—тамъ, кажется, не было ничего слишкомъ необыкновеннаго, колоссальнаго, но все, что тамъ находилось, и многое, что должно бы тамъ быть, да не было, наводитъ меня на размышленія, которыя не скоро изглаживаются изъ памяти.

Въ послѣдніе годы, русскихъ художниковъ не то чтобъ слишкомъ гладили по головкѣ—нѣтъ, совсѣмъ напротивъ, имъ поминутно доставалось со всѣхъ сторонъ, какъ только, бывало, откроется выставка: кому надо было отличиться молодцоватымъ перомъ и глубокою общественною думою, а кому и превосходнымъ пониманіемъ искусства. Но мудрено припомнить такой годъ, когда бы больше нынѣшняго жаловались на нашихъ художниковъ. Прежде хоть кто-нибудь принималъ ихъ сторону, жалѣлъ ихъ, какъ такихъ людей, которыхъ трудъ тяжелъ и дологъ, а результаты его, художественныя произведенія, нейдутъ съ рукъ. Ныньче даже и того нѣтъ, во сто разъ больше обыкновеннаго всѣ повернулись къ нимъ спиной, и они одни стали во всемъ виноваты: и зачѣмъ выставка мала, и зачѣмъ она не такая, какой хотѣлось бы тѣмъ, кто удостоиваетъ ее своихъ разсужденій, и проч.

Но мнѣ кажется, наши художники могли бы отвѣчать: „Да, вотъ вы сердитесь на насъ, вы намъ выговариваете, вы съ насъ взыскиваете—ну хорошо, пускай мы виноваты во всемъ, во всемъ. Но мы скажемъ съ своей стороны только одно: не можемъ же мы забыть Флавицкаго и Гè, и покуда дѣло будетъ идти у насъ такъ, какъ было съ ними, до-тѣхъ поръ нечего ждать какой-то богатой, невозможной жатвы отъ насъ и созидаемаго нашими руками русскаго искуства. Что посѣютъ, то и пожнутъ. Мы не герои, мы люди, и на-перекоръ всѣмъ возможнымъ обстоятельствамъ идти не можемъ".

Я думаю, еслибъ наши художники такъ отвѣчали публикѣ и распекательнымъ фельетонамъ, намъ нѐчего было бы противъ нихъ сказать.

При всеобщемъ безлюдьѣ, при всеобщемъ отсутствіи крупныхъ талантовъ и крупныхъ произведеній, вдругъ является художникъ, который пишетъ картину, дотого поразительную, по глубинѣ трагическаго выраженія и по красотѣ, что о ней долго не умолкаютъ всеобщіе толки. Картина и ея авторъ выходили изъ ряду вонъ, и большинство въ одинъ голось повторяло, что это лучшая наша картина въ *историческомъ* родѣ. Что же? Конечно, эту картину тотчасъ же стали на перебой другъ у друга отнимать публичные и частные музеи, кто раньше ею завладѣетъ, кто скорѣе ее купитъ, а самъ художникъ занялъ высокое мѣсто между всѣми нашими художниками, талантъ его былъ признанъ и почтенъ? Ну, нѣтъ, Флавицкій умеръ, на половину отъ горя и потери всѣхъ надеждъ, даже чинъ профессора ему дали совершенно нѐхотя, когда уже никакъ нельзя было противиться голосу публики (*всѣ* достойны быть профессорами, кромѣ одного автора Таракановой!), а что касается до картины его, то она и до сихъ поръ осталась некупленною: никто ее не хочетъ, никому она не нужна у насъ.

Но этого мало: другой молодой и полный таланта художникъ, наскучивъ затхлой казеньщиной и толкаемый впередъ своимъ дарованіемъ, рѣшается взглянуть свѣжими глазами на сюжеты, тысячу разъ всѣми пробованные и отъ того получившіе ограниченно-условную, стереотипную форму. Онъ пытается извлечь изъ этихъ сюжетовъ новую, живую струю. Первая попытка проходитъ довольно счастливо, и даже публика становится на сторону смѣлаго художника, рукоплещетъ его попыткѣ, бѣжитъ смотрѣть изображенную имъ сцену, подъ кистью другихъ живописцевъ давно извѣстную и давно непривлекавшую ничьихъ глазъ, а теперь блеснувшую чѣмъ-то вдругъ совсѣмъ новымъ, интереснымъ и живописнымъ. Но тутъ же поднимается и вопль всего, что только есть у насъ самаго ретрограднаго и отсталаго: они не выносятъ нарушенія своихъ привычекъ, своихъ взглядовъ; для нихъ преступленіе, непозволительный грѣхъ, вредное для общества заблужденіе во всемъ свѣжемъ и новомъ, и когда тотъ же художникъ производитъ на свѣтъ новую картину, эти люди смотрятъ на эту картину уже совершенно враждебными, подозрительными глазами, и картина скрыта отъ публики. Ее никому не показываютъ и велятъ взять назадъ [1]).

И все это, во имя возгорѣвшейся вдругъ любви и почтенія къ исторіи, во имя необходимости тщательно уберегать зрителей отъ „неправильныхъ", „вольнодумныхъ" изображеній тѣхъ или другихъ событій. Нѣжная забота, трогательная попечительность! Точно будто бы всѣ музеи на свѣтѣ (въ томъ числѣ и наши) не наполнены картинами, гдѣ художники прежняго и новаго времени третировали свои сюжеты какъ хотѣли, слѣдовали всевозможнымъ выдумкамъ и капризамъ, даже въ картинахъ самаго серьознаго содержанія, и однакоже никто этимъ не былъ развращенъ и картины дорогою цѣной покупались для самыхъ офиціальныхъ хранилищъ, опасности для общественной нравственности нигдѣ не случилось. Она ни на волосъ не развратилась.

Но этого не хотятъ помнить упорные оберегатели всего стараго, и вотъ нѣсколько замѣчательныхъ со-

[1]) Дѣло шло тутъ о картинѣ Гè: „Вѣстники Воскресенія", которую долго скрывали отъ нашей публики, по причинамъ цензурнымъ. Впрочемъ картина оказалась, впослѣдствіи, очень слабою въ художественномъ отношеніи. *В. С.*

зданій искусства теперь для насъ все равно что не существуетъ, и принуждены искать себѣ убѣжища и милостыни въ чужихъ краяхъ, у иностранцевъ!

Неправда ли, какъ все это должно живительно дѣйствовать на расположеніе духа, на предпріимчивость нашихъ художниковъ, какъ это должно разжигать ихъ фантазію и устремлять на созданіе новыхъ вещей, многочисленныхъ, оригинальныхъ, со свѣжимъ направленіемъ!

Какъ имъ не подумать: вотъ какова участь лучшихъ, талантливѣйшихъ между нами; чего же ожидать тѣмъ, у кого меньше таланта, способностей, и, значитъ, привлекательной силы для всѣхъ? Кто о *тѣхъ* будетъ хлопотать, кто *тѣхъ* возьметъ подъ свое крылышко?

Но нашлись люди, которые вдругъ заговорили: „что это нынче выдумываютъ, будто никто у насъ не покупаетъ картинъ, будто публика не хочетъ знать искусства, будто у ней нѣтъ потребности въ художественныхъ произведеніямъ? Все это неправда, иначе на выставку не ходили бы толпы народа, и не платились бы дорогія деньги за картины Тройона, Мессонье, Лейса, Розы Бонёръ“. Прекрасный, нечего сказать, способъ доказательства! Ну да, дѣйствительно, толпы народа ходятъ у насъ всегда на выставку; но что же онѣ доказываютъ, кромѣ любопытства, того же самаго любопытства, съ которымъ идутъ всюду, гдѣ бы не появилось что-нибудь новое, въ любомъ родѣ? Ну да, дѣйствительно, есть такіе русскіе, которые покупаютъ картины Мессонье, Тройона и Розы Бонёръ — но что же изъ этого слѣдуетъ? Много ли такихъ покупателей на всю массу нашего народа, на всю массу нашихъ художниковъ, а главное, кто сказалъ, что тѣ люди, которые покупаютъ Тройоновъ и Мессонье, такъ вотъ и станутъ сейчасъ покупать себѣ картины нашихъ живописцевъ? Ничуть не бывало. Всего чаще картины покупаются изъ моды, изъ чванства, изъ хвастовства—и только; но для этой цѣли именно всего болѣе годятся Мессонье и Тройоны, они знаменитости, они европейскія репутаціи. Свои художники для такой цѣли—люди вовсе неподходящіе, безъ нихъ слишкомъ легко можно обходиться.

Наврядъ ли и это обстоятельство способно увеличивать энергію и плодовитость нашихъ художниковъ. Въ нашей національной натурѣ столько таланливости, столько способности къ искусству, что дѣйствительно превосходныхъ художниковъ у насъ всегда могло быть много. Элементовъ для того разсыпано у насъ вездѣ слишкомъ много, на нихъ наталкиваешься на каждомъ шагу. Но ни въ нихъ, ни въ ихъ произведеніяхъ нѣтъ еще никакой настоящей потребности. И тѣ, и другія покуда—дѣло роскоши, прихоти, но не внутренней, душевной потребности, и вотъ, постоянно замерзаетъ большинство пробивающихся сквозь снѣгъ свѣжихъ отпрысковъ, большинство талантовъ завядаетъ и глохнетъ раньше времени. Каждый молодой художникъ, у котораго есть настоящее дарованіе, начинаетъ, разумѣется, всегда съ пламеннымъ жаромъ, съ безкорыстнымъ воодушевленіемъ и энергіей. Но и на него самого и на его товаръ нѣтъ никакого спроса, и вотъ, побившись сколько терпѣнія хватитъ, осаждаемый нуждой, онъ идетъ въ учителя, въ чиновники, въ антрепренеры—прощай искусство! Какого внутренняго жара хватитъ бѣдному молодому человѣку на то, чтобъ побѣдить окружащую его апатію и равнодушіе, и продержаться, однѣми своими силами, безъ помощи, на бреши? Для кого стараться, изъ-за чего хлопотать, стоитъ ли игра свѣчъ?

Но, когда такъ, отчего же наши выставки будутъ вдругъ многочислены и превосходны?

Наконецъ, кромѣ всего этого, что еще служитъ слишкомъ часто помѣхою успѣхамъ нашихъ художниковъ, это—несокрушимая привязанность многихъ изъ числа ихъ къ сюжетамъ *высокимъ*. Тутъ уже вся вина на сторонѣ художниковъ. Много разъ уже было толковано о томъ, что нашему отечественному искусству, нашимъ живописцамъ всего меньше сподручны задачи изъ исторіи, и что, кромѣ рѣдкихъ, очень рѣдкихъ случаевъ, русскіе живописцы до сихъ поръ оказываются только въ высшей степени слабыми и ничтожными, когда берутся за что бы то ни было въ этомъ родѣ. Примѣры на лицо. Вспомните всѣ наши *историческія* и *религіозныя* картины, и скажите, не потеряли ли на нихъ понапрасну время и способность люди, которые, употребивъ время, дарованіе и знаніе на что нибудь болѣе имъ свойственное, произвели бы, можетъ быть, на свѣтъ вещи очень примѣчательныя? Но ничто не помогаетъ: наши художники либо не знаютъ, либо не хотятъ знать того, что у насъ пишется объ искусствѣ, большая половина между ними все еще продолжаетъ, безъ призванія, безъ вдохновенія браться за сюжеты *высокіе* и *глубокіе*, которые только тогда и способны родить сколько-нибудь сносное созданіе, когда въ зарожденіи ихъ участвуетъ энтузіазмъ. Они продолжаютъ брать и коверкать ихъ потому только, что сюжеты эти искони бродятъ по мастерскимъ и по холстамъ художниковъ, они не замѣчаютъ, что такими произведеніями своими они только отталкиваютъ отъ себя всю массу публики и прибавляютъ къ ея, и такъ уже довольно сильному, равнодушію.

На нанѣшней выставкѣ не мало произведеній-выкидышей именно въ этомъ столько опасномъ и скользкомъ для нашихъ художниковъ родѣ. Съ нихъ мы и начнемъ свой обзоръ.

Напрасно г. Чумаковъ попробовалъ мало того что взять сюжетъ, ему не свойственный—„Притчу о богачѣ“, но еще третировать его на ново-французскій манеръ: сильное вліяніе парижскихъ художниковъ у него въ картинѣ высказалось, а все-таки дѣло ни на-волосъ не подвинулось впередъ. Въ картинѣ его оказались интересныя европейскія подробности костюма на уходящемъ богачѣ — уборъ изъ золотыхъ монетъ на головѣ и шеѣ, восточные узоры на платьѣ, еврейскій типъ у самого богача, и даже у нѣкоторыхъ зрителей въ толпѣ народной, окружающей его и Христа — но вотъ и все. Все же главное, содержаніе, выраженіе картины—утекли сквозь пальцы у художника, онъ напрасно убилъ нѣсколько лѣтъ на свою картину, и вѣрно то, что сейчасъ же послѣ выставки ее навсегда, и по всей справедливости, всѣ и забудутъ. Г. Худяковъ попалъ въ ту же несчастную ко-

лею, гг. Боткинъ и Постниковъ—тоже. Первый, вмѣсто трагической сцены кандіотовъ, ожидающихъ въ пещерѣ, на берегу моря, корабля-спасителя, представилъ только ничуть неинтересную, растрепанную толпу плохихъ бабъ и дѣтей, мечущихся по пещерѣ, но ничего не имѣющихъ ни греческаго, ни кандіотскаго: мало добраго намѣренія и важнаго сюжета, надо еще талантъ и способность проникаться имъ, надо носить въ груди своей трагическія струны и великую душу для того, чтобъ раздался трагическій звонъ и потрясающіе звуки. Такъ точно и тѣ двое другихъ: мало превыше всего любить ивановскую картину, для того, чтобъ порядочно передавать евангельскія событія. Надо носить ихъ въ себѣ, быть ими полнымъ, надо имѣть античное настроеніе духа, не то все выйдетъ бѣдно и блѣдно, вяло и скучно. У кого нѣтъ могучаго исключительнаго призванія, пускай лучше просто копируетъ съ натуры итальянскихъ дѣвочекъ-цвѣточницъ, албанокъ и неаполитанокъ у фонтана, мальчиковъ-нищихъ или пифферарові, и весь остальной казенный вздоръ, чѣмъ обыкновенно пробавляется въ Италіи три четверти нашихъ художниковъ, отпускаемыхъ съ такими надеждами и издержками въ Римъ. Г. Бронниковъ рѣшился, повидимому, бросить древніе сюжеты, и отъ Августовъ съ Меценатами, отъ консуловъ и центуріоновъ переправился въ средневѣковую Венецію, къ „совѣту трехъ", таинственнымъ пыткамъ, ужасамъ; это, пожалуй, шагъ впередъ, а все-таки жалко, что онъ выбралъ сюжетъ незначительный. Толпу мозаичистовъ вводятъ въ залу судилища люди съ черными капюшонами на головѣ, и очень театральнымъ жестомъ открываютъ валяющійся на полу трупъ замученнаго художника: зачѣмъ дескать, этотъ художникъ дурно говорилъ про совѣтъ трехъ! Мозаичисты въ ужасѣ отступаютъ; три инквизитора жестомъ, еще болѣе театральнымъ, чѣмъ люди въ капюшонахъ, показываютъ художникамъ на ихъ товарища. Что же говоритъ, къ концѣ-концовъ, эта картина: „Вотъ что значитъ дурно говорить про высшее начальство!"— и больше ничего. Но этотъ мотивъ недостаточно интересенъ, исторіи тутъ нѣтъ, не говоря уже о томъ, что наврядъ ли венеціянская тайная канцелярія брала на себя трудъ призывать товарищей истерзанныхъ или задавленныхъ ею людей и читать имъ мораль. Слишкомъ извѣстно, что эти отцы отечества очень спокойно дѣлали что имъ хотѣлось, однихъ приказывали задавить, другихъ утопить, и никакихъ потомъ моральныхъ наставленій никому не читали. Что же касается до красокъ, то онѣ по-прежнему у г. Бронникова довольно живы и ярки, а это уже успѣхъ въ сравненіи съ гг. Худяковымъ, Постниковымъ, Боткинымъ и Чумаковымъ. Не стоитъ много разсказывать про г. Семирадскаго, изобразившаго Людовика XI, какъ тотъ ханжески стоитъ на колѣняхъ и усердно молится, даромъ-что только-только подписалъ и отдалъ исполнить нѣсколько своихъ тиранскихъ смертныхъ приговоровъ: задача тутъ хороша, выборъ сюжета для картины истинно художественный, представляющій не мало прекрасныхъ мотивовъ, но зато—насколько сюжетъ картины выше чѣмъ у г. Бронникова, настолько техническое исполненіе ниже; общій результатъ все-таки тотъ же, а именно: не слѣдовало художнику браться за такую задачу. Но изъ всѣхъ „историческихъ" картинъ на выставкѣ одна изъ самыхъ пустыхъ и ничего нестоющихъ—это картина г. Шарлеманя: „Екатерина II въ мастерской у Фальконета". Что̀ такое воодушевило художника, что̀ побудило его помакнуть свои кисти въ краску—дѣло совершенно непонятное! Императрица съ толпой придворныхъ зашла въ мастерскую художника—что это за сюжетъ для вдохновенія, какой интересъ таился въ этомъ совершенно незначительномъ событіи? Все, что подлежало здѣсь изображенію, состояло единственно въ почтительныхъ поклонахъ и позахъ съ одной стороны, въ шелковыхъ и бархатныхъ костюмахъ, лентахъ и позументахъ съ другой стороны. Но подобный взглядъ на задачи живописи въ наше время едвали можетъ быть допущенъ. Тутъ есть сюжетъ развѣ только—для *оды* прежняго времени! Но время ли и мѣсто ли имъ теперь? Что̀ касается до техническаго исполненія атласа, бархата, башмаковъ, шпагъ и париковъ, то о достоинствѣ его можно судить потому, что уже послѣ открытія выставки, авторъ картины, желая получить который-то академическій чинъ, воспользовался добрыми совѣтами и снялъ картину съ выставки, чтобы поправить то и другое.

Но лучшимъ доказательствомъ тому, какъ мало свойственны въ настоящее время большинству нашихъ художниковъ историческіе, и вообще всякіе „*высокіе*" сюжеты, могутъ служить гг. Перовъ и Антокольскій. Оба—художники талантливые, сдѣлавшіе до сихъ поръ много хорошаго, и отъ которыхъ можно ожидать еще бо̀льшаго. Но произведенія ихъ выходили хороши и примѣчательны до тѣхъ только поръ, пока они дѣйствовали въ свойственныхъ имъ предѣлахъ, и не заглядывали въ совершенно чуждыя имъ сферы. Г. Перовъ въ короткое время выдвинулся впередъ и сдѣлался любимцемъ публики, потому что на всѣхъ дѣйствовали та внутренняя сила, съ которою онъ принималъ впечатлѣнія дѣйствительности, и та простая правда, съ которою онъ умѣлъ передавать ихъ. Въ этомъ заключалась вся тайна его вліянія на массу. Но онъ это недостаточно понялъ, онъ вздумалъ заняться какимъ-то аллегорическимъ сномъ, который ему случилось (должно быть, недавно) увидать: онъ рѣшился представить, въ формахъ большой, такъ-называемой „*историчееkой картины*" священныя личности „у моря, изображающаго символъ человѣческихъ страстей", и притомъ съ такою мыслью, что этихъ страстей слѣдуетъ всѣмъ намъ чуждаться. Мы не станемъ уже говорить о странности главной задачи; хорошо, если дѣло идетъ о страсти къ вину, къ картамъ, къ лошадямъ; но неужели должны подвергнуться остракизму и любовь, и страсть къ живописи, къ искусству, ко всему поэтическому, безъ чего пожалуй и самъ г. Перовъ не въ состояніи былъ бы выполнить своей настоящей картины? Объ этомъ мы уже не станемъ говорить; взглянемъ только на эти цыганскія лица, гдѣ по заведеннымъ порядкамъ требуются, для подобныхъ картинъ, *идеальныя* черты,

красота. Посмотрите на эти академическія одежды и драпировки, неслушающіяся той руки, которая привыкла правдиво передавать тулупы, сермяги, сарафаны, панталоны и фраки—и вы поймете, почему вся публика съ величайшимъ неудовольствіемъ отходила отъ „*исторической*“ картины г. Перова, и считала ее промахомъ художника.

Тоже самое случилось и съ г. Антокольскимъ. Два раза онъ выполнилъ художественныя произведенія на темы, которыя соотвѣтствовали его натурѣ, его внутреннему призванію, настроенію: одинъ разъ онъ представилъ еврея-портнаго, другой разъ — еврея-скупаго, и обѣ эти вещи вышли столько оригинальны, столько талантливы, столько жизненно-правдивы, что тотчасъ притянули къ себѣ всѣхъ. Но теперь, по собственному желанію, или по чьему-либо постороннему внушенію, г. Антокольскій изобразилъ „*Цѣлованіе Іуды*“. Задача такъ была далека отъ настроенія нашего художника, такъ мало приходилась по средствамъ и наклонностямъ реалиста, изобразителя дѣйствительной, вседневной жизни, что онъ на этотъ разъ долженъ былъ пасть. Все тутъ было не такъ, не на своемъ мѣстѣ, все неладно: и позы, и выраженія, и костюмы; нигдѣ не высказалось ничего живаго, свѣжаго, ни тѣни самостоятельности, оригинальнаго творчества (а безъ нихъ художественное произведеніе ровно ничего не стоитъ). По счастью, одно маленькое обстоятельство заставляетъ подозрѣвать, что и самъ авторъ чувствуетъ настоящее значеніе своего нынѣшняго произведенія: въ каталогѣ мы видимъ, что онъ назначилъ ему цѣну—*20 рублей*. Не высоко же онъ его цѣнитъ, и это—славу Богу! Скоро, значитъ, можно ожидать отъ него такихъ созданій, которыя будутъ имѣть совсѣмъ другое значеніе, гдѣ онъ войдетъ снова въ свою колею, и, слѣдовательно, снова пойдетъ впередъ талантливымъ шагомъ. Дѣло другое—г. Перовъ: тотъ назначилъ за свой аллегорическій сонъ 1,000 рублей! Видно, онъ и въ самомъ дѣлѣ считаетъ эту картину *чѣмъ-то*, тогда какъ она, конечно, стоитъ развѣ что тѣхъ же 20 рублей, что и барельефъ г. Антокольскаго. Что же, дай Богъ всякаго счастія г. Перову, но жаль будетъ, если онъ не выйдетъ изъ своего заблужденія, и вмѣсто своихъ прекрасныхъ маленькихъ картинокъ, приносящихъ ему нѣсколько сотенъ рублей, станетъ писать сны и другія „*серьозныя, высокія*“ вещи, за которыя ему будутъ давать тысячи!

Таковы размышленія, къ которымъ приводитъ нынѣшняя выставка. Факты все важные, крупные, ихъ нельзя ни не замѣтить, ни забыть. Но можно ли сказать, послѣ всего, какъ многіе это дѣлаютъ нынче, что наше искусство погибаетъ, что оно идетъ назадъ? Никогда! оно только окружено со всѣхъ сторонъ очень неблагопріятными обстоятельствами, многія лучшія его силы завядаютъ раньше полнаго разцвѣта, погибаютъ на полдорогѣ, или даже на первыхъ шагахъ, но все-таки сила пробивающихся талантовъ велика, ихъ много, они стоятъ на самой чудесной, вѣрной дорогѣ, а когда это есть—нечего тужить о всевозможныхъ невзгодахъ и бѣдствіяхъ. На нынѣшней выставкѣ, какъ всегда, появилось нѣсколько свѣжихъ, здоровыхъ, талантливыхъ отпрысковъ, свидѣтельствующихъ о могучей жизни и здоровья, глубоко коренящихся въ современномъ племени русскихъ художниковъ, и они-то и заставляютъ насъ смотрѣть съ радостью и надеждою на будущность нашего искусства, тѣмъ болѣе, что все, что только лучшаго появляется теперь у насъ, опирается на сюжеты, задачи русскіе, вседневные, т.-е. такіе, которые могутъ быть дѣйствительно извѣстны и близки каждому изъ нашихъ художниковъ, могутъ быть сочувственны ему, и слѣдовательно, одни и могутъ быть выражены имъ со всею силою и правдою, какихъ требуетъ истинно значительное художественное произведеніе.

Взгляняте хоть на эти примѣры. Вотъ „Споръ о вѣрѣ“ г. Жукова. Православный священникъ съ женою въ гостяхъ у старообрядцевъ; бесѣда покуда еще мирная, идетъ еще угощеніе, но страсти начинаютъ уже разжигаться, и пока старуха-баба горячо дѣлаетъ свои богословскія выкладки попадьѣ, а крестьянинъ тоже что-то толкуетъ ея мужу, проворный и горячій молодецъ — старообрядецъ—лѣзетъ уже на полку за священными книгами, откуда всѣ начнутъ сейчасъ вычитывать тексты. Конечно, есть еще довольно неловкости и неумѣнья въ этой картинѣ молодаго, начинающаго художника, легко указаль на разные недостатки исполненія (въ томъ числѣ слишкомъ разбросанная группировка), но все вмѣстѣ, однакоже, свѣжо и ново, тутъ высказалось уже довольно правды и выраженія, и въ будущемъ или послѣдующемъ году, т.-е. на одной изъ первыхъ выставокъ, надо ожидать отъ молодаго живописца чего-нибудь въ самомъ дѣлѣ хорошаго и удавшагося.

Вотъ „Лазаретъ“ Громме: раненые солдаты, одни въ мукахъ и корчахъ страданія, другіе, взглядывающіе съ надеждой на военнаго лекаря, занятаго перевязкой, сестры милосердія, съ заботой и тихимъ сердечнымъ выраженіемъ хлопочущія около больныхъ—все это мотивы новые, прекрасные, поважнѣе тѣхъ, что прежде бывало наполняли „историческія“ громадныя картины и заслуживали знаменитость, или, по крайней мѣрѣ, профессорскій чинъ. Написана же эта картина очень живо, бойко и колоритно. Жаль только, что въ фонѣ представленъ какой-то мавританскій палаццо. Гдѣ же это дѣло происходитъ? Въ Гренадѣ, въ Альгамбрѣ? Но какъ же туда забрели русскіе солдаты и лекаря? Во всякомъ случаѣ, какъ бы ни было, фона ужасно много въ картинѣ, и онъ тутъ совершенно лишній: безъ него картина была бы лучше.

Вотъ еще: „Пойми меня“, г. Шурыгина. Это представленъ молодой чиновникъ, воротившійся домой со службы и только что наскоро набросившій халатъ; онъ сидитъ за фортепіано, и съ упоеніемъ, забросивъ голову и высоко поднимая руки надъ клавишами фортепіано, поетъ сердечный романсъ; вицъ-мундиръ виситъ за его спиной на стулѣ, рядомъ съ ниточкой, на которой привязана бумажка, чтобъ играть съ кошкой; передъ глазами пѣвуна женскій портретъ. Это премилѣйшая, преинтереснѣйшая картинка, въ

ней тотъ-же юморъ, то же одушевленіе, тотъ же интересъ, что въ картинкѣ этого самаго автора, бывшей на выставкѣ года два назадъ. Молодой человѣкъ смотритъ въ кулакъ на голыхъ нимфъ профессора Неффа, и такъ засмотрѣлся, что разронялъ изъ шляпы всѣ свои перчатки на полъ. Я думаю, ни той, ни другой картинки многіе у насъ не забудутъ.

Вотъ еще: „Проказы кошки" г. Боброва (Алексѣя). Перспектива комнатъ, стоящій посреди комнаты столикъ съ женскими работами, и напереди кошка, играющая на полу съ размотавшимся клубкомъ и, кажется, только-что наблудившая на окнѣ—тамъ она опрокинула кувшинъ и оттуда поскорѣе соскочила—все это такъ живо, такъ талантливо, такъ вѣрно передаетъ дѣйствительность, что тотчасъ-же вызываетъ невольную улыбку у зрителя. На картинкѣ нѣтъ ни одного живаго человѣка, а такъ вотъ и чувствуешь, что сейчасъ кто-то тутъ былъ, на минуту вышелъ и вотъ-вотъ сію секунду воротится назадъ. Часто ли бывало выражено что-нибудь подобное съ такою удачей на картинахъ?

Очень граціозно „Прощаніе сына съ матерью" г. Корзухина. Парень, ужъ, кажется, довольно наплакавшійся, стоитъ со своими красными, широко разставленными на лицѣ глазами, съ выраженіемъ немножко тупымъ и пассивнымъ, въ родѣ теленка—онъ даетъ себя оплакивать, между тѣмъ, какъ старуха-мать упала ему на плечо и плачетъ навзрыдъ. Ея горесть поразительна, глубока, и этотъ сюжетъ отлично идетъ къ таланту г. Корзухина; жаль только, что онъ на картинѣ перерѣзалъ свои фигуры по колѣно и лишилъ ихъ антуража, фона—иначе, нѣсколько полнѣе задуманная, она бы много еще пріобрѣла.

„Служка" г. Кошелева, продающій образа и заснувшій подлѣ своей выставки, на улицѣ, произведеніе мастерское, точно также какъ и его „Чиновникъ, возвращающійся съ вербъ", нагруженный подарками для дѣтей. Талантъ г. Кошелева крѣпчаетъ, онъ значительно совершенствуется въ своей техникѣ и начинаетъ получать ту силу, которая, быть можетъ, скоро приведетъ его къ созданіямъ вполнѣ зрѣлымъ. Въ обѣихъ картинкахъ его присутствуетъ юморъ—новая сторона, которой не было въ прежнихъ его произведеніяхъ даже еще недавно.

Каждаго порадовала, конечно, небольшая картина барона Клодта (М. П.): „Молитва передъ крещеніемъ", сцена изъ народнаго быта въ Орловской губерніи. До сихъ поръ этотъ талантливый и симпатичный художникъ болѣе держался сюжетовъ иностранныхъ; если я не ошибаюсь, нынче въ первый разъ онъ является съ картиной на сюжетъ изъ русскаго народнаго быта. Повидимому, онъ тщательно изучалъ его въ выбранной имъ мѣстности. Костюмы, мѣстныя привычки жизни, священникъ, дьячекъ, простой народъ, благочестиво тутъ присутствующій, маленькіе ребятишки, любопытно заглядывающія въ метрику, которую пишетъ дьяконъ, кадило съ раскаленными угольями, шитые золотомъ головные уборы—какая изъ всего этого вышла красивая, интересная сценка, полная разнообразія, самостоятельнаго характера и оригинальности! Еще нѣсколько такихъ картинъ, еще нѣсколько шаговъ впередъ, и г. Клодтъ займетъ очень видное мѣсто между нашими талантливыми художниками.

Другой баронъ Клодтъ (М. К.) на мои глаза одинъ изъ самыхъ характерныхъ нашихъ пейзажистовъ. Его упрекаютъ иногда въ нѣкоторой сухости, щепетильной мелочности, слишкомъ рабскомъ подражаніи натурѣ, но, мнѣ кажется, ужъ лучше это, чѣмъ размашистая ложь и фантастическія выдумки большинства нашихъ пейзажистовъ. Много лѣтъ тому назадъ г. Айвазовскій изобрѣлъ свой особый родъ ландшафтовъ, морскихъ и сухопутныхъ, который понравился, имѣлъ успѣхъ и очень скоро возвелъ автора на степень моднаго и фаворитнаго живописца. Съ тѣхъ поръ г. Айвазовскій не сдѣлалъ ни единаго шага впередъ (какъ всегда бываетъ съ фаворитами публики—къ чему имъ?); онъ продолжаетъ, какъ въ самые первые дни свои, изображать парадную, расцвѣченную, какъ фарфоръ, раззолоченную, какъ мундиръ, природу, употребляя для канвы кое-какіе наброски, сдѣланные когда-то, много лѣтъ тому назадъ, и выдумывая изъ головы, у своего холста, все остальное; онъ готовъ вамъ сейчасъ-же написать, не трогаясь съ мѣста, что угодно, какую хотите мѣстность, со снѣгомъ или бурею, съ баранами или буйволами, съ солнцемъ или луной, что-нибудь красное, лиловое или зеленое. Г. Боголюбовъ точно также создалъ себѣ свою манеру, гладкую и яркую, расцвѣченную и фейерверочную, но очень далекую отъ простой и неприбранной правды. Но въ картинахъ барона Клодта совсѣмъ другое. Не знаю, что можно сравнить, между всѣми русскими пейзажами, съ его „Осенью" (бывшею на всемірной выставкѣ нынѣшняго года), а потомъ и съ закатомъ солнца, выставленнымъ на нынѣшней выставкѣ въ Академіи. Все это очень-очень далеко отъ Соррентовъ, Константинополей, видовъ на Черномъ морѣ и въ Швейцаріи, которыми обыкновенно насъ подчуютъ русскіе ландшафтные живописцы — и слава Богу! Баронъ Клодтъ ищетъ только схватить русскую природу, во всей ея неказистости, безъ всякой претензіи на парадъ и золотомъ шитый мундиръ, безъ чего другіе пейзажисты не представляютъ себѣ природу; но зато сколько истиннаго, глубокаго наслажденія приносятъ его правдивыя картины! Нынѣшній „Осенній его вечеръ", гдѣ-то въ русской глуши, съ краснымъ солнцемъ, закатывающимся позади холма, у подножія котораго идетъ дорога, полная ѣдущихъ и идущихъ путниковъ и начинающая покрываться мракомъ, — произведеніе мастерское.

Изъ трехъ прекрасныхъ картинокъ г. Перова, нынче выставленныхъ (я не считаю здѣсь его аллегорическаго „Сна"), я предпочитаю не самую большую, не „Утопленницу", а двѣ другія, маленькія. Правда, и въ большой есть много хорошаго, именно городовой, равнодушно сидящій на краю лодки и покуривающій трубочку подлѣ мертваго тѣла женщины, вынутой изъ воды. Никакого выраженія на его калмыцкомъ лицѣ, покрытомъ, кажется, не кожей,

а шкурой и изрытомъ оспой. Прекрасно изображенъ въ картинѣ ранній утренній часъ, сырой туманъ, клубящійся надъ рѣкой, вездѣ молчаніе и отсутствіе жизни, что-то холодное и безотрадное, но слабѣе прочаго само главное дѣйствующее лицо, утопленница. Что она написана неудовлетворительно — это еще понятно: письмо г. Перова никогда не было ни колоритно, ни живо и сочно; но жаль, что она и сочинена, и нарисована такъ, что заставляетъ желать еще многаго. За то просто прелесть двѣ другія картинки того же художника: „Чистый понедѣльникъ“ и „Учитель рисованія“. Мужъ и жена, возвращающіеся изъ бани съ вѣниками и узелками, красные, распухлые, съ налившимися глазами и крѣпко закутанные; старичекъ-учитель съ длинными рѣдкими волосами и оловяннымъ взглядомъ, поджидающій, сидя на стулѣ, своихъ маленькихъ паціентовъ, посреди оригиналовъ на бумагѣ, карандашей, растушекъ и гипсовыхъ носовъ и ушей — обѣ эти вещицы по выраженію, по задуманію, истинные перлы.

Всѣ перечисленные художники появлялись уже на выставкахъ. Но кромѣ нихъ блисталъ нынче въ залахъ Академіи еще одинъ молодой художникъ, который выступилъ въ первый только разъ, но едва-ли не больше всѣхъ другихъ обратилъ на себя общее вниманіе. Это — г. Брызгаловъ, выставившій картину: „Читальщикъ“ [1]). Это старичокъ, сѣдой, беззубый, гладко подстриженный и съ раскрытымъ ртомъ—онъ читаетъ псалтирь по комъ-то—а корявые пальцы его лѣзутъ между тѣмъ потихоньку въ табакерку за щепоткой табаку, освѣжиться; онъ туда не смотритъ, глядитъ прямо въ развернутую книгу, кажется, не пропуститъ тамъ ни единой буквы,—но что за выраженіе привычки, равнодушія и износившейся бѣдности! Это просто фотографія съ натуры, только въ самыхъ живыхъ, колоритныхъ и поразительныхъ краскахъ, да еще въ натуральную величину. Точно въ растворенное окно увидали вы гдѣ нибудь, въ окно дома или церкви, этого небритаго старичка, выдавшагося на темномъ фонѣ по грудь; такъ онъ передъ вашими глазами и шамкаетъ беззубымъ ртомъ, потихоньку и однообразно бормочетъ что-то такое, и мускулы худой его шеи слабо передвигаются подъ тощимъ, несчастнымъ галстухомъ. Рѣшительно маленькій chef d'oeuvre! Какое-то будетъ продолженіе у г. Брызгалова, что-то онъ вслѣдъ за этимъ напишетъ?

Портреты, какими всегда славилась русская школа, еще начиная съ прошлаго столѣтія, очень хороши и на нынѣшней выставкѣ. Портретъ канцлера князя Горчакова, г. Кёлера, принадлежитъ къ числу примѣчательныхъ: въ немъ много жизни, правды и силы; портретъ г. Крамскаго, чернымъ карандашемъ, отличается, какъ и всѣ другіе, большимъ мастерствомъ въ рисункѣ лица и рукъ; портреты гг. Маковскаго и Тюрина также, конечно, хороши.

Въ числѣ произведеній молодыхъ художниковъ встрѣчается нѣсколько такихъ, которыя должны считаться фактами печальными: нѣкоторые изъ нашихъ живописцевъ вмѣсто того, чтобъ идти впередъ, какъ все заставляло ожидать, пошли назадъ. Кто не помнитъ на одной изъ выставокъ послѣднихъ лѣтъ „Сватовства за дочь портнаго“, г. Петрова, гдѣ было столько комизма, живой естественности, мѣткой наблюдательности: нынче онъ написалъ „Крестьянина въ бѣдѣ“, малиновую картину, съ несчастными позами, вытаращенными глазами, коровою, въ которой не разберете, лежитъ ли она головой или спиной къ зрителю. „Складъ чая на нижегородской ярмаркѣ“, г. Попова, былъ столько красивъ и интересенъ, что его возили на двѣ всемірныя выставки (1862 и 1867 г.): теперь этотъ же самый г. Поповъ прислалъ изъ Рима какую-то прогулку итальянскихъ нянекъ съ итальянскими же дѣтьми по Монте-Пинчіо, что-то въ родѣ тусклой и вялой акварели, гдѣ няньки столько же уродливы и ничтожны, какъ и дѣти, а дѣти — какъ и католическіе попы въ трехуголкахъ; все вмѣстѣ безъ юмора, безъ даровитости, безъ интереса, безъ содержанія. Съ г. Бобровымъ (Викт.) случилось такое же превращеніе: прежде нельзя было довольно налюбоваться на его мастерскіе портреты (особенно его собственный и его брата), на его картинки изъ тихаго семейнаго быта; нынче все это кончилось: портреты его (вице-президента Академіи и молодой дѣвушки) стали совершенно незначительны и даже непріятны, нѣтъ больше прежней силы, рельефа, жизненной правдивости; изображенія семейнаго быта („Вечерняя сцена“) рѣзки и ничтожны; тутъ, кажется, художникъ хлопоталъ только объ одномъ, о передачѣ освѣщенія изъ топящейся печки, а вмѣстѣ и изъ-подъ абажура лампы, —какая ограниченная задача! Да по-крайней мѣрѣ хоть бы и она была выполнена съ мастерствомъ! Но, какъ будто для того, чтобъ всѣ могли убѣдиться, какъ мало г. Бобровъ идетъ впередъ, онъ выставилъ теперь портретъ старухи-крестьянки, вяжущей чулокъ. Это копія съ оригинала, который нѣсколько лѣтъ тому назадъ едва ли не всего болѣе заставлялъ много надѣяться на талантъ г. Боброва, но какая разница нынѣшняя копія! Тутъ уже почти совершенно исчезла прежняя сила и рельефъ; точно копію сдѣлалъ старый, обезсилѣвшій художникъ съ блестящаго произведенія своей молодости.

Подобные факты—особливо со стороны юношей—грустны, обезкураживаютъ даже самую благорасположенную мысль. Но не въ трехъ же, четырехъ живописцахъ заключается вся сила нашего художества. По счастью, у насъ много другихъ еще художниковъ, которые не идутъ назадъ, которыхъ число ростетъ съ каждымъ днемъ, да и тѣ, что показались на нынѣшней выставкѣ въ неудовлетворительномъ свѣтѣ, быть можетъ на будущей опять поднимутся и засіяютъ въ прежнемъ блескѣ. Все-таки мы нынче опять видѣли въ залахъ Академіи много такого, что доказываетъ неоспоримый ростъ и возмужаніе нашего искусства.

И вотъ послѣ такой-то выставки, съ столькими

---

[1]) Впослѣдствіи стало извѣстно, что въ этой картинѣ почти ничего не принадлежало Брызгалову, а все было написано Перовымъ. *В. С.*

примѣчательными вещами, многіе рѣшаются называть ее—бѣдной, а искусство наше — падающимъ! Странные люди!

Но, что всего хуже, иные изъ числа порицателей пробуютъ поставить на видъ нашимъ художникамъ, что вы-де, господа, все не то дѣлаете, не тѣмъ занимаетесь, не тѣ все темы и сюжеты берете. Ныньче,—говорятъ они—завелась у нашихъ художниковъ необычайная узкость міросозерцанія; они продолжаютъ въ наше время разработку мотивовъ, давно уже опошлившихся и надоѣвшихъ всѣмъ и каждому. „Въ самомъ дѣлѣ (восклицаетъ № 264 „Голоса") около чего вертятся произведенія нашихъ жанристовъ, не исключая даже и самыхъ талантливыхъ? На что бьютъ всѣ эти крестьянскія похороны, утопленницы, дѣвушки работающія у изголовья больной матери, лазаретныя сцены, и т. д.?.. Все это внушено однимъ и тѣмъ же мотивомъ „гражданской скорби"; все это разсчитано на тотъ же эффектъ слезливой сантиментальности, на который били още очень недавно русскіе поэты; все это навѣяно вышедшимъ изъ моды обличительнымъ направленіемъ". Далѣе слѣдуютъ, для примѣра, совѣты, какъ *не надо* изображать швей, заснувшихъ у изголовья больной матери (талантливая, хотя и нѣсколько *синяя* картина г, Шарвина), какъ надо — „ужъ если хотите изобличить" то обличать такъ, чтобъ зрителя морозъ по кожѣ подиралъ; совѣты, какъ надо представлять „подвигъ бирскаго исправника надъ купцомъ Севастьяновымъ, или хоть Малинникъ на Сѣнной".

Кто знаетъ, можетъ быть и эти дикія размышленія дойдутъ до нашихъ художниковъ, и найдутся такіе между ними, которые вздумаютъ послушаться „печатнаго"? Боже сохрани! Неужели же въ самомъ дѣлѣ обличеніе — грѣхъ и преступленіе, а если и обличать, то надо обличать только такъ и только то, что укажутъ „Голосъ" и его художественные писатели? Неужели все надо художникамъ непремѣнно кого-нибудь слушаться, и заснувшая подлѣ больной матери измученная швея не что иное, какъ обличеніе и слезливость, и во всякомъ случаѣ событіе у насъ невозможное; а вынутая изъ воды утопленница—сюжетъ тоже небывалый—такой сюжетъ, котораго художники должны воздерживаться? Это еще почему? Просто невообразимъ деспотизмъ и командирство этихъ господъ въ „Голосѣ". Хороши бы сдѣлались наши художники, когда бы стали писать картины по ихъ рецептамъ, или воздерживались бы отъ той или другой задачи, не по внушенію своего художественнаго чувства, а потому, что „Голосъ" не велитъ, подъ страхомъ заклейменія сюжетовъ ихъ мотивами „надоѣвшими и опошленными"!

Нѣтъ, мы лучшаго ожидаемъ отъ нашихъ художниковъ. Они, можетъ быть, не станутъ еще мѣнять своихъ натуръ и наклонностей по требованію людей совершенно противохудожественныхъ, не отступятся отъ горячо и глубоко почувствованныхъ моментовъ вседневной, ежеминутно совершающейся передъ глазами жизни, въ угоду какой-то праздной и поверхностной болтовнѣ. Ихъ не запугаютъ бранныя категоріи, къ которымъ ихъ грозятъ причислять въ случаѣ неповиновенія, и, не боясь увѣреній, что искусство наше падаетъ, умаляется, растлѣно, исчезло, они найдутъ въ себѣ силу все-таки продолжать свое талантливое, побѣдное шествіе впередъ, и еще болѣе нынѣшняго возвысятъ наше искусство, не изобразивъ ни порку бирскимъ исправникомъ купца Севастьянова, ни поворачивающихъ всю душу сценъ Малинника на Сѣнной.

Талантливость, молодость и здравый смыслъ сумѣютъ и въ искусствѣ устоять противъ филинскихъ воплей „Голоса".

(*„С.-Петербургскія Вѣдомости" 1867 г., № 322*).

Замѣтки о художественной выставкѣ у Полицейскаго моста (1868).

Мнѣ бы слѣдовало, по настоящему, дать совсѣмъ другое заглавіе моей статьи. Мнѣ бы слѣдовало сказать: „Замѣтки о художественной выставкѣ Общества поощренія художниковъ". Но я желаю избѣжать такого заглавія. Упоминаемое тутъ имя Общества кажется мнѣ чѣмъ-то такимъ ложнымъ, страннымъ и неумѣстнымъ, что требуетъ непремѣннаго измѣненія. Вотъ я и хочу подать ныньче первый примѣръ благодѣтельной реформы.

Проходя мимо квартиры Общества и постоянно читая его вывѣску, я всегда чувствовалъ внутри себя очень значительную досаду, и даже негодованіе. Что это за названіе?—говорилъ я самъ себѣ: „Общество поощренія художниковъ!" Не удивительное-ли дѣло, что всѣ читаютъ эти слова и никто на нихъ не сердится? Всѣ повторяютъ ихъ тысячу разъ, и никому не приходило въ голову, что они повисли словно прыщъ какой-нибудь на нашемъ искусствѣ и на нашихъ художникахъ.

Поощреніе, поощрители! Это-ли еще не слогъ барства, это-ли еще не выраженіе высокихъ милостивцевъ и благодѣтелей про облагодѣтельствованныхъ и обласканныхъ художниковъ-мелюзгу.

Я не былъ, какъ вѣроятно и всѣ мои читатели, при основаніи Общества поощренія художниковъ. Но мнѣ кажется, точно будто бы я тамъ присутствовалъ, собственными глазами и ушами видѣлъ и слышалъ, что тамъ дѣлалось, такъ это Общество нарисовало само себя и свое происхожденіе въ нынѣшнемъ своемъ титулѣ. Мнѣ кажется, дѣло происходило точь-въ точь слѣдующимъ образомъ: Въ одинъ прекрасный вечеръ сидѣло разъ вмѣстѣ, послѣ обѣда, нѣсколько

прекраснѣйшихъ и добродѣтельнѣйшихъ баричей, и разговоръ шелъ у нихъ, какъ ему слѣдовало идти, по-французски. „А что, господа,—вдругъ сказалъ одинъ изъ присутствующихъ (когда ужъ не о чемъ было больше толковать),—вотъ превосходнѣйшее-то было-бы дѣло, приняться намъ, да начать покровительствовать русскимъ искусствамъ. Вѣдь, какъ это отлично было-бы: мы бы собирались, мы бы толковали, мы бы заказывали, мы бы давали наставленія. И вотъ, русскія искусства процвѣли бы, а мы бы сдѣлались истинными благодѣтелями отечества, настоящимъ божествомъ этихъ pauvres diables les художники!“ „Да, да!—подхватываютъ хоромъ присутствующіе, посреди дыма отъ превосходнѣйшихъ сигаръ,—завести, завести общество! Мы будемъ собираться, мы будемъ благодѣтельствовать, мы заведемъ картины и искусства въ Россіи, и наша слава просіяетъ“.—„Но какъ же намъ называться? Вотъ вопросъ,—замѣчаетъ одинъ изъ ораторовъ, и тотчасъ же начинаются пренія, а такъ какъ они идутъ на томъ-же французскомъ языкѣ, то нѣтъ ничего удивительнаго, что скоро всѣ помышленія останавливаются на названіи: „Société d'encouragement des artistes“. Тутъ ужъ все общество, отъ мала до велика, хлопаетъ въ ладоши. Еще бы! Превосходнѣйшее названіе изобрѣтено. Тутъ сразу каждому ясно, о комъ и о чемъ дѣло идетъ: о великихъ патронахъ и о маленькихъ кліентахъ. Все сказано, все выражено, и каждому указано свое мѣсто. Послѣ этого, уже оставалось только перевести французское заглавіе на русскій діалектъ. Это поручено какому-нибудь секретарю, а не то, пожалуй, и одному изъ членовъ, болѣе другихъ знающему по русски, и вслѣдъ затѣмъ скоро каррикатурное и неприличное названіе: „Общество поощренія художниковъ“ появляется на вывѣскѣ, къ нему всѣ привыкаютъ, и оно, прямо наперекоръ тому, что бы слѣдовало, ни въ комъ не возбуждаетъ ни смѣха, ни досады.

Пора-бы, однако-же, и бросить, наконецъ, всѣ эти барскія затѣи и невинныя шалости. Что за поощреніе, что за поощрители! Пора бы благороднымъ благодѣтелямъ, послѣ многихъ лѣтъ пробы, убѣдиться, что искусства они не поощрили, потому что его вовсе и поощрять нельзя, русскихъ картинъ и русской школы не создали, потому что онѣ создались и безъ нихъ, и что раздача рублей или покупка болѣе или менѣе сносныхъ (а, главное, дешевыхъ) картинъ ничуть не двигаетъ художественнаго дѣла впередъ. Пора бы имъ замѣтить, что все въ ихъ дѣятельности ограничивается великодушничаньемъ и благотворительностью, которыя, быть можетъ, и приносятъ пользу бѣднымъ художникамъ, но не имѣютъ ничего общаго съ успѣхомъ художества. Неужели это не забавное понятіе, что стоитъ только давать деньги, и отъ этого искусства сейчасъ, такъ вотъ сейчасъ и процвѣтутъ. Многіе нынче, пожалуй, сочтутъ, что это не что иное, какъ идеи во вкусѣ ограниченныхъ деспотовъ и разбогатѣвшихъ купцовъ.

Конечно, нельзя мѣшать людямъ празднымъ, чваннымъ и достаточнымъ, въ ихъ удовольствіи покупать картины на-показъ и раздавать деньги бѣднымъ художникамъ—тоже на-показъ. Зачѣмъ имъ препятствовать въ этой забавѣ, вѣдь она не вредная! Но пусть эти люди перестанутъ воображать, что поощряютъ художниковъ и помогаютъ искусству. Слишкомъ каррикатурно представлять себѣ нынче все сословіе художниковъ людьми „обезкураженными“, которымъ можно придать „куражу“, сунувъ въ руку нѣсколько рублей.

„Что же изъ всего этого слѣдуетъ?“—спросятъ, пожалуй, анкуражёры.

Да ничего другого, кромѣ того, что вамъ давнымъ давно слѣдуетъ перекрестить свою компанію и назвать ее по-просту: „Обществомъ любителой искусствъ“. Такое названіе будетъ очень просто, но вмѣстѣ и основательно, и противъ него ничего уже нельзя будетъ сказать. Если Общество приметъ его, тогда вдругъ исчезнетъ изъ его заглавія все унизительное, что теперь въ немъ слышится для многихъ, а между тѣмъ, ни у одного изъ его членовъ не отнимется право сколько душѣ угодно заниматься заказами, покупками, перепродажами, лоттереями и другими предпріятіями, посредствомъ которыхъ направо и налѣво разсовываются картины и другія художественныя вещи, безъ которыхъ зачастую очень охотно обошлись бы многіе.

Однако, подъ какимъ бы заглавіемъ ни существовало это Общество, оно имѣетъ обыкновеніе, отъ времени до времени, устраивать выставку, и одна изъ такихъ существуетъ и въ настоящую минуту. Про нее то я и намѣренъ теперь говорить.

Многіе фельетонисты въ первые же дни открытія ея навѣдались туда, взглянули, осмотрѣли опытнымъ взглядомъ все выставленное, поскорѣе объяснили читателямъ свои впечатлѣнія и мысли: это, молъ хорошо и превосходно, а вотъ это не очень хорошо, а вонъ то—никуда не годится, и, покончивъ на всемъ этомъ, перешли къ другимъ очереднымъ занятіямъ. Но на мой взглядъ, съ нынѣшней выставки поощренія выносятся еще многія другія мысли.

Такъ, наприм., мнѣ прежде всего очень хотѣлось бы знать, какимъ именно образомъ эта выставка „поощряетъ“ художниковъ и художества. Во-первыхъ, она почти вся состоитъ изъ картинъ иностранныхъ; во-вторыхъ, авторы многихъ картинъ давно уже умерли, значитъ поощренію не подлежатъ; а тѣ, которые еще слава Богу, живы, навѣрное не знаютъ, что тамъ гдѣ-то на сѣверѣ, въ Петербургѣ, у Полицейскаго моста, ихъ поощряютъ нынѣшнею осенью. Что же касается до собственно русскихъ живописцевъ, то мнѣ кажется, наврядъ ли ихъ много подвинетъ впередъ мысль, что такихъ-то и такихъ-то иностранцевъ вздумали поощрять теперь за картины, писанныя лѣтъ 15, 20, 30 и даже 100 тому назадъ (большинство выставленныхъ картинъ принадлежитъ 30-мъ и 40-мъ годамъ нынѣшняго столѣтія, а цѣлыхъ двѣ—даже прошлому). Но спрашивается: стоило ли въ самомъ дѣлѣ „поощрять“ всѣхъ тѣхъ иностранцевъ, о которыхъ позаботилась теперь наша выставка? Хотѣлось бы знать, какой именно результатъ былъ бы достигнутъ, еслибы, наприм., французъ Шопенъ и нѣмецъ Плацеръ почувствовали себя по-

ощренными до глубины своего сердца, ревностно схватились бы за кисти и снова принялись писать точьвъ-точь такія картины, какія нынче у насъ выставлены, т.-е. Шопенъ сталъ бы опять изображать своею блѣдною, выцвѣтшею и засахаренною кистью, самыхъ пошлыхъ французенокъ и французовъ своего времени, которыхъ мы опять обязаны были бы принимать за ассирійцевъ и евреевъ, на томъ основаніи, что онъ рисовалъ ихъ въ нынѣшнихъ бедуинскихъ костюмахъ, и ни объ какой исторіи, ни древней, ни новой, не имѣлъ ни малѣйшаго понятія; а Плацеръ началъ бы снова представлять толпу кривлякъ, въ пестрыхъ, растопыренныхъ и переломанныхъ кафтанахъ и робронд ахъ, толпу мужчинъ и женщинъ, приторно любезничающихъ или играющихъ на гитарахъ подъ какими-то небывалыми портиками, или фонтаны, гдѣ бронзовыя жеманныя Венеры пускаютъ струи воды изъ грудей своихъ? Хотѣлось бы знать, нужно ли поощрять какихъ-нибудь Куандовъ, когда они пишутъ немилосердно напомаженныхъ и благонамѣренно причесанныхъ дѣтей, занимающихся пусканіемъ мыльныхъ пузырей собственно для того, чтобы изъ нихъ (дѣтей и пузырей, вмѣстѣ сложенныхъ) вышла старая фламандская картина? Нужно ли поощрять Ретелей, когда они пишутъ грузныхъ нѣмецкихъ Немезидъ, не безъ затрудненія парящихъ надъ казеннѣйшими злодѣями и опрокинутой вверхъ ногами жертвой ихъ?

Но если не для чего поощрять такія художественныя созданія и такихъ художниковъ, то нечего, кажется, поошрять и публику на то, чтобы она тратила на нихъ время, деньги и глаза свои.

Да нѣтъ же, нѣтъ, отвѣтятъ намъ адвокаты Общества: вы совсѣмъ не объ томъ говорите! Тутъ вовсе не о поощреніи дѣло идетъ. Общество не проводитъ же всего своего времени въ поощреніи. У него есть и другія дѣла. Оно теперь просто дѣлаетъ выставку, безъ всякаго поощренія, вотъ и все.—А, понимаемъ, отвѣчаю я: настоящее поощреніе Общества будетъ происходить 15-го ноября, когда пойдетъ дѣло о конкурсѣ. Тогда Общество займется настоящимъ своимъ дѣломъ, совѣтами, глаженьемъ по головкѣ и противъ шерсти, раздачею подачекъ въ награду за то, что художники даютъ совершать надъ собою всѣ эти операціи, а теперь, отъ нечего дѣлать, Общество собираетъ четвертаки въ свою пользу, за то, что показываетъ чужія картины. Ну да, это совершенно понятно. Дѣло идетъ о выставкѣ безъ поощренія для другихъ, но зато съ поощреніемъ для самихъ себя. Взглянемъ-ка на это любопытное предпріятіе.

Первое, что поражаетъ на выставкѣ, это отсутствіе каталога. Прежде бывало иногда иначе, и посѣтитель находилъ хотя плохой и неаккуратный, но все-таки каталогъ. Прежде считалось еще нужнымъ подражать въ этомъ пунктѣ иностраннымъ выставкамъ. Нынче—все это брошено, хотя никому и неизвѣстно, почему именно. Распорядителямъ ли лѣнь, или они считаютъ, что не стòитъ трудиться, но только они больше не хотятъ печатать каталога, и ограничиваются тѣмъ, что выставляютъ тамъ и сямъ (гдѣ вздумается) лоскуточки бумаги съ надписями: имя автора, названіе сюжета; иногда то и другое вмѣстѣ, а иногда что-нибудь одно. Довольно-дескать и этого съ васъ, а хотите каталогъ имѣть, общее обозрѣніе всего выставленнаго, такъ можете и сами написать. Никто не мѣшаетъ, времени довольно.

Однакоже, что вы это разсказываете?—заговорятъ тѣ же защитники Общества. Вы хотите увѣрить, что на нынѣшней выставкѣ нѣтъ каталога, а это чтò?—и тутъ они покажутъ неряшливо напечатанную тетрадку, даже не сшитую, не только что брошюрованную, съ заглавіемъ: *Собраніе акварелей князя Ал. Вас. Мещерскаго.* А это чтò? скажутъ они. Развѣ это не каталогъ? Вотъ видите, вы говорите неправду.—Нѣтъ, не неправду, отвѣчу я. Эта тетрадка—ничуть не каталогъ выставки, это не что иное какъ только опись нѣсколькихъ акварелей, находящихся на выставкѣ и вотъ именно тутъ-то и заключается одинъ изъ примѣчательнѣйшихъ курьезовъ Общества. Неужели оно само не чувствуетъ, что, печатая эту тетрадку объ акварелях и не печатая ровно ничего объ остальныхъ картинахъ своей выставки, оно точно будто говоритъ каждому: вотъ видите, это собраніе акварелей—штука важная, капитальная, и мы объ ней (такъ и быть) похлопотали, но все прочее—совершенный вздоръ и пустяки, и объ этомъ уже нисколько не стоило намъ безпокоиться. Мы и такъ не безпокоились.

Но этого мало. Надо знать, чтò за каталогъ эта несшитая тетрадка объ акварелях. Изъ всѣхъ, кто держалъ ее въ рукахъ, ни одинъ человѣкъ, конечно, не скажетъ, чтобы онъ многое здѣсь узналъ. Во-первыхъ, чтò всего интереснѣе, чтò всего нужнѣе, того какъ разъ тутъ и нѣтъ. Спросите любого человѣка изъ всѣхъ, кто нынче былъ на выставкѣ у Полицейскаго моста: какія акварели вы видѣли на выставкѣ? Вамъ отвѣтятъ: испанскія. Но кто ихъ дѣлалъ, какой художникъ, какой націи, когда и гдѣ—этого ни одинъ человѣкъ не знаетъ, и не можетъ знать, потому что Обществу поощренія художниковъ не пришло въ голову, что это можетъ быть кому-нибудь и важно. Прекрасный каталогъ, прекрасное Общество! Намъ предоставлено ходить передъ акварелями точно передъ какими-нибудь цвѣтными коврами и матеріями, о которыхъ никому нѣтъ надобности знать, какой именно мастеровой, когда и гдѣ дѣлалъ ихъ.

Послѣ того оказывается, что каталогъ изготовленъ такимъ человѣкомъ, который можетъ быть полонъ всякихъ совершенствъ, но за составленіе художественныхъ каталоговъ никогда не долженъ былъ бы приниматься. Онъ вовсе не знаетъ значенія разныхъ словъ, которыя употребляетъ, а между тѣмъ эти слова ему нужны, для порядка и для красоты печатной тетрадки. Публика читаетъ здѣсь, что такой-то испанскій соборъ или зданіе стиля готѳо-нѣмецкаго, или норманскаго, или чисто готическаго и т. д., и воображаетъ, что въ самомъ дѣлѣ все такъ и есть, какъ напечатано, между тѣмъ никакого готѳо-нѣмецкаго стиля на свѣтѣ нѣтъ, норманскаго никогда не бывало въ Испаніи; то, что въ каталогѣ названо „чисто готическимъ стилемъ“ или „лучшей эпохой готическаго стиля“—не есть ни то, ни другое, ни третье.

Какое прекрасное руководство для публики, которая, разумѣется, этого дѣла не можетъ хорошенько знать и должна за свои же деньги получать свѣдѣнія самыя перепутанныя или невѣрныя!

Но гораздо хуже то, что авторъ каталога вздумалъ заняться на просторѣ риторикой и наполнилъ много мѣста въ каталогѣ фразами въ родѣ слѣдующихъ: „Этотъ портикъ *поражаетъ* своими размѣрами и изяществомъ", „большой дворъ этотъ *поражаетъ* своимъ великолѣпіемъ", такая-то постройка „*изящное произведеніе* арабскаго зодчества", а такая—„*живописный остатокъ* древности". Спрашивается: кому нужны эти превосходные цвѣты краснорѣчія, и не пожелалъ-ли бы самъ зритель собственными средствами увидать, что̀ поражаетъ, что изящно и что живописно въ акварелях кн. Мещерскаго?

Но еще болѣе несносны, потому что отзываются розсказнями лонъ-лакея, отравляющими все самое интересное на свѣтѣ, тѣ мѣста каталога, гдѣ авторъ заблагоразсудилъ сообщить посѣтителямъ выставки, что въ такой-то испанской церкви „находится великолѣпное царское мѣсто на хорахъ", что Толедо „нынѣ заключаетъ только 18,000 жителей"; что „въ метрическихъ книгахъ такой-то церкви записанъ Мурильо"; что „всѣ несчастія, посѣтившія этотъ чудный край въ продолженіе болѣе 500 лѣтъ, не могли разрушить волшебное зданіе Альгамбры". Да что̀ мнѣ за дѣло до того, что̀ есть на хорахъ собора, когда мнѣ показываютъ не внутренность его, а фасадъ? Что̀ мнѣ за дѣло до 18,000 жителей, до метрическихъ книгъ, до несчастій чуднаго края, когда рѣчь идетъ совсѣмъ не о нихъ, а объ акварелях и перспективахъ съ красивыхъ или примѣчательныхъ зданій Испаніи!

Я никакъ не соглашусь съ тѣмъ, кто назвалъ-бы мои замѣтки о каталогѣ пустыми привязками: неужели никому не должно быть дѣла до того, что его заставляютъ по-напрасну терять время на чтеніе ненужныхъ вздоровъ, а между тѣмъ того, что̀ нужно, ему не даютъ? Вѣдь надо-же, чтобъ такимъ порядкамъ былъ когда-нибудь конецъ.

Теперь обратимся къ самой выставкѣ.

Всего болѣе мѣста на ней занимаютъ тѣ испанскія акварели, о которыхъ только-что говорено: ихъ почти 50 пьесъ въ общей сложности, и такъ какъ каталогъ забылъ сказать, кто ихъ авторъ, то мы упомянемъ здѣсь мимоходомъ, что почти всѣ онѣ дѣланы отличнымъ нѣмецкимъ акварелистомъ Эйбнеромъ, въ Мюнхенѣ, между 1860 и 1866 гг., и что изъ всего ихъ числа только пьесы четыре нарисованы самимъ хозяиномъ коллекціи, кн. Мещерскимъ. Эти послѣднія имѣютъ много сходства съ акварелями Эйбнера, но относятся къ нимъ такъ, какъ недурной, способный ученикъ относится къ отличному учителю: тутъ уже никогда не будетъ ни оригинальности, ни смѣлости, ни разнообразія самостоятельнаго, крѣпко сложившагося художника. А именно отъ этихъ качествъ акварели Эйбнера и привлекательны въ высшей степени. Его перспективы и ландшафты всегда полны самыхъ красивыхъ зданій и точекъ зрѣнія, его краски сильны и сверкаютъ, по крайней мѣрѣ, въ большинствѣ случаевъ, и всякій охотно готовъ подумать, что наврядъ-ли тамъ, гдѣ побывалъ этотъ художникъ, много осталось интересныхъ площадей, соборовъ и дворцовъ, несрисованныхъ имъ. Кажется все, что̀ есть самаго красиваго, самаго живописнаго, самаго значительнаго въ Испаніи, стоитъ вотъ теперь передъ нашими глазами въ этой коллекціи. Много ли тутъ дѣйствительной пейзажной правды, вездѣ ли она соблюдена неподкупно—это Богъ знаетъ, и скорѣе казалось-бы, что дѣло не обошлось безъ того подрумяненья и прихорашиванья, отъ которыхъ такъ рѣдко уберегается большинство живописцевъ ландшафтныхъ, и еще болѣе перспективныхъ.

Но какъ бы то ни было, вотъ какое впечатлѣніе остается, мы замѣтили, у многихъ, когда пересмотришь, пьесу за пьесой, все это собраніе испанскихъ акварелей. Конечно, это дѣло очень пріятное—перебирать множество прекрасныхъ видовъ Альгамбры, Гренады, Бургоса, Гибралтара, Толедо, все это соединеніе красивой природы, солнечныхъ лучей, стрѣльчатыхъ сводовъ и цвѣтныхъ изразцовъ, съ аккомпаниментомъ широкополыхъ монашескихъ шляпъ,ословъ и муловъ съ погремушками, испанокъ, вытряхивающихъ ковры на открытыхъ балконахъ, рынковъ, монастырскихъ двориковъ, цвѣтущихъ аллей, мавританскихъ арокъ подковой, церковныхъ процессій и лодокъ, скользящихъ при лунѣ мимо огоньковъ, зажженныхъ въ прибрежныхъ лачужкахъ,—но все вмѣстѣ оно ужасно скоро утомляетъ, и—сказать-ли по секрету—просто надоѣдаетъ и заставляетъ терять терпѣніе. Да, разсматривая эти акварели, еще разъ съ особенною силою сознаешь, что нашему художественному чувству мало одной природы и ближайшей сосѣдки ея—архитектуры. Однѣ мертвыя, неподвижныя формы невластны долго занимать наше чувство и вниманіе: природа и архитектура, это еще только низшія ступени того матеріала, который нынче нуженъ для нашего воображенія и мысли. „Нѣмая, застывшая музыка", какъ часто называютъ архитектуру, хороша, чудесна, но на короткое время, лишь какъ приготовленіе къ чему то болѣе полному, болѣе совершенному. Только люди, бѣдно надѣленные природой, способны въ наше время съ непоколебимымъ терпѣніемъ, съ невозмутимымъ хладнокровіемъ или съ упорнымъ энтузіазмомъ проводить дни и недѣли „въ бесѣдѣ съ природой". Для человѣка мыслящаго и чувствующаго она, въ нынѣшнее время, собесѣдникъ еще слишкомъ недостаточный, апатичный и мертвый. Поэтому-то большинство нынѣшнихъ зрителей, пожалуй, скоро выйдутъ изъ терпѣнія, если ихъ заставятъ долго и много разсматривать пейзажи и перспективы, какъ бы ни были хороши тѣ и другіе; поэтому-то, чтобъ избѣжать непріятнаго казуса, потери терпѣнія, Общество поощренія художниковъ должно было бы щадить публику и не показывать ей больше, какъ пары по двѣ или по три перспективъ или пейзажей, за одинъ разъ. Къ сожалѣнію, что Общество, кажется, даже и не подозрѣваетъ того, какія нынче потребности у людей. Оно, по старымъ книжкамъ, повидимому, воображаетъ, что

мы все еще живемъ во времена Рафаэлей, Пуссеней и другихъ великихъ людей прежняго устройства.

Другая картина, на которую Общество, повидимому, особенно разсчитывало при нынѣшней своей выставкѣ, это—*Взятіе Гуниба* Горшельмана. Дѣйствительно, картина большая, яркая, многолюдная, сильно оживленная. Можетъ быть, она и въ самомъ дѣлѣ заинтересовала извѣстную часть публики, а Обществу принесла деньги (съ чѣмъ мы готовы его поздравить), но она иныхъ людей приводитъ къ другого рода размышленіямъ. „Гунибъ Горшельмана! говорятъ они себѣ. А, это та самая картина, чтò была въ прошломъ году на всемірной выставкѣ въ Парижѣ и заслужила одну изъ восьми золотыхъ медалей, розданныхъ лучшимъ произведеніямъ цѣлаго свѣта и всѣхъ народовъ. Да, эта картина хорошо написана; но кто бы вообразилъ, что ныньче въ Европѣ еще уцѣлѣлъ, еще въ ходу этотъ странный родъ живописи? Кому онъ еще нуженъ, или, чтобъ вѣрнѣе сказать, кому онъ еще не противенъ? Что французы даютъ золотыя медали за такія картины—это само собою разумѣется. У нихъ еще и до сихъ поръ всего больше дѣло идетъ о военныхъ картинахъ. Прошлогоднее французское отдѣленіе всемірной выставки должно было отпустить безчисленное множество саженей въ вышину и ширину, подъ картины, изображающія штыки и мертвыя тѣла, знамена и раскрытые кричащіе рты, барабаны и предсмертныя корчи. Понятно, что при такомъ настроеніи, французскіе жюри должны были обращать совершенно особенное вниманіе и на чужія военныя картины. Притомъ, кажется, въ ихъ разсчетъ входило въ прошломъ году сдѣлать какой-нибудь комплиментъ Россіи: чего же лучше, думали французы, какъ сдѣлать комплиментъ по поводу предмета особенно обще доступнаго — успѣшныхъ военныхъ дѣйствій, старыхъ или новыхъ, и вотъ такимъ-то образомъ получили на выставкѣ золотыя медали двѣ картины съ русскими побѣдами: одна съ побѣдой подъ Полтавой, надъ шведами, другая съ побѣдой подъ Гунибомъ, надъ черкесами. Первая картина, русскаго живописца Коцебу, была довольна слаба, ее писалъ точно какой-то иностранецъ, тутъ не было ничего русскаго, кромѣ костюмовъ: и люди, и лошади имѣли какой-то чужестранный и притомъ виньеточный видъ, и тутъ же на выставкѣ было не мало русскихъ картинъ, которыя, конечно, были во сто разъ лучше этой „Полтавы“ Коцебу и болѣе ея достойны золотой медали. Но французскому жюри до этого не было дѣла: онъ обошелъ всѣ созданія русскаго искусства, гдѣ выразилась національность, самостоятельность, особенности народнаго духа, чувства и творчества, и далъ золотую медаль безцвѣтной военной картинѣ.

Съ картиной нѣмецкаго живописца Горшельмана дѣло было нѣсколько иначе: тутъ встрѣчалось уже гораздо болѣе русскаго въ фигурахъ и лицахъ дѣйствующихъ персонажей—видно порядочная горсточка услужливыхъ русскихъ спеціалистовъ ходила около Горшельмана, пока онъ писалъ свою картину, и сообщала ему свои совѣты и инструкціи. Сверхъ того, надо правду сказать, Горшельманъ человѣкъ въ самомъ дѣлѣ талантливый, умѣетъ ловко располагать свои военныя группы, умѣетъ разставить по своему полотну красивыя пятна цвѣтовъ, способенъ съ мастерствомъ представить выраженіе злобы, дикой свирѣпости или смертельнаго отчаянія на лицахъ своихъ солдатъ и офицеровъ. Но все-таки я спрошу: чтò намъ за дѣло до подобныхъ картинъ? Слава Богу, вкуса къ нимъ больше нѣтъ у насъ, а ихъ вдругъ принимаются снова показывать, точно будто именно въ нихъ вся надежда на возвышеніе нашихъ художественныхъ инстинктовъ.

Я спросилъ бы любителей картинъ этого рода, кому должна быть интересна у насъ, по ихъ мнѣнію, картина Горшельмана? Кажется, отвѣтъ ихъ будетъ таковъ: во-первыхъ, тѣмъ, кто самъ былъ свидѣтелемъ этихъ или, по крайней мѣрѣ, подобныхъ же сценъ, а во-вторыхъ, всей публикѣ. Но я не вѣрю этому. Если кто и былъ — что дѣлать! — при той или другой рѣзнѣ, неужели же такъ пріятно впослѣдствіи видѣть снова эту картину, точно какой-нибудь прелестнѣйшій пейзажъ, не выходящій изъ головы, или портретъ дорогого человѣка? Неужели есть много такихъ людей, которымъ захочется постоянно держать у себя передъ глазами эти отталкивающія сцены? Но вотъ чтò, главное: картинъ этихъ нельзя даже считать вѣрнымъ воспроизведеніемъ когда-то совершившихся событій. Какое же это, въ самомъ дѣлѣ, будетъ воспроизведеніе извѣстной сцены, когда живописецъ никогда ничего и не видалъ, и сочинилъ ее, какъ вздумалось, сидя у себя въ кабинетѣ? И однако же есть люди, которые, стоя передъ военной картиной, вмѣсто того, чтобъ сказать: „какой все это обидный и непріятный вздоръ, какія все это противныя выдумки, какое это безконечное оскорбленіе искусства и эстетическаго чувства!“— вмѣсто этого съ почтеніемъ разсматриваютъ картину, стараются проникнуться глубиной и величіемъ изображенныхъ на ней деталей, и воображаютъ себѣ, что вотъ точь-въ-точь такъ дѣло и происходило.

Я не знаю, съ какими мыслями и чувствами наша публика разсматриваетъ подобныя картины; но я не думаю, чтобъ она могла находить удовольствіе посреди всѣхъ изображенныхъ тутъ звѣрствъ и отвратительностей, посреди разсвирѣпѣвшихъ лицъ, судорожно занесенныхъ рукъ и безпощадно вонзающихся штыковъ. Тутъ всегда есть какой-нибудь любитель, у котораго лицо рдѣется точно отъ недавно выпитаго за завтракомъ шампанскаго; глаза начинаютъ зажигаться безумною животною дикостью, и онъ, конечно, черезъ нѣсколько секундъ будетъ съ наслажденіемъ выдергивать ружье изъ дымящихся у его ногъ труповъ. Да, къ стыду человѣческой породы, есть, бываютъ такіе люди; они какъ коршуны летятъ за нѣсколько тысячъ верстъ, чтобъ только присутствовать на людскихъ побоищахъ; они оставляютъ свою обычную праздность, свой обычный развратъ, или свое обычное ничтожество, чтобъ имъ только участвовать въ засадахъ, аттакахъ и вылазкахъ, чтобъ аппетитно травить и бить людей. Изъ многихъ газетъ и извѣстій мы знаемъ нынче этотъ

постылый типъ, начавшій появляться въ послѣднее время посреди всѣхъ европейскихъ войнъ и сраженій. Но какъ отвратительно встрѣчать его на художественныхъ произведеніяхъ, какъ противно увидать тутъ своими собственными глазами это чудовище, этого дилеттанта людской травли!

Быть можетъ, чтобъ произвести послѣ мрачной картины Горшельмана изящную и благоуханную диверсію въ душѣ своихъ зрителей, Общество поощренія художниковъ выставило въ другой своей залѣ, въ pendant къ картинѣ безпощадной свирѣпости, другую любопытную картину, также красовавшуюся въ прошломъ году на всемірной выставкѣ. Это — картина нашего соотечественника, г. Бронникова, на тему: „Апеллесъ выбираетъ себѣ натурщицъ". Мнѣ кажется, Общество выставило эту вещь точь-въ-точь по тѣмъ самымъ соображеніямъ, по которымъ живописецъ написалъ ее: ни у него, ни у нихъ не было въ головѣ и тѣни помышленія о томъ, что̀ говорила задача. Все здѣсь состояло для нихъ только въ намѣреніи поймать публику, подѣйствовать на ея грубѣйшіе аппетиты, и—сдѣлать деньги. Тутъ, въ этой картинѣ, нѣтъ ни фантазіи, ни творчества, ни знанія, ни какой бы то ни было способности художника переноситься въ древній міръ. Кажется, г. Бронниковъ объ этомъ вовсе и не хлопоталъ, и хотя онъ всего чаще пишетъ картины на античные сюжеты (такъ какъ постоянно живетъ въ Италіи), но нынче, составляя свою картину, онъ столько же помышлялъ объ античномъ мірѣ, сколько античный міръ о немъ. Онъ, кажется, разсчиталъ, что если нарисовать спереди, бокомъ и сзади, стоя и сидя, нѣсколько голыхъ женщинъ, то эффектъ будетъ вѣрный и успѣхъ несомнѣнный. Онъ такъ и сдѣлалъ, и, кромѣ группы совершенно раздѣтыхъ особъ женскаго пола, все остальное въ картинѣ приставлено только такъ, для приличія, чтобъ былъ какой нибудь резонъ представить этихъ голыхъ женщинъ. На эти пустыя ширмы пошло очень много полотна на картинѣ, но къ чему они, на что̀? Вѣдь и живописцу не было никакого собственно дѣла до всѣхъ этихъ болѣе или менѣе пошлыхъ субъектовъ, мужчинъ и женщинъ, разсѣянныхъ по картинѣ, каждому постороннему зрителю — и того меньше. Слѣдовательно, къ чему служило притворство, ипокритство художника, къ чему нужно было терять время, вырисовывать на холстѣ разныя діадемы, тоги, хитоны, сандаліи и остальную древне гардеробную дребедень, когда вовсе не въ ней сила! Откровенность лучше всего. Извѣстный художникъ полагаетъ, что публикѣ требуются, для художественныхъ наслажденій, голыя, женскія тѣла. Чтобъ заслужить отъ нея благоволеніе и деньги, онъ и сзываетъ всѣхъ знакомыхъ римскихъ натурщицъ, разноцвѣтною кистью рисуетъ съ одной изъ нихъ спину, съ другой ноги и руки, съ третьей грудь,—чего же больше? На что тутъ еще талантъ, фантазія, постиженіе древняго міра, мысль, чувство, когда и безъ всего этого найдутся люди, изъ которыхъ одни съ жадностью будутъ покупать такую картину, а другіе будутъ выставлять ее для поощренія художества, художниковъ и публики?

Таковы были главные столбы, на которые Общество поощренія художниковъ возлагало всѣ надежды для нынѣшней своей выставки. На всякій случай, чтобъ залы не были пусты, да чтобъ и на каждый вкусъ было что-нибудь еще, оно обставило три своихъ главныхъ блюда кое-какими другими еще гарнирами — все больше имена знаменитыя. Такъ, напримѣръ, вотъ вамъ цѣлыхъ двѣ картины Ахенбаха, одна „Открытые шлюзы", другая „Штормъ",— картины, конечно, не дурныя, но и не то, чтобъ въ какомъ нибудь отношеніи особенныя; вотъ вамъ „Отдыхающее стадо" Тройона, картина хорошая, наглядно представляющая какъ быки задумчиво скучаютъ надъ травой; вотъ вамъ „Обѣдъ монаховъ" фанъ-Мьюдена—картина интересная свѣтовыми эффектами и, какъ всегда при подобныхъ сюжетахъ, рѣшительно лишенная всякаго сюжета; вотъ вамъ „Сцена у колодца" Веркгейдена, гдѣ ровно ничего нѣтъ, кромѣ совершенно фарфоровыхъ, раскрашенныхъ красивыми красками трехъ молодыхъ женщинъ, изъ которыхъ одна — фокусъ-покусъ — смотритъ прямо на зрителя и прямо на него указываетъ пальцемъ; вотъ вамъ „Игра въ шахматы" Флюгтена, гдѣ превосходно схвачено выраженіе пастора, сильно задумавшагося надъ своимъ ходомъ и упершагося лбомъ въ руку; вотъ вамъ „Сельская школа" де-Лооза, вся составленная изъ такихъ элегантныхъ и альбомныхъ дѣтей, которыхъ не скоро сыщешь не только въ захолустной деревнѣ, но и въ герцогскомъ палаццо; вотъ вамъ „Пифферари" Гильдебрандта; однимъ словомъ, вотъ вамъ нѣсколько картинъ, болѣе или менѣе ловко написанныхъ, но что̀ особенно поразительно при всемъ этомъ—совершенно ничтожныхъ по содержанію. Женщины стоятъ у колодца и только глядятъ; двое людей играютъ въ шахматы; давнымъ давно опошленные пифферари играютъ на своихъ дудкахъ передъ угловой мадонной на улицѣ—что̀ это все за рутинныя, ничтожныя, ровно ничего не значущія темы! Неужели наши художественные анкуражёры только и покупаютъ у иностранныхъ художниковъ что тѣ ихъ картины, гдѣ нѣтъ никакого содержанія? Вся же эта безсодержательность и пустота картинъ на нынѣшней выставкѣ происходитъ лишь отъ того, что Общество поощренія умѣетъ выбирать изъ частныхъ коллекцій только тѣ вещи, гдѣ, кромѣ пріятныхъ красокъ и нѣкоторой ловкости кисти, ровно ничего нѣтъ?

Было на выставкѣ и нѣсколько картинъ русскихъ художниковъ, но большинство ихъ отличалось однимъ общимъ качествомъ: иностранными сюжетами. Не говоря уже объ Апеллесѣ г. Бронникова и испанскихъ видахъ кн. Мещерскаго, мы видимъ передъ собой перспективу изъ церкви Санъ-Франческо д'Ассизи, г. Скотти, перспективу, гдѣ цвѣтныя стекла имѣютъ совершенно видъ кусочковъ фольги, а рѣзное дерево скамей примешь за кожу; видимъ нѣмецко-французскую франтоватую даму, обыкновенно выдаваемую г. Неффомъ за Мадонну; видимъ голландскіе виды г. Боголюбова (великодушно сбываемые имъ по 35 р. за штуку, выше чего, конечно, они и не стоятъ); видимъ аллею въ Альбано Лебедева, ландшафтъ чудесный, переданный съ истинно волшебными эффек-

тами солнца и тѣни, и заставляющій жалѣть, зачѣмъ этотъ силачъ пейзажной живописи поѣхалъ въ Италію и истратилъ и похоронилъ тамъ свои молодыя силы; видимъ купающагося лакея г. Рейтерна,— лакея, который, повидимому, хотя и иностранецъ, но при нашихъ глазахъ не разъ возбуждалъ благородное, аристократическое негодованіе проходящей мимо съ поспѣшностью публики: „Что это за сюжетъ, говорили многіе, лакей, да еще купается, да еще къ намъ спиной? Фу, какая гадость! Какъ это позволяютъ?“ А между тѣмъ надо признаться, эта картина вовсе не изъ худыхъ; наконецъ, видимъ „Портретъ юноши“, г. Боткина, глядя на который зрителю предстоитъ разрѣшить, кто этотъ юноша: жидъ или итальянецъ, и, сверхъ того, въ самомъ ли дѣлѣ это юноша, или же дѣвица: такъ странно представленъ по поясъ этотъ желтоватаго цвѣта субъектъ съ косматымъ парикомъ на головѣ, подобраннымъ кверху какой-то идиллической красной ленточкой.

Все это вмѣстѣ какая-то преудивительная олла-потрида, произведенная русскою кистью на иностранныя темы. Но, что̀ дѣлать! Такую уже себѣ задачу задало Общество поощренія художниковъ, такое именно направленіе оно считаетъ своею обязанностью не только поощрять, но и выставлять въ своихъ залахъ на показъ.

Но что-то должна выносить изо всего этого публика? Какое почтеніе къ Обществу поощрителей и знатоковъ? Какое понятіе объ ихъ знаніяхъ, вкусѣ и способностяхъ, какое убѣжденіе въ необходимости существованія этой привилегированной компаніи, считающей себя урожденными доками и благодѣтелями искусства?

(*„С.-Петербургскія Вѣдомости“*, *1868*, *№ 293*).

По поводу одной великопостной выставки (1869).

Общество, существующее у насъ подъ каррикатурнымъ и, въ настоящее время, уже не совсѣмъ приличнымъ названіемъ „Общества поощренія художниковъ“, устроило въ нынѣшнемъ году, какъ и въ прошломъ, въ теченіе поста, выставку разныхъ художественныхъ предметовъ и рѣдкостей. Въ великомъ посту нѣсколько недѣль отведено на то, чтобы наша публика осмотрѣла, въ залахъ Общества, множество старинныхъ шкафовъ, кубковъ, чашечекъ, вѣеровъ и табакерокъ, и выразила по поводу ихъ свое восхищеніе. Такія выставки у насъ не новость: онѣ завелись у насъ въ первый разъ почти уже лѣтъ 20 назадъ (если я не ошибаюсь первая выставка подобнаго рода была въ 1850 или 1851 году), онѣ благополучно продолжаются и теперь. Всегдашній органъ Общества художественныхъ меценатовъ, „Голосъ“, завѣряетъ, что эти выставки всегда посѣщаетъ множество народа, что онѣ приносятъ несомнѣнную пользу художеству и художникамъ:—ну, и славу Богу! Изъ этого выходитъ, что Общество поощренія попало въ самую жилку общей надобности, что оно удовлетворяетъ тому, что̀ способно въ настоящее время двигать впередъ художество и художниковъ, а также удовлетворяетъ и вкусамъ публики. Мы съ удовольствіемъ готовы признать этотъ фактъ, готовы найти въ немъ успѣхъ и, тщательно отмѣчая его у себя въ головѣ, устремляемъ на него все свое вниманіе.

Но дѣло вотъ въ чемъ: неужели можно довольствоваться тѣми печатными отзывами объ этой выставкѣ, которые до сихъ-поръ встрѣчались въ нашихъ газетахъ? Неужели она только того и стоитъ, что̀ до сихъ поръ о ней сказали, напримѣръ „Голосъ“ или „Современная Лѣтопись“? „Голосъ“ сначала сообщилъ нѣсколько соображеній объ искусствѣ вообще, искусствѣ, совершенно, впрочемъ, неизвѣстномъ автору статьи, какому-то г. Л. П—ну [1]), искусствѣ, говорю, неизвѣстномъ, потому что еслибы авторъ что-нибудь тутъ разумѣлъ, то не печаталъ бы вещи въ родѣ того, наприм., что „еслибы греческіе жрецы не втолковали аѳинскимъ гражданамъ, что богамъ Олимпа пріятно зрѣть свое изображеніе изсѣченнымъ изъ мрамора, то не было бы въ Греціи ни Фидія, ни Праксителя“, или что „издѣлія до-петровской Руси отличаются отъ цареградскаго дѣла отсутствіемъ той вычурности, которая такъ вредитъ художественности византійской школы (удивительное дѣло, гдѣ это „Голосъ“ отыскиваетъ себѣ иисателей съ такими свѣдѣніями!). Послѣ того, этотъ же самый многознающій и и сообразительный авторъ перечисляетъ три-четыре вещицы, почему-нибудь понравившіяся ему на выставкѣ, потомъ отпускаетъ маленькій коплиментикъ устроителю, г, Григоровичу, „заботамъ котораго выставка обязана своимъ обиліемъ“, да заразъ уже и самому Обществу, и послѣ того—дѣлу конецъ! „Современная Лѣтопись“, съ своей стороны, тоже ничего другаго не находитъ сказать, кромѣ того, что на выставкѣ было много кружевъ, рѣдкихъ и дорогихъ, и что это предметъ очень любопытный для тѣхъ, кто въ старинныхъ кружевахъ толкъ знаетъ. И вотъ все, что̀ наши газеты нашлись объяснить публикѣ по такому дѣлу, которое, по ихъ же собственнымъ словамъ, очень значительно и имѣетъ впереди какую-то особенную будущность для искусства. Или все это только слова, необходимая принадлежность рекламы? Вѣдь надо же сказать что-нибудь покрупнѣе въ пользу предмета, который ты взялся повиднѣе выставить въ газетахъ! Право, просто досадно смотрѣть, ка̀къ все

---

[1]) Левъ Константиновичъ Панютинъ, въ то время фельетонистъ „Голоса“. *В. С.*

у насъ идетъ, и ка̀къ люди, совсѣмъ къ извѣстному дѣлу неподходящіе, какъ разъ именно за него-то и берутся, и коверкаютъ его какъ ни попало...

Мнѣ кажется напротивъ, что съ вещами, гдѣ есть въ самомъ дѣлѣ какая-нибудь важность, надо обращаться совсѣмъ иначе. Лучше ничего не писать для публики, чѣмъ подавать ей какіе-то казенныя доклады по совершенно казенному рецепту.

Мнѣ приходилось не разъ говорить противъ такъ-называемаго Общества поощренія художниковъ, противъ его меценатской задачи и клички, противъ его меценатскихъ конкурсовъ и другихъ странностей. Приходится ли мнѣ ныньче поднять голосъ и противъ теперешней выставки?

И да, и нѣтъ.

Я нахожу тутъ снова, какъ и во всемъ, касающемся этого Общества, кое-что хорошее въ корнѣ, и очень много нескладнаго или даже дурнаго въ исполненіи.

Какъ надо смотрѣть на эту, вотъ уже второй годъ возобновляющуюся, выставку разныхъ художественныхъ предметовъ? Что такое эта выставка— благодѣтельная ли и умная ли она выдумка самаго Общества, или только повтореніе того, что̀ другими раньше затѣяно? Къ сожалѣнію, надо признаться, что это именно—послѣднее. Въ западной Европѣ уже давно начали собирать и выставлять публикѣ на показъ разные предметы, такъ-называемыхъ, *маленькихъ искусствъ* (нѣмцы говорятъ „Kleinkünste“). Тамъ уже давно догадались, что все искусство пошло не на одни только палацы да соборы, не на одни саженныя фрески, да картины, не на однихъ только громадныхъ Лаокооновъ, Венеръ, да на копіи изъ мрамора и бронзы, но еще и на тысячу другихъ вещей, бывало прежде ставившихся ни во что. Тамъ, наконецъ, убѣдились, что искусство можетъ быть не только аристократично, но и демократично; что оно въ состояніи служить не только *нѣкоторымъ* и ихъ исключительной праздничной жизни, но и *всѣмъ и каждому*, съ ихъ трудовою, полною заботъ, недостатковъ и невзгодъ жизнью; что искусство живетъ не въ однихъ высоко-поэтическихъ созданіяхъ, но на половину тоже и въ созданіяхъ художественно-ремесленныхъ. Само собою разумѣется, что коль скоро такое понятіе водворилось на Западѣ, то непремѣнно должно было появиться и у насъ. Нѣтъ такой умной или глупой моды, которую бы непремѣнно не перенесли и къ намъ: ужъ мы безъ этого никоими судьбами не обходимся. У насъ есть всегда столько путешественниковъ и любопытныхъ, и всякихъ ревнителей просвѣщенія, только и дышущихъ новинками, что каждая чужестранная новая затѣя рано или поздно—всего чаще рано—появляется и у насъ. Такъ было и въ настоящемъ случаѣ. Нашлись люди, которые, насмотрѣвшись того, что̀ есть и что̀ дѣлается за-границей, заговорили, что, дескать, вотъ какъ дѣлаютъ у себя иностранцы, вотъ какіе у нихъ заведены выставки, музеи—какъ же намъ-то безъ всего этого быть! Давайте, станемте заводить и мы. И принялись заводить.

Все это прекрасно, тутъ ничего дурнаго нѣтъ, напротивъ, много хорошаго: то̀, въ чемъ есть толкъ, смыслъ, значеніе для Запада, не можетъ же вдругъ лишиться всѣхъ этихъ качествъ, будучи перенесено къ намъ; и въ этомъ отношеніи наши выставки разныхъ художественныхъ предметовъ не дурны, а хороши. Но вѣдь этого еще мало. Еще недостаточно хвататься за чужія, какъ ни попало, хотя бы и прекрасныя, вещи и потомъ пересаживать ихъ къ себѣ. Надо разумѣть то, что дѣлаешь, хоть бы это даже были самыя превосходныя вещи на свѣтѣ, надо быть въ состояніи отдать самому себѣ отчетъ: что̀ такое именно я дѣлаю и зачѣмъ я это дѣлаю? Если этого нѣтъ, если такого отчета нельзя отдать, тогда, въ самомъ дѣлѣ, тутъ навѣрное есть что-нибудь да не такъ: тутъ навѣрное тогда существуетъ какая-нибудь подозрительная сторона, а пожалуй, и нѣсколько.

Мнѣ кажется, что такъ вотъ именно и случилось съ выставками разныхъ художественныхъ произведеній, періодически всякій годъ устроиваемыми нашимъ Обществомъ любителей художествъ. Какъ поразсмотришь эти выставки, на повѣрку выходитъ, что тутъ есть не мало такихъ странностей, которыя ясно доказываютъ, что Общество само хорошенько не знаетъ, зачѣмъ оно дѣлаетъ эти выставки, и что̀ изъ нихъ будетъ. Конечно, всѣ выставки, вообще говоря, такое хорошее дѣло, что что̀ ни выставляй, и ка̀къ ни выставляй — хоть коллекцію набалдашниковъ—все изъ этого какая-нибудь да польза ужъ непремѣнно выйдетъ для кого-нибудь и для чего-нибудь. Но вѣдь казалось бы мудрено еще довольствоваться такими общими соображеніями; надобно разсчитывать и провѣрять свои предпріятія немного построже.

Почему теперь вездѣ на Западѣ ревностно принялись собирать всѣ тѣ вещи, которыя намъ ныньче показываетъ Общество Поощренія Художниковъ всякій разъ, какъ только придетъ великій постъ? Ужъ, конечно, не потому, что это вещи курьезныя, рѣдкія, или такія, которыми могутъ чваниться и гордиться ихъ хозяева, а потому, что онѣ заключаютъ въ себѣ значительную дозу художественности и красоты и, значитъ, способны доставлять художественное удовольствіе, наслажденіе или примѣръ. У насъ не такъ: у насъ, пока, смотрятъ на всѣ эти вещи—и самое Общество Поощренія Художниковъ прежде всѣхъ— именно только какъ на курьезы и какъ на предметы чванства и хвастовства. Само Общество называетъ свою выставку выставкой *рѣдкостей*. Это стоитъ на указателѣ или каталогѣ. Однимъ словомъ, оно смотритъ на эти вещи, какъ сто лѣтъ тому назадъ смотрѣли на нихъ въ Европѣ, въ тѣ времена, когда заводили всюду кунсткамеры и кабинеты курьезовъ. Тогда короли, принцы и бары считали обязанностью своего положенія собирать въ разныхъ Grüne Gewölbe всякія табакерки, вырѣзные перламутры и другія любопытныя штуки, за которыя можно было заплатить дорого и которыми можно было хвастаться передъ другими, себѣ подобными. Но дѣло началось хвастовствомъ, отъ праздности и чванства, а кончилось совсѣмъ другимъ: прошли одни поколѣнія и замѣнились другими; накопленное прежними людьми—осталось, но служитъ уже совершенно инымъ цѣлямъ. Коро-

левскія коллекціи превратились въ народныя, и тотъ, кто ихъ приходитъ посѣтить, уже давно забылъ о барскомъ чванствѣ. Ему нужна польза, ему нужна красота, ему нуженъ урокъ для будущаго; рѣдкость и курьезъ не дѣйствуютъ на него. У насъ до сихъ поръ этого нѣтъ: большинство все еще стоитъ на степени прежнихъ собирателей коллекцій, съ самодовольствомъ прохаживающихся по кунсткамерамъ. Но что же въ этомъ толку? На что тогда всѣ эти коллекціи, всѣ эти выставки? Онѣ безплодны и даже смѣшны, пока въ основѣ ихъ лежитъ не плодотворная какая-нибудь идея, не потребность помочь чему-нибудь серьезному, двинуть впередъ что-то дѣльное, а только желаніе подражать заграничнымъ своимъ исконнымъ господамъ и праздная жажда, ни въ чемъ, ни даже въ коллекціи какихъ-нибудь чашечекъ или вѣеровъ, не стоять ниже другихъ.

Мнѣ скажутъ: „Но вѣдь вольно же вамъ было забрать себѣ въ голову, что въ насъ только и дѣйствуютъ одна надутость, одно хвастовство и безтолковое перениманье. Вы глубоко ошибаетесь. У насъ совершенно другія побудительныя причины и чувства. Мы способны понимать и обдумывать гораздо больше, чѣмъ вы намъ приписываете. У насъ даже есть разные превосходные мотивы, руководящіе нашими помыслами; мы не о себѣ все только мечтаемъ, у насъ въ виду есть кое-что повыше и получше. Наша цѣль — общее благо, наша надежда — помочь нашему народу въ томъ, чтобъ стать ему повыше, наши усилія — всѣ на пользу искусству и художественности. Мы состроили выставки „рѣдкостей“ и художественныхъ вещей вовсе не себѣ во славу, а для того, чтобъ придать болѣе художественности всему, производимому нашимъ ремесломъ и рукодѣліемъ. У насъ просто сердце наболѣло, глядя, какъ все у насъ по этой части грубо, топорно и безвкусно. Надо же помогать этому бѣдному, неразвитому народу, этимъ темнымъ, неумѣлымъ, ничего никогда невидавшимъ художникамъ. Надо же, чтобъ и наше ремесло было на что-нибудь похоже, а то, право, стыдно и передъ чужими, да и передъ своими. Вотъ какіе мы славные люди, вотъ какъ мы умѣемъ хорошо думать и хорошо чувствовать“. Ахъ, какъ все это чудесно! воскликну я въ отвѣтъ; ахъ, какая доброта, заботливость, умъ, свѣтлое пониманіе! Нѣтъ столько поклоновъ на свѣтѣ, чтобъ вамъ въ мѣру накланяться и въ мѣру наблагодарить васъ за все, за все! Но, однакожъ, позвольте, господа, дайте разсмотримъ хорошенько это дѣло.

Вотъ вы увѣряете, что полны благости и почтенныхъ мыслей на пользу народную. Прекрасно, прекрасно, что и говорить! Но вотъ бѣда — что-то не совершенно ясны мнѣ соображенія, выставляемыя тутъ на первый планъ. На что вамъ нужно показывать публикѣ, или, какъ вы говорите, народу, всѣ эти художественныя произведенія и „рѣдкости“? Вы увѣряете: на то, чтобъ улучшился вкусъ и возвысилось знаніе? Прекрасно. Но на что вамъ это улучшеніе и возвышеніе? Вы опять мнѣ отвѣчаете: во-первыхъ, на то, чтобъ произведенія ремесла нашего усовершенствовались, сдѣлались изящнѣе, и, во-вторыхъ, чтобъ наши художники и ремесленники видѣли, какъ что прежде до насъ дѣлалось на свѣтѣ, чтобъ они имѣли прекрасные и разнородные образцы передъ глазами, наконецъ, чтобъ они учились *стилямъ* того или другаго искусства. Опять-таки прекрасно, превосходно! Но вотъ что при этомъ приходитъ иному въ голову.

Вы воркуете: стили, образцы, усовершенствованіе! Но вѣдь все это миѳъ и сказка, въ приложеніи къ нашему ремеслу и художественному производству! Я вполнѣ понимаю, когда о стиляхъ и усовершенствованіяхъ говорятъ французы, нѣмцы, англичане. Тѣ дѣйствительно имѣютъ на это право, Представьте себѣ, что кому-нибудь тамъ пришла идея носить платья Помпадуръ, завести въ гостиныхъ мебель Renaissance или Rococo, выстроить что-нибудь въ египетскомъ или индійскомъ вкусѣ, нарисовать или украсить рисунокъ, книгу, наконецъ, все равно какой-нибудь предметъ, въ персидскомъ, средневѣковомъ или помпейскомъ вкусѣ. Эти люди способны прекрасно все это выдумать, да прекрасно все это и исполнить. У нихъ есть охота и умѣнье выдумать, у нихъ есть тоже охота и умѣнье выполнить. Но когда же вы видали, чтобъ у насъ что-нибудь изобрѣтали и выполняли для которой-нибудь изъ названныхъ выше цѣлей? Никто у насъ не выдумалъ ни юбку, ни прическу, ни комнату, ни мебель, ни стулъ, ни рисунокъ, ни узоръ, ни орнаментъ. Не то, чтобъ мы были къ этому неспособны— о нѣтъ! славяне вообще, и русскіе въ особенности, одинъ изъ многоспособнѣйшихъ и даровитѣйшихъ народовъ на свѣтѣ. Никто не отнималъ у нихъ ни изобрѣтательной, ни художественной способности. Но цѣлыми столѣтіями они привыкли къ тому, чтобъ сидѣть и преспокойно ждать, пока другіе что-нибудь начнутъ и выдумаютъ, а они потомъ возьмутъ да переймутъ. Такихъ еще другихъ охотниковъ чужими руками жаръ загребать и не видано. Повторять за другими, подражать и копировать — вотъ обыкновенно ихъ настоящее, самое для нихъ любезное дѣло. Какіе же тогда нужны намъ стили, усовершенствованія, знанія? Вѣдь все дѣло состоитъ только въ копированіи какъ можно ближе того, что у другихъ дѣлается? Какіе же тутъ вдругъ нужны изученіе, развитіе и возвышеніе вкуса, знаніе образцовъ? Гдѣ-то въ другихъ мѣстахъ зададутъ тонъ: быть нынче стилю такому-то въ ходу; и вотъ, вслѣдъ за отданнымъ приказомъ, чѣмъ-то въ родѣ пароля и лозунга, къ намъ присылаютъ нѣсколько образцовъ и нѣсколько рисунковъ новыхъ вещей, и всему конецъ. Послѣ того уже не дѣйствуетъ никакое разсужденіе, никакая изобрѣтательность. Заданную тему и образецъ схватываетъ въ свои тысячи лапъ аппаратъ подражанія, повторенія и копированія, у насъ издревле устроившій свое гнѣздо; всѣ ремесленники и художники, начиная отъ высшихъ и до низшихъ, второпяхъ строятъ, кроятъ, шьютъ, строгаютъ, клеятъ, вышиваютъ и отчеканиваютъ, съ двумя только заботами передъ глазами: не упустить драгоцѣннаго времени и во-время надѣлать какъ можно больше продуктовъ точь-въ-точь такихъ, на

какіе пришла теперь мода. Что же тутъ думать о какихъ-то стиляхъ, о какихъ-то изученіяхъ и усовершенствованіяхъ? Вѣдь все это нужно тѣмъ, кто самъ выдумываетъ и затѣваетъ, а не тѣмъ, кто копируетъ другихъ.

Нѣтъ, вы не совсѣмъ такъ говорите,—отвѣчаете вы мнѣ. Дѣйствительно, все художественно-ремесленное стоитъ у насъ въ самомъ печальномъ положеніи. Но вѣдь мы о томъ именно и хлопочемъ, чтобъ это кончилось, чтобъ у насъ завелся порядокъ вещей и чтобъ процвѣло, наконецъ, свое собственное, ни съ кого не съобезьяничанное ремесло-искусство. А какъ же этому быть безъ изученія, безъ образцовъ, безъ знанія? Вотъ для этого-то именно мы теперь и затѣваемъ наши выставки и выпрашиваемъ для нихъ, у кого только можно изъ богачей и баричей, все, что̀ накоплено у нихъ съ разныхъ аукціоновъ и перепродажъ здѣсь и за границей. — А, такъ вотъ оно что! Вы себя объявляете по части пользы — дѣло похвальное. Но дѣло вотъ въ чемъ: какъ вы тамъ себѣ хотите, а нельзя не усомниться капельку въ этой пользѣ. Какъ ей вѣрить, когда ваши дѣйствія такъ-таки прямо и противорѣчатъ вашимъ словамъ, когда первыя рѣшительно съ послѣдними не сходятся?

Если вѣрить вашимъ словамъ, нынѣшняя и прошлогодняя выставки Общества Поощренія назначены для возвышенія нашего искусства. Когда такъ, то на кого же должны дѣйствовать всѣ тѣ предметы, которые тутъ выставлены? Очевидно, болѣе всего на художниковъ и на ремесленниковъ. Но позвольте же васъ спросить, есть ли хоть какое-нибудь вѣроятіе, чтобъ на эту выставку принялись ходить именно эти люди? Есть ли вѣроятіе, чтобъ тѣ, кто у насъ сочиняетъ (или, по-крайней мѣрѣ, составляетъ) и выполняетъ все художественно-ремесленное, пришли на ту выставку, которая бываетъ у Полицейскаго моста въ посту? Какой ремесленникъ, какой мастеровой, или даже рисовальщикъ пойдетъ когда-нибудь на эту выставку? Уже одна подать въ четвертакъ за входъ, съ приплатой особыхъ 20 коп. за указатель (безъ чего, конечно, ни о чемъ выставленномъ ровно ничего нельзя узнать)—уже одно это затруднительное обстоятельство оттолкнетъ отъ выставки всѣхъ ихъ вмѣстѣ, и каждаго порознь. Вотъ и выходитъ, что выставка существуетъ, и даже вообще затѣяна, вовсе не для нихъ, а для какихъ-то другихъ людей, т. е. либо для художниковъ уже разжившихся, достаточныхъ, т. е. такихъ, у которыхъ на плечахъ есть порядочное количество лѣтъ и которые поэтому давнымъ-давно перестали учиться чему-нибудь и двигаться впередъ, да вдобавокъ давнымъ-давно видали всѣ эти вѣера, табакерки, шкафы и кружки въ разныхъ палаццахъ и будуарахъ своихъ патроновъ и знакомыхъ, или въ какихъ-нибудь музеяхъ; либо для публики, т. е. для такихъ субъектовъ, которые рады пофланировать гдѣ угодно и по случаю чего угодно, но все-таки никакихъ шкафовъ, вѣеровъ и табакерокъ никогда не сочинятъ ни въ которомъ изъ всевозможныхъ хорошихъ стилей. Слѣдовательно, какой же выводъ получается изъ выставки на иностранный манеръ, затѣянной съ горячимъ чувствомъ въ сердцѣ и восторженною благонамѣренностью на устахъ? Получается тотъ выводъ, что она художеству и художникамъ пользы не приноситъ, потому что приняты всѣ мѣры, чтобы она такой пользы ни подъ какимъ видомъ приносить и не могла; устроена же она собственно для празднаго любопытства фланеровъ и для собиранія съ нихъ денегъ.

Мы не имѣемъ ни малѣйшаго намѣренія вредить дѣлу хорошему—если оно дѣйствительно хорошо,—у насъ въ головѣ нѣтъ и тѣни коварнаго умысла скалить зубы надъ тѣмъ, что̀ заслуживаетъ истиннаго уваженія, и потому намъ никогда не приходило на мысль хоть сколько-нибудь отрицательно относиться къ подобнымъ выставкамъ въ Парижѣ, Лондонѣ, Берлинѣ. Тамъ, въ этомъ отношеніи, все иначе, все направлено къ другой цѣли, а именно все направлено ничуть не къ тому, чтобъ доставить кое-какой спектакль великосвѣтскимъ дамамъ и кавалерамъ, отъ нечего дѣлать готовымъ заглянуть на прогулкѣ, пожалуй, и сюда, а направлено къ тому, чтобъ доставить истинную пользу и поученіе истиннымъ работникамъ и истиннымъ любителямъ дѣла. Что̀ толку, если хоть сколько угодно сотенъ праздныхъ и разсѣянныхъ людей будутъ ходить и глазѣть по этимъ выставкамъ въ теченіе отведенныхъ на то двухъ-трехъ или четырехъ недѣль въ году? Придутъ, посмотрятъ и уйдутъ — вотъ и все, дальше изъ этого ничего еще не будетъ. Да чему и быть, когда видѣнныя вещи постоятъ на выставкѣ нѣсколько дней, а потомъ исчезнутъ, и ихъ потомъ больше никогда и никакими судьбами не увидишь. Въ самомъ лучшемъ случаѣ чего тутъ можно ожидать? Того, что нѣсколько людей, принадлежащихъ къ числу богачей или къ такъ называемому „высшему“ обществу, никогда прежде ничего неслыхавшихъ ни про старинныя кружки и тарелки, ни про рѣзные шкафы и вазы, вдругъ проникнутся любовью къ нимъ, при первой окказіи примутся покупать ихъ здѣсь у какого-нибудь афериста, или гдѣ-нибудь за границей. Ну вотъ и накупятъ того и сего, и будутъ этимъ чваниться передъ своими гостями по праздникамъ. Но что̀ же въ этомъ толку, и какая же это новость? Такіе покупатели и такія покупки давно уже существовали на свѣтѣ, даже и у насъ. И что же! Отъ нихъ никакое еще искусство не двигалось впередъ.

А между тѣмъ, это такой предметъ, въ которомъ важности не мало и изъ котораго долженъ былъ бы выйти значительный результатъ: дѣло идетъ объ обстановкѣ нашей жизни, дѣло идетъ о томъ, чтобъ каждая изъ вещей, насъ окружающихъ и участвующихъ въ ежедневномъ нашемъ обиходѣ, была хороша, красива, изящна, чтобъ она перестала ограничиваться (какъ слишкомъ долго это было) одною сухою и и прозаическою мертвою пользой. И вотъ тутъ является чѣмъ-то самымъ драгоцѣннымъ примѣръ прошлыхъ столѣтій, если не всѣхъ, то очень многихъ. На помощь простому, свѣтлому разсужденію, подсказывающему, что ничто самое лучшее не мило и не дорого намъ, пока не облито формами и красками красоты, и что потребность эта сопровождаетъ насъ всюду, начиная

отъ самыхъ глубокихъ и душевныхъ дѣлъ, и кончая самыми обыкновенными, матеріальными предметами изъ будничной нашей жизни,—на помощь простому этому разсужденію приходятъ именно музеи и коллекціи, повсюду теперь возникшіе. Они громко говорятъ каждому: „Вотъ смотрите, какъ прежде люди жили, вотъ смотрите, какими они себя окружали безчисленными предметами, гдѣ остались для насъ слѣды не только ихъ грубо-матеріальныхъ, расхожихъ потребностей, но и слѣды вызываемой ими всюду, на каждомъ шагу, красоты, граціи, изящества. Смотрите сюда, на каждую самими ими выдуманную, ни откуда не заимствованную чашу, ларецъ, скамейку, пуговицу, бутыль,—смотрите и учитесь, смотрите и бросайте скорѣе въ сторону свое равнодушіе къ тому, что можетъ и должно быть прекрасно; смотрите и становитесь людьми чуткими, жадными до всего изящнаго подобно тѣмъ, прежнимъ людямъ; смотрите на старые примѣры, но не повторяйте ихъ, а дѣлайте свое, новое; начните только черпать изъ своей собственной, нынѣшней жизни, и новое царство красоты обольетъ всю вашу жизнь!“

Вотъ что говорятъ новые европейскіе музеи, составленные изъ прежнихъ художественно-ремесленныхъ произведеній, и ихъ голосъ услышанъ, ихъ указаніе не мертво, безчисленныя новыя формы творятся руками тѣхъ, кто приходитъ туда слышать немолчный зовъ прежняго искусства, кто проникается имъ. А чьи это руки принимаются за работу тотчасъ же послѣ музеевъ, чья грудь наполняется жаромъ и воодушевленіемъ при видѣ всего тамъ нагроможденнаго? Это руки и грудь народа, это сила, чувство и мысль тѣхъ его слоевъ, которые мы привыкли называть „низшими“ и изъ которыхъ, однако-же, точно изъ неисчерпаемыхъ пучинъ, исходятъ всѣ тѣ люди, которыхъ талантъ и чувство красоты создаютъ вмѣстѣ и вѣковѣчные чертоги на тысячахъ столбовъ, и чудно вылѣпленное въ фигурахъ ведро или сосудъ, и живопись саженныхъ стѣнъ, и узоръ ковра или перстня. Тѣ, что весь вѣкъ на розахъ лежатъ и лѣниво нюхають ананасы, тѣ никогда ничего не создавали, изъ ихъ воображенія и изъ ихъ творческой руки никогда еще ничего не исходило: все дѣлалось одною мощью тѣхъ, кому потомъ въ награду доставался одинъ черствый хлѣбъ или пустыя щи, изба безъ дровъ и день безъ утѣхи. И вотъ отчего теперь, какъ и всегда прежде, надежда на будущія созданія искусства, точно также и великаго, какъ и малаго, повсюду упирается всего болѣе на эти „низшіе“, мало въ чемъ благопріятствуемые, слои народной массы. Для нихъ прежде и больше всего назначены теперь всѣ музеи, школы и выставки художественно-ремесленные; теперь прежде всего заботятся, чтобъ всего этого—и музеевъ, и школъ, и выставокъ—было какъ можно больше, и доступъ къ нимъ не то что уже за плату, но во всѣхъ отношеніяхъ, свободенъ и рѣшительно ничѣмъ не затрудненъ: для будущности дѣла въ сто разъ важнѣе нѣсколько дюжинъ блузниковъ или мастеровыхъ, прохаживающихся по галлереямъ кенсингтонскаго, луврскаго или берлинскаго художественно-ремесленныхъ музеевъ, и зорко и страстно все пересматривающихъ, чѣмъ сотни индивидумовъ дорогой, высокой крови, завернувшихъ въ эти галлереи со своими лорнетами, праздностью и сибаритскою безучастностью.

И вотъ, богатая жатва потомъ снимается съ того, что посѣяно благодѣтельною и доброжелательною рукой: все новыя и новыя формы и сочетанія возникаютъ изъ ума и творчества возвеличиваемаго и носимаго на рукахъ народа, формы, высказанныя то въ вырѣзкахъ и завиткахъ дерева, то въ неожиданныхъ линіяхъ и извивахъ кованаго или расплавленнаго металла, въ тонкихъ и изящныхъ плоскостяхъ и округлостяхъ глины, фарфора, слоновой кости, въ граціозныхъ орнаментахъ золота и серебра, въ воздушныхъ очертаніяхъ стекла.

Проходя въ памяти то, что создаетъ на каждомъ шагу новое ремесло-искусство, нынѣшній человѣкъ останавливается, конечно, съ наибольшею любовью и гордостью на тѣхъ произведеніяхъ, которыя созданы этимъ новымъ искусствомъ для того, чтобы служить свидѣтельствомъ благодарности или удивленія со стороны извѣстной части публики къ которому-нибудь изъ ея членовъ, принесшихъ пользу, удовольствіе, наслажденіе. Кто бывалъ на всемірныхъ выставкахъ, конечно, никогда не забудетъ, какую огромную роль всегда играютъ тамъ произведенія изъ золота, серебра и другихъ дорогихъ веществъ, назначенныя для поднесенія одному изъ людей, особенно отличившихся въ глазахъ публики. Связь и близкое отношеніе между публикой и тѣмъ человѣкомъ, котораго она считаетъ для себя дорогимъ, высокимъ, становятся тамъ нынче съ каждымъ днемъ все тѣснѣе и тѣснѣе. На всѣхъ выставкахъ всемірныхъ, лондонскихъ и парижскихъ (особенно лондонскихъ) вы всегда бы увидали десятки, сотни небольшихъ художественныхъ предметовъ изъ драгоцѣннаго матеріала, уже поднесенныхъ или назначенныхъ къ поднесенію, человѣку высоко отличившемуся передъ публикой или соотечественниками. Тутъ были кубки, чаши, канделябры, скульптурные щиты, цѣпи, вѣнцы, жезлы и тому подобные предметы, назначенные единственно для почета и воспоминанія, полные красоты и художественнаго воображенія. Они составлены изъ фигуръ, орнаментовъ, надписей. Ихъ зовутъ свидѣтельствами, заявленіями (tistimonials). Ихъ подносятъ и актеру, и музыканту, и писателю, и ученому, и изобрѣтателю, и прокладывателю желѣзныхъ дорогъ, и пастору, проповѣднику или помощнику въ бѣдѣ, и помѣщику, и военному, и губернатору, и фабриканту, и ремесленнику [1]).

По этому-то по всему, въ ряду того, что создается современнымъ художествомъ-ремесломъ, такую высокую, такую важную роль и играютъ вещественныя „заявленія“ отъ публики, и вѣроятно, еще болѣе распространится и будетъ распространяться кругъ

[1]) На послѣдней всемірной парижской выставкѣ нѣсколько фабрикантовъ и ремесленниковъ поднесли, прелестную художественную вещицу на память одному своему товарищу, фабриканту бисера, который былъ обойденъ наградною коммиссіей, а по ихъ мнѣнію именно и заслуживалъ высшей награды.

этихъ заявленій, и тогда художество-ремесло получитъ еще болѣе важное значеніе. Покуда же, станемъ довольствоваться требованіемъ отъ ремесла художества по крайней-мѣрѣ хоть изящныхъ сосудовъ, стулъевъ, шкафивъ, флакончиковъ тарелокъ и табакерокъ. Пускай дѣло начинается съ предметовъ барства, роскоши и мотовства, позже когда-нибудь очередь дойдетъ и до предметовъ общей нужды и общаго употребленія. Поэтому, мы не можемъ не сочувствовать „благому“ желанію Общества поощренія возвысить формы производства, чего бы онѣ ни касались въ этой области. Но только намъ кажется, что Общество совсѣмъ не такъ, какъ слѣдуетъ, берется за свое дѣло. Намъ кажется, что на словахъ оно проповѣдуетъ одно, а на дѣлѣ у него выходитъ другое. На словахъ оно предпринимаетъ походъ на помощь народному успѣху, а на дѣлѣ старается только о доставленіи чваннаго развлеченія баричамъ и аристократамъ. Намъ кажется, что если впродолженіе цѣлыхъ еще 100 лѣтъ сряду оно будетъ въ каждомъ великомъ посту устраивать по такой выставкѣ, какія имъ недавно затѣяны и происходили въ прошломъ году и въ нынѣшнемъ, то все-таки изъ этого ничего не выйдетъ путнаго. Все дѣло будетъ состоять только въ томъ, что извѣстное количество людей будетъ имѣть право говорить себѣ и другимъ: „Вотъ извольте видѣть, сколько у васъ всего есть рѣдкаго и дорогаго, сколько у насъ накуплено курьозовъ за-границей. У иностранныхъ аристократовъ есть такія и этакія коллекціи—ну, если пойдетъ на экзаменъ, теперь и мы тоже не ударимъ лицомъ въ грязь!“ Но что намъ въ этихъ пустыхъ словахъ! До кого должны были бы доходить всѣ эти вещи, до того-то именно онѣ и не доходятъ, тѣ-то именно никогда ихъ и не видятъ, и ничего не знаютъ о нихъ. Чтобы воспитать поколѣнія, чтобы измѣнить понятіе и вкусъ тысячей художниковъ и ремесленниковъ, нужны не выставки, продолжающіяся 2—3 недѣли въ году, да еще и въ это время массѣ совершенно недоступныя. Нѣтъ, нужны постоянные, даровые музеи, никогда незыкрывающіеся, ничего за входъ невынуждающіе; нужны выставки, образованныя не изъ однихъ только предметовъ аристократической роскоши и прихоти, и потому часто ничтожныхъ или уродливыхъ, а составленныя изъ всего, служащаго жизни всѣхъ слоевъ общества, и потому заключающія безчисленные источники красоты и фантазіи.

Всего этого Общество поощренія покуда еще не понимаетъ, и потому великопостныя его выставки являются только выставками разныхъ разностей, всякой всячины, выставками bric-à-brac.

Намъ жалко говорить въ печати безъ особенныхъ похвалъ о выставкахъ, вѣроятно стоившихъ многихъ хлопотъ и стараній. Но что же дѣлать! Есть поэмы, состоящія изъ нѣсколькихъ тысячъ стиховъ, есть огромные дома, въ семь этажей и пять дворовъ, стоившіе огромныхъ трудовъ, хлопотъ, усилій,—и все-таки про нихъ иной разъ ничего нельзя сказать хорошаго, когда приходится давать о нихъ отчетъ публикѣ, а не друзьямъ. Таково уже свойство общественной дѣятельности и общественныхъ соображеній: добросердечіе и всякія мягкости могутъ играть тутъ роль слишкомъ второстепенную.

Быть можетъ, иные останутся недовольны, зачѣмъ я такъ много говорилъ о выставкахъ вообще, и такъ мало о выставкѣ въ частности. Но что же было бы толку, еслибы я съ величайшею аккуратностью исчислилъ бы читателю всѣ блюда, тарелки, сосуды, чернильницы, шкафы и прочія вещи, которыя есть на выставкѣ, и изъ которыхъ иныя въ самомъ дѣлѣ прекрасны и примѣчательны. Это и безъ меня сдѣлаютъ каталогъ или техническіе какіе-нибудь доки. Мнѣ казалось необходимымъ поговорить съ публикою о чемъ-то болѣе существенномъ.

(*„Спб. Вѣд.“ 11 апр. 1869 г., № 100*).

Письма изъ чужихъ краевъ.

III [1]).

Берлинскій Акваріумъ.

Это престранное дѣло! Мы, кажется, такъ близко живемъ отъ остальной Европы—съ самаго ея края, и однако же поминутно оказывается, что мы то того, то другого вовсе не знаемъ, изъ самыхъ капитальныхъ ея вещей, да еще, на бѣду, изъ такихъ вещей, которыя явились на свѣтъ въ самое послѣднее время, значитъ особенно важныхъ и новыхъ. Кажется, у насъ ли мало путешественниковъ, разсказчиковъ, сообщителей всякаго рода—нѣтъ, ничто не помогаетъ, и на каждомъ шагу выходитъ, что „слона-то мы и не примѣтили“.

Вотъ, напримѣръ, возьмемъ хоть Берлинъ, ужъ чего ближе, у насъ прямо подъ бокомъ стоитъ. А много ли мы знаемъ изъ примѣчательнѣйшихъ его новостей за послѣднее время? Вѣдь, собственно говоря, каждый русскій только и знаетъ про Берлинъ, что это городъ прескучный и пренесносный, весь изъ кордегардій и казармъ, да еще изъ домовъ, похожихъ на тюрьму—вотъ и все. Да, это такъ, я не стану спорить, чтобъ такихъ вещей и такой несносности въ Берлинѣ не было. Но дѣло въ томъ, что тамъ есть много койчего и другого еще, о чемъ не только можно, но и должно говорить всякому, кто въ томъ городѣ побывалъ въ послѣднее время. Какъ это можно ухитриться, не замѣтить, или хоть и замѣтить, да потомъ мол-

[1]) Первыя два письма трактуютъ о музыкальныхъ предметахъ, а потому печатаются ниже въ Музыкальномъ Отдѣлѣ. *Ред.*

чать, про разныя капитальнѣйшія явленія новаго Берлина, ка̀къ у насъ это дѣлается—я просто не постигаю.

Воображаю собѣ, какъ изумятся иные люди, вдругъ услыхавъ сегодня отъ меня, что въ числѣ самыхъ важныхъ предметовъ современной Европы надо считать — новый *берлинскій акваріумъ*. „Ахъ, Боже мой“, заговорятъ они, „да что же тутъ важнаго! Акваріумъ—какъ акваріумъ. Конечно, берлинскій акваріумъ — вещь хорошая, красивая. Мы и видѣли его, мы и читали про него, даже по-русски. Но что же вы нашли особеннаго въ этомъ акваріумѣ? И сто́итъ ли много о немъ толковать!“ Вотъ что̀ въ состояніи сказать у насъ очень многіе. Но такъ какъ я думаю совершенно другое, то и принимаюсь за эти замѣтки.

Еще раньше, чѣмъ красивое устройство и богатое содержаніе, меня поразило въ берлинскомъ акваріумѣ очень многое. Какъ и зачѣмъ онъ былъ затѣянъ, кѣмъ устроенъ, и какъ все это сдѣлалось—вотъ что̀ мнѣ кажется способно заинтересовать въ высшей степени каждаго, вотъ что̀ съ самаго начала завлекло и меня.

Прежде, бывало, люди всѣ довольны тѣмъ, что̀ имъ дано ихъ начальниками и распорядителями. Что̀ тѣмъ приходило въ голову затѣять для общаго увеселенія или для такъ-называемой „общей пользы“, то было и ладно. Ничего больше не требовалось. Пришло, однакоже, однажды такое время (и это не очень-то давно случилось), когда множество людей стали словно просыпаться послѣ долгаго сна и заговорили одинъ другому: „А что̀ это, однако, господа, мы дѣлаемъ? Что̀ это мы все спимъ? Право ужъ ни на что̀ не похоже, ка̀къ это и посреди чего мы живемъ. Ну положимъ, что всѣ эти парадныя улицы и площади, всѣ эти увеселительные сады и вовсе неувеселительныя кордегардіи, всѣ эти великолѣпныя церкви и рѣдкостные музеи вполнѣ превосходны и въ совершенствѣ приносятъ намъ ту пользу и удовольствіе, которое было въ головѣ у ихъ затѣйщиковъ, но вѣдь кто же изъ насъ теперь скажетъ, что этого съ насъ довольно! Нѣтъ, ни канцеляріямъ, ни комитетамъ не сообразить, что̀ намъ нынче нужно. Кому же и работать въ своемъ собственномъ дѣлѣ, какъ не намъ самимъ. Такъ живо же за работу, господа!“

И принялись за работу. Но что вышло изъ этой работы? Вышло то, что встали и захлопотали тѣ, кто слишкомъ долго бездѣйствовалъ душой и тѣломъ, и понесли, словно несмѣтная толпа муравьевъ, кто зернышко, кто соломинку, кто травинку, въ общее гнѣздо. Вышло то, что на разныхъ концахъ Европы появилось множество созданій совершенно новыхъ и своеобразныхъ, потому что они родились на свѣтъ не по командѣ, не по министерской затѣѣ и капризу, а по частному почину. Новая сила не могла не дать, въ результатѣ, явленій новыхъ. Хрустальный дворецъ и всемірныя выставки, кенсингтонскій музей и другія такія же національныя коллекціи во всѣхъ главныхъ городахъ Европы, нынѣшніе совершенно оригинальные зоологическіе сады, наконецъ, собранія предметовъ изъ бытовой жизни всѣхъ временъ и всѣхъ народовъ, на которые прежде никто и глядѣть-то не хотѣлъ, не то что придавать имъ какую-нибудь важность — все это начало вдругъ возникать на разныхъ концахъ, выдуманное мыслью однихъ все только частныхъ лицъ и исполненное руками только ихъ однихъ. Вездѣ множество людей самаго разнообразнаго сословія и общественнаго состоянія сходилось тутъ въ одномъ желаніи: создать то, чего всѣмъ нужно и чего, однакоже, покуда еще нѣтъ. Всѣ они складывали вмѣстѣ свой умственный и матеріальный капиталъ, свой трудъ и совѣтъ, и изъ этого выходили потомъ созданія, которыя показываютъ нынѣшнее величіе Европы, ея зрѣлую мысль, ея широкія потребности, ея силы и громадный полетъ впередъ.

Есть люди, которымъ все это непонятно, которые и на это, и на все остальное, смотрятъ какъ на красивыя и занимательныя, но пустыя игрушки, а на движеніе, ихъ произведшее, смотрятъ только какъ на лишнюю, ни къ чему неведущую, суетню шаловливыхъ дѣтей. Жалкіе люди! До ихъ слуха доходятъ только звуки, и не доходитъ ихъ связное, общее значеніе. Они не разумѣютъ стройной и великой рѣчи, образованной этими звуками. И наказаніе ихъ добровольной глухоты то, что они не участвуютъ въ общемъ движеніи народовъ впередъ, и стоятъ только передъ нимъ какъ странные зрители, водящіе вокругъ себя мутными глазами и ничего не понимающіе, а не какъ неутомимые работники, получающіе потомъ богатую жатву въ награду за свой великій трудъ.

Но, по счастью, наврядъ ли много есть теперь людей, такъ легко и такъ по-ребячьи смотрящихъ на новую, всюду начавшуюся и кипящую дѣятельность. Каждаго трогаетъ и поражаетъ до глубины души эта единодушная работа въ общемъ дѣлѣ, эта горячая потребность никому не поручать его, и вести его самимъ. Наконецъ-то, говоритъ каждый, наконецъ-то люди начинаютъ заниматься своимъ собственнымъ дѣломъ и думать о своихъ собственныхъ нуждахъ и пользахъ.

А еще ли не общественная польза и не общественное дѣло лежатъ во всѣхъ этихъ новыхъ европейскихъ учрежденіяхъ, созидаемыхъ теперь частнымъ починомъ, не ожидая ни откуда ни помощи, ни одобренія, ни перваго толчка. Вѣдь всѣ они сводятся въ концѣ концовъ къ одному и тому же, послѣдняя цѣль у нихъ у всѣхъ одна и та же—познаніе человѣка, познаніе народа, познаніе природы. Что̀ за сила, это познаніе въ рукахъ новыхъ людей—видно изъ того, какъ вооружаются противъ него цѣлыя сословія, цѣлыя касты. Познаніе природы, такъ какъ ее нынче начинаютъ разумѣть—да это самое враждебное начало прежнему порядку вещей, прежнему общему устройству, всѣмъ прежнимъ понятіямъ и привычкамъ общественнымъ. Это тотъ могучій врагъ, который сломитъ и разрушитъ ихъ всѣ. Нестранно ли, не удивительно ли подумать, что какой-нибудь музей естественно - историческій, что какой-нибудь нынѣшній зоологическій садъ, акваріумъ, играютъ важную роль въ будущей участи и направленіи міра —и, однакоже, это такъ. Пускай тысячи людей приходятъ къ нимъ и праздно тѣшатся ихъ движеніемъ, жизнью, красками и звуками. Тутъ же приходятъ

другіе еще люди, которые мало того, что смотрятъ, но еще наблюдаютъ и дѣлаютъ выводы, а въ рукахъ этихъ именно людей—рельсъ будущаго. Для мыслящаго человѣка всѣ нынѣшніе великіе аппараты естествознанія давно уже не потѣха, не игрушка, но также и не простой снарядъ для школы. Это орудія новаго времени, развивающія и окрыляющія современную мысль. Здѣсь новый человѣкъ черпаетъ не одни только свѣдѣнія, но еще взгляды и убѣжденія, которыя принадлежатъ къ важнѣйшимъ отличіямъ и могущественнѣйшимъ силамъ новаго времени. Нынѣшнее пониманіе дѣйствующихъ въ ней силъ, нынѣшній взглядъ на человѣка и его душевную и тѣлесную дѣятельность, въ сравненіи съ такою же дѣятельностью остальнаго животнаго царства—что еще сильнѣе и вѣрнѣе можетъ разбивать въ мелкіе дребезги тѣ предразсудки, которыми мы опутаны съ перваго дни своей жизни, которые кладутъ по шлагбауму передъ каждымъ нашимъ шагомъ. Но этимъ предразсудкамъ не долго уже теперь, конечно, жить, и вотъ отчего одни привѣтствуютъ всѣ нынѣшніе выводы изъ наблюденій надъ человѣкомъ, животнымъ царствомъ и природой, какъ зарю новаго порядка вещей, вотъ отъ чего другіе отталкиваютъ ихъ съ призрѣніемъ и ненавистью. „Познай самого себя", говорила прежняя мудрость, и никто ничего не заявлялъ противъ этой сентенціи, она никому не мѣшала. „Да, познай самого себя", говорятъ нынѣшніе; „да, это такъ, но только дѣлай это въ связи и неразрывномъ отношеніи съ остальнымъ живымъ царствомъ природы". Противъ этого тотчасъ же возстали многіе, оно и понятно: новое правило не совсѣмъ-то ужъ пригодно для всѣхъ, прежняя темнота и покорность мысли уже не уживаются съ тѣми результатами, которые теперь появляются вновь.

Берлинскій акваріумъ принадлежитъ къ числу самыхъ современныхъ современностей. Онъ гораздо болѣе даетъ, чѣмъ обѣщаетъ, онъ совершенно понапрасну зовется „акваріумомъ", онъ содержитъ несравненно болѣе, чѣмъ надо было бы подразумѣвать подъ его слишкомъ спеціальнымъ названіемъ. Этотъ „акваріумъ" вовсе не есть въ самомъ дѣлѣ исключительно только акваріумъ: акваріумъ занимаетъ здѣсь, въ цѣломъ учрежденіи, роль только что второстепенную, даже малозначительную. Не трудно догадаться, что берлинскій акваріумъ былъ затѣянъ подъ вліяніемъ мысли, пораженной тѣмъ акваріумомъ, который составлялъ одно изъ величайшихъ чудесъ послѣдней французской всемірной выставки 1867 года. То, что тутъ было придумано и выполнено, было до того необыкновенно, что хотѣлось бы все это удержать навсегда въ Европѣ. А выставка 1867 года должна была уничтожиться послѣ назначеннаго для нея срока, всѣ составныя ея части, въ томъ числѣ акваріумы, должны были быть разобраны по частямъ и исчезнуть на вѣки вѣковъ. Это было слишкомъ досадно, слишкомъ больно подумать для людей, цѣнящихъ всякую новую мысль, всякое грандіозное созданіе. „А, въ Парижѣ уничтожатъ эти чудные акваріумы, ихъ скоро не будетъ!" сказали себѣ нѣсколько человѣкъ въ Берлинѣ, „такъ хорошо же, мы у себя дома сдѣлаемъ точно такой же, и онъ останется у насъ жить навсегда". И вотъ, въ томъ же самомъ 1867 году эти люди сошлись, узнали одинъ другого, переговорили все вмѣстѣ, и образовалась компанія. Она съ жаромъ принялась за дѣло, и вотъ нынче ея результатъ. Но ей не суждено было, какъ она воображала сначала, только повторить то, что разъ уже было сдѣлано въ Парижѣ.

Кто составлялъ эту компанію? Очень много разныхъ людей, какъ во всѣхъ нынѣшнихъ добровольныхъ обществахъ, устроившихся сами-собой. Тутъ были и практическіе дѣятели по разнымъ отраслямъ, и чиновники, и ученые, и художники. Денежная сторона дѣла была уже съ самаго начала обезпечена, потому что тутъ приняли участіе очень многіе купцы и банкиры.

Вотъ что надо тоже признать одною изъ крупныхъ особенностей нашего времени: это—перерожденіе, наступившее нынче, едва ли не въ цѣлой Европѣ, въ коммерческомъ и денежномъ классѣ. Давно ли купцы и банкиры были такъ ограничены и мелки въ своемъ узкомъ кругѣ дѣятельности, до того состояли, съ головы и до ногъ, изъ одной идеи наживы и эгоистической жадности; для нихъ были чѣмъ-то такимъ, столь далекимъ и чуждымъ, интересы, наполнявшіе остальное общество. И вдругъ съ нихъ слетѣли прочь, словно гнилыя шкурки, прежнее невѣжество и равнодушіе. Ихъ дома стали вмѣстилищемъ всего, что только создаютъ лучшаго современная интеллигенція и художество. Эти дома пришли теперь на смѣну пышныхъ и высокомѣрныхъ палатъ прежняго барства, блестящаго, но празднаго и безполезнаго. Пока послѣдніе остатки этого стараго барства все еще крѣпко держатся за старую науку и искусство, за старыя понятія и вкусы, и съ ними вмѣстѣ ползутъ прочь со сцены, новое европейское купечество окунулось съ головой въ новое образованіе и новыя стремленія, оно примкнуло къ новой наукѣ и къ новому искусству, оно хочетъ теперь жить, окруженное лишь ихъ созданіями, и съ ними вмѣстѣ выдвигается все впередъ и впередъ. Нынѣшніе купцы и банкиры нѣмецкіе, точно также, какъ ихъ предшественники, купцы и банкиры англійскіе и французскіе, принадлежатъ теперь къ самымъ образованнымъ и передовымъ личностямъ новаго времени; изъ его среды выходятъ замѣчательные люди по всѣмъ важнѣйшимъ отраслямъ современной общественной дѣятельности—а это всегда многознаменательный признакъ времени—и нѣтъ нынче такого значительнаго учрежденія или общественнаго предпріятія въ Германіи, гдѣ бы не участвовали нѣмецкіе купцы и банкиры, не только уже однимъ своимъ золотымъ мѣшкомъ, какъ прежде, но и искреннимъ интересомъ и сочувственною мыслью, совѣтомъ и помощью. Они вышли теперь изъ своихъ конторъ и лавокъ, и подали руку ученымъ и художникамъ, писателямъ и общественнымъ дѣятелямъ. Вотъ отчего въ новой Германіи стали теперь возможны и, при общемъ дружномъ союзѣ просвѣтившейся насквозь разнородной массы народной, возникаютъ теперь повсюду, точно также какъ еще не-

давно только въ одной Англіи и Франціи, такія учрежденія съ широкою мыслью въ основѣ, съ плодовитою будущностью впереди, о какихъ не имѣютъ понятія еще многіе другіе края Европы. Куда же сравняться вещамъ, перенятымъ отъ другихъ, вещамъ, явившимся по начальничьему приказу, — съ тѣми вещами, что выходятъ изъ свободной мысли, изъ добросовѣстной трудовой руки самихъ хозяевъ дѣла!

Тѣ, кто заводилъ берлинскій акваріумъ, призвали къ себѣ на помощь лучшихъ техниковъ, по разнымъ частямъ устройства, со всѣхъ концевъ Германіи. Но важнѣе архитекторовъ, инженеровъ, заводчиковъ чугуннаго, стекляннаог, деревяннаго или газоваго производства былъ тотъ техникъ, котораго они поставили во главѣ всего предпріятія, и который далъ ему нынѣшнее великое и необыкновенное его значеніе.

Этотъ спеціалистъ былъ Бремъ, т.-е. тотъ ученый, который всю жизнь свою провелъ среди живыхъ чудесъ восточной и африканской природы, а потомъ въ изученіи и наблюденіи представителей этой природы, разсѣянныхъ по громаднымъ зоологическимъ садамъ цѣлой Европы. Но этого человѣка наполняетъ та мысль, какой не было еще у его предшественниковъ: это мысль—собрать и представить въ одной общей картинѣ *жизнь* и *бытъ* всего міра животныхъ. Ему казалось мало—заниматься изученіемъ и описаніемъ однихъ только внѣшнихъ признаковъ, и весь свой вѣкъ возиться все только съ крылышками и лапками, съ хвостиками и ребрышками животныхъ. Это казалось ему чѣмъ-то еще мертвымъ. „Обыкновенно считаютъ какъ бы неприличнымъ (говоритъ онъ) посвятить описанію жизни и привычекъ животнаго больше мѣста, нежели сколько необходимо, чтобъ показатъ, что это существо дѣйствительно живое". Вмѣсто этого, Бремъ хочетъ самъ знать, да и другимъ представлять животныхъ въ ихъ цѣлости, какъ существа дѣйствующія, чувствующія и разсуждающія. Значитъ, цѣлая пропасть лежитъ между нимъ и большинствомъ прежнихъ изслѣдователей; его возмущаетъ прежній мертвый и формальный взглядъ, онъ протестуетъ противъ него своимъ художественнымъ, цѣльнымъ изложеніемъ, онъ открываетъ въ мірѣ животныхъ тьму душевныхъ и интеллектуальныхъ мотивовъ, которыхъ въ большинствѣ случаевъ прежде не могли или не хотѣли замѣчать, онъ выдвигаетъ какую-то новую сферу жизни, намъ прежде невѣдомую или непонятную и оторванную отъ насъ самихъ, онъ даетъ намъ тысячи пунктовъ сравненія для лучшаго и полнѣйшаго пониманія нашей собственной натуры. И вотъ, такого то человѣка, со свѣтлою, свѣжею мыслью, распорядители берлинскаго акваріума поставили во главѣ предпріятія и дали ему огромныя средства въ руки, вооружили его помощью лучшихъ нѣмецкихъ техниковъ, и сказали ему: дѣлай, что только можно сдѣлать теперь лучшаго для естественной исторіи, со стороны научной и художественной. Дай намъ такой *живой* музей—акваріумъ—который бы повторилъ чудеса парижской всемірной выставки и осуществилъ бы лучщія твои идеи".

Бремъ былъ, значитъ, тутъ полновластнымъ господиномъ, и онъ осуществилъ всѣ лучшія свои идеи, хотя и не повторилъ парижской всемірной выставки. Онъ нарушилъ первоначальную программу, заданную ему, расширилъ, раздвинулъ ее во всѣ стороны, прибавилъ къ рыбамъ представителей всѣхъ остальныхъ видовъ животнаго царства, и вотъ передъ глазами Европы стоитъ такое учрежденіе, какого прежде еще въ ней не бывало. Хозяева его имѣли полное право сказать въ своемъ „Путеводителѣ: „Берлинскій акваріумъ не только дѣлаетъ честь нашей столицѣ, но не имѣетъ ничего себѣ подобнаго во всей остальной Европѣ".

Знаете ли, что̀ отдѣляетъ берлинскій „акваріумъ" отъ прежнихъ музеевъ и зоологическихъ садовъ, что̀ дѣлаетъ его столь непохожимъ на нихъ? Это—элементъ природы, какъ антуражъ для живущихъ тутъ существъ, это элементъ живописной красоты, какъ необходимая принадлежность всякой живой природы. Ни о томъ, ни о другомъ никогда еще прежде не заботились; о немъ просто-на-просто совершенно забыли всѣ прежніе музеи. Животное живо и сыто—чего же больше? думали прежніе распорядители и хозяева. Имъ не приходило въ голову все безобразіе, весь ужасъ жизни бѣдныхъ плѣнниковъ. Съ ними обращались, о нихъ заботились не лучше, чѣмъ съ людьми въ тюрьмѣ или каторгѣ. Да, но только отъ этихъ вѣдь никогда и не требовали, чтобъ они были веселы и красивы, чтобъ они пѣли, прыгали, лазили и насъ забавляли. За что̀ же назначено было тѣмъ-то ихъ ужасное одиночество и затворничество, сухая проза и мертвечина обстановки, за что же не было имъ дано и единаго краешка той жизни, которая имъ принадлежала по праву, и такъ беззаконно была у нихъ отнята? Но вотъ ученый нашего времени, не изъ тѣхъ, что̀ цѣлые годы пересчитываютъ только ножки и усики, а изъ тѣхъ, что́ хотятъ проникнуть въ жизнь природы, видѣть и уловить ее во всѣхъ ея безконечныхъ проявленіяхъ, изъ тѣхъ, что̀ хотятъ создать изъ немногихъ образцовъ картину этой жизни для другихъ, во всей ея правдѣ и красотѣ,—задумалъ вдругъ круто поворотить на другую дорогу и превратить казематъ въ блестящую и прелестную дачу.

По волѣ и по указанію Брема, свезли изъ разныхъ краевъ въ Берлинъ глыбы разныхъ горныхъ породъ, и изъ нихъ сложили „геологическій гротъ", который занялъ цѣлый большой уголъ всего зданія. Этотъ уголъ идетъ во всю вышину дома, сквозь три этажа, безъ единаго перерыва. Пласты разныхъ формацій тянутся передъ вами, то наклоненные, нагнувшіеся рядами одни надъ другими, то вертикально поднимаются вверхъ. Ихъ перерѣзываетъ струя воды, водопадъ, летящій сверху и разбивающійся о выступившіе углы каменныхъ глыбъ, внизу образовалось подъ водопадомъ маленькое озеро и тамъ плаваютъ водяныя птицы; камни, высунувшіеся изъ воды—для нихъ цѣлые острова, и тутъ они стоятъ и сидятъ группами, отряхивая мокрыя крылья и чистя носы. На верху, по сторонамъ потока, протянулись изъ скалъ вѣтви деревьевъ, и тутъ-

то разсѣлись цѣлыя семейства, цѣлыя стаи птицъ. Повсюду въ щеляхъ между камнями, точно въ маленькихъ гротахъ, пріютились разнообразныя птичьи породы со своими гнѣздами, и милыя головки глядятъ оттуда словно изъ слуховыхъ оконъ, между тѣмъ какъ другія большія стаи носятся съ крикомъ надъ водопадомъ или кругомъ него. Тутъ для нихъ такой просторъ! Вечеромъ невидимыя лампы, скрытыя за уступами скалъ, вдругъ освѣщаютъ весь этотъ чудесный уголокъ природы, и при тихомъ мерцаніи ихъ видишь, какъ птичьи семейства чинно разсаживаются на покой, одни по своимъ гнѣздамъ, другія на вѣткахъ, кто на краю воды; оглушительные крики стихаютъ мало-по-малу, и всюду водворяется тишина, всюду спятъ неподвижныя разноцвѣтныя куколки со сложенными крылышками и подвернутой на покой головкой.

Въ одну сторону отъ геологическаго грота—галлерея змѣй и ящерицъ, и тутъ, подъ вызолоченными готическими аркадами, протянулся рядъ огромныхъ зеркальныхъ стеколъ—это единственная рѣшетка, отдѣляющая васъ отъ удавовъ, отъ гремучихъ змѣевъ и отъ всей остальной толпы страшныхъ животныхъ, протягивающихъ къ вамъ изъ-за стекла свою плоскую головку съ сердитымъ, дрожащимъ отъ злости, двойнымъ языкомъ. Одни изъ нихъ обвились толстыми чешуйчатыми кольцами вокругъ деревьевъ и неподвижно замерли на ихъ вѣтвяхъ, другіе тревожно вьются по всѣмъ концамъ своего хрустальнаго дома, и точно развѣдываютъ каждый его уголокъ; еще другіе скользятъ по бассейнамъ и окунаютъ туда свои головки, или бороздятъ песокъ своими мягкими, извивающимися животами. Ящерицы, однѣ быстро бѣгаютъ, вертя своимъ крокодиловымъ хвостомъ, другія лежатъ оцѣпенѣлыя и точно распластившись по песчаному полу и по маленькимъ каменнымъ утесамъ своимъ.

Въ другую сторону отъ „геологическаго грота", сквозь большую арку изъ неправильно нависшихъ камней, открывается, словно изъ-подъ темной пещеры чудесный видъ на яркую, блистающую свѣтомъ и красками, картину. Это цѣлый птичій міръ, заключенный въ огромномъ восьми-угольникѣ, сдѣланномъ изъ готическихъ колонокъ и аркадъ. Съ вершины колонокъ и аркадъ свѣсились внутрь гирлянды вьющейся и ползучей зелени; кусты съ богатою листвою и небольшія деревья занимаютъ среднее пространство, и вездѣ вокругъ нихъ, на нихъ, подъ ихъ сѣнью, летаютъ, сидятъ, бѣгаютъ, порхаютъ съ вѣтки на вѣтку, долбятъ носами, поютъ, кричатъ, свистятъ сотни птицъ и птичекъ, настоящая движущаяся радуга красокъ. Здѣсь сошлись представители всѣхъ странъ свѣта, и только тонкія, почти невидимыя на нѣсколькихъ шагахъ разстоянія, сѣтки отдѣляютъ представителей одной страны отъ другихъ, Европу отъ Азіи, Азію отъ Африки, Новой Голландіи. Когда войдешь въ эту громадную залу, сначала просто можно оглохнуть отъ этого нестерпимо-яркаго птичьяго оркестра; но когда немного утихнетъ первое впечатлѣніе и глаза немного привыкнутъ къ мелькающимъ яркимъ краскамъ—совершенно ослѣпительнымъ, когда стоитъ яркій день и солнечные лучи упадутъ внизъ сквозь огромный стеклянный куполъ—долго еще не придешь въ себя отъ того оживленія, которое шумитъ, копошится и сверкаетъ передъ глазами, и съ которымъ ничего сравнить нельзя. Оно дѣйствуетъ поразительно, оно уноситъ мысль и фантазію. Всѣ стѣны широкой аллеи, идущей кругомъ птичьяго восьмиугольника, окружены арками и нишами, которыя опять тоже отъ верху и до низу загромождены рядами горныхъ пластовъ, заросли зеленью и протянули вѣтви деревьевъ изъ всѣхъ своихъ разщелинъ. Аллея вся сплошь покрыта трельяжами съ зеленью, точно итальянская веранда, или каменными уступами, поросшими мхомъ, и мнѣ много разъ казалось, что всѣмъ жителямъ срединнаго восьмиугольника, окруженнымъ такимъ образомъ со всѣхъ сторонъ природою, никогда и въ голову не приходитъ, что они живутъ тутъ среди человѣчьяго города, внутри человѣчьихъ домовъ. Такъ тутъ все обманываетъ чувства, и такъ каждой птичкѣ хорошо.

Загляните въ боковыя арки—всюду цѣлый ландшафтъ, и посреди него живутъ которые-нибудь представители животнаго царства. Въ одномъ мѣстѣ, сквозь тонкую проволочную рѣшетку, сплетенную въ видѣ громадной пауковой сѣти, съ восьми-угольнымъ глазкомъ по самой серединѣ, вы увидите живописное стоячее болото, гдѣ посреди водяныхъ растеній и травъ мелькаютъ огромныя лягушки, Богъ вѣсть какихъ диковинныхъ породъ, юркающія въ водѣ длинными своими задними лапками; подъ другой аркой, между камышей, лежатъ неподвижной массой съ оцѣпенѣлыми глазами и распростертыми лапами, цѣлыя стаи небольшихъ крокодиловъ; тамъ дальше безчисленныя черепахи высунулись бронсносными спинами изъ воды, или, тихо передвигая лапами, взбираются на крутизну маленькихъ утесовъ, покрытыхъ тропическою зеленью; тамъ еще дальше прыгаютъ въ густой чащѣ бѣлки, сидитъ въ темно-зеленомъ полумракѣ соловей, снуютъ внизъ и вверхъ, въ глубокихъ стеклянныхъ бассейнахъ, саламандры. Загляните еще въ одну изъ этихъ арокъ, и передъ вами какая-то бездонная черная пропасть, гдѣ ничего не видать, и только слышится гдѣ-то глубоко внизу плескъ воды: это жилище большихъ крокодиловъ, и недалеко оттуда, тоже глубоко внизу, въ глубокой темнотѣ прудъ и хижинка бобра. Но если по круглой вьющейся каменной лѣстницѣ сойти изъ царства птицъ внизъ, туда, гдѣ живутъ эти большіе крокодилы и боберъ,—прежде еще чѣмъ вы дойдете до нихъ, вы очутитесь среди аквaріума, т.-е. среди того отдѣленія, изъ-за котораго первоначально дано имя всему этому берлинскому звѣриному дому. Вопреки своему главному назначенію, „акваріумъ" въ берлинскомъ акваріумѣ вышелъ слабѣе всего остального. Его нечего и сравнивать съ тѣмъ, что̀ было изобрѣтено и выполнено по этой части, въ Парижѣ, въ 1867 году. Что̀ значатъ немногочисленныя и небольшія зеркальныя окошечки, сквозь которыя въ тѣснотѣ и съ неудобствомъ разсматриваешь теперь, въ Берлинѣ, разные отдѣлы рыбьяго царства, что̀ значатъ они въ сравненіи съ тѣми колоссальными размѣрами, въ которыхъ это

царство представлялось каждому, два года тому назадъ, на всемірной выставкѣ? Тогдашній акваріумъ былъ родной братъ, по широкой мысли и грандіозному исполненію, нынѣшнему берлинскому „виваріуму", т.-е. тѣмъ тремъ его заламъ, про которыя я только что говорилъ, и гдѣ собраны, въ видѣ изумительнѣйшей, чудеснѣйшей картины, водяныя, горныя и лѣсныя птицы, земноводныя и змѣи. Тамъ тоже было, какъ и здѣсь теперь, широкое раздолье фантазіи и поэтическому энтузіазму. Тамъ стояли передъ вами, разверстыми, огромныя пропасти, черныя глубины морскія, гдѣ сотнями, тысячами копошились передъ вашими глазами краббы, полипы и безчисленные морскіе хищники, тихо шевелящіеся, словно индѣйскія божества, сотнями своихъ ногъ, или быстро носящіеся въ необозримой массѣ морской воды, позади огромныхъ зеркальныхъ стеколъ, съ дверь величиной. Передъ вами стояли цѣлые подводные сады изъ разноцвѣтныхъ морскихъ звѣздъ, яркихъ цвѣтовъ и кустарниковъ, вмѣстѣ и животныхъ и растеній. Выходя изъ длиннаго сталактитнаго подземелья, освѣщеннаго изъ-за камней тусклымъ огнемъ, надо было подниматься по полуразрушеннымъ мрачнымъ ступенямъ вверхъ, и вдругъ вы очутились въ огромной зеленой залѣ, прозрачной, сверху и до низу изъ стекла. Здѣсь, всюду, со всѣхъ сторонъ, съ боковъ, сверху надъ головой, вездѣ стоялъ громадный пластъ воды, настоящей морской воды, полученной прямо изъ Атлантическаго океана, и въ ней носились тысячи плавающихъ рыбъ. Казалось, точно будто стоишь внутри самого океана, точно будто попалъ какимъ-то сверхъ-естественнымъ чудомъ въ самую середину тихо копошащагося, нѣмого, безмолвнаго подводнаго царства, и ничто не можетъ сравниться съ тѣмъ впечатлѣніемъ, которое производило это геніальное созданіе послѣдней французской всемірной выставки. Когда вспомнишь то, что два года тому назадъ было въ парижскомъ акваріумѣ, поневолѣ покажутся бѣдными и мелкими тѣ миніатюрныя подземелья, тѣ маленькія и тѣсныя окошечки, за которыми копошатся теперь въ Берлинѣ немногочисленные и вовсе не громадные образцы рыбьяго міра.

Быть можетъ все такъ сдѣлалось въ Берлинѣ оттого, что сердцу и мысли Брема ближе земной и воздушной міръ животныхъ, чѣмъ водяной. Можетъ быть именно по этой причинѣ то̀, чему первоначально назначено было явиться только „акваріумомъ", и превратилось въ громадный и изумительный „виваріумъ".

Но, по этому, или по другому чему, но созданное Бремомъ носитъ на себѣ печать великой нынѣшней мысли и нынѣшняго могучаго умѣнья. Изъ берлинскаго „виваріума", какъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ изъ парижскихъ акваріумовъ всемірной выставки, выходишь какъ въ чаду, съ разгорѣвшеюся фантазіей и проснувшеюся мыслью. Много ли еще есть на свѣтѣ другихъ такихъ могучихъ шпоръ для поэтическаго чувства и мысли? Выйдя изъ дверей берлинскаго „виваріума", долго не успокоишься потомъ, и скучный, мертвый Берлинъ долго кажется еще скучнѣе и мертвѣе прежняго.

Въ своемъ „Путеводителѣ по акваріуму", Бремъ говоритъ: „Это учрежденіе назначено не для того только, чтобъ удовлетворять праздному глазѣнью, оно должно служить и болѣе серьезнымъ цѣлямъ: изученію и наукѣ". Эта цѣль достигнута. Какъ бы ни велика была обычная, неизмѣнная толпа праздныхъ зѣвакъ, рядомъ съ нею входятъ въ берлинскій акваріумъ десятки, можетъ быть сотни людей, для которыхъ то, что тамъ заключается, представляетъ нескончаемый матеріалъ для наблюденій, изысканій, высшихъ поэтическихъ ощущеній и смѣлыхъ выводовъ. Наше поколѣніе училось еще только по картинкамъ и по текстамъ учителей, хотя-бы учителей геніальныхъ, такихъ какъ Бремъ и ему подобные, и вотъ, весь старый запасъ прежнихъ умственныхъ привычекъ и понятій начинаетъ шататься и клониться на бокъ. Самъ Бремъ разсказываетъ, въ какой ужасъ приходитъ все духовное сословіе (конечно западное), отъ нынѣшняго настроенія и поворота естественной науки. Но что же будетъ, когда слѣдующее поколѣніе начнетъ учиться, наблюдать и дѣлать свои сравненія и выводы уже изъ новой книги и атласа: изъ раскрытыхъ передъ нимъ весь день страницъ само̀й живой природы!

(*„С.-Петербургскія Вѣдомости" 1869 г., №283*), съ подписью: *В. С.*

Художественныя замѣтки о выставкѣ 1870 г.

(въ Соляномъ Городкѣ).

I.

Выставка началась едва нѣсколько дней тому назадъ, но приговоръ о ней уже составился въ публикѣ, и онъ единодушенъ. Всѣ въ одинъ голосъ повторяютъ, что выставка чудесна, что она безподобна, что она превзошла всѣ ожиданія и представляетъ у насъ явленіе совершенно небывалое.

Я раздѣляю общее мнѣніе, но не пускаясь въ разсмотрѣніе мануфактурной и промышленной стороны выставки—это будетъ предметомъ изложенія спеціалистовъ — я беру себѣ задачею художественную ея физіономію. И въ этомъ тоже отношеніи выставка

мнѣ кажется не только въ высшей степени примѣчательною, но еще вдобавокъ заключающею такіе элементы, которые придаютъ ей необыкновенно важное значеніе.

Невозможно смотрѣть на архитектурное сооруженіе нынѣшней выставки, просто какъ на огромный стеклянный шкафъ, назначенный для храненія накопленныхъ на выставкѣ товаровъ, и защиты ихъ отъ дождя, вѣтра, мухъ и дерзкихъ рукъ. Нѣтъ, я вижу тутъ одну изъ счастливѣйшихъ и талантливѣйшихъ попытокъ создать и пустить въ дѣло самостоятельную, національную нашу архитектуру. Всякому, конечно, очень хорошо извѣстно, въ чемъ состояли до сихъ поръ подобнаго рода пробы. Онѣ ограничивались, почти до самаго послѣдняго времени, либо очень хорошо всѣмъ намъ извѣстными и очень хорошо оцѣненными (даже за-границей) созданіями профессора Тона и другихъ офиціальныхъ художниковъ, либо фантастическими и совершенно мечтательными проектами молодыхъ рисовальщиковъ, получавшихъ за то медали и чины на академическихъ выставкахъ. Но и тѣ, и другіе предназначались собственно только для церквей, дворцовъ и разныхъ великолѣпныхъ сооруженій, ни до какихъ иныхъ задачъ они и не дотрогивались. Вотъ одинъ ихъ существенный недостатокъ. Кромѣ того, ни въ тѣхъ, ни въ другихъ не было ничего ни серьезнаго, ни дѣльнаго; не видать было тутъ никакихъ дѣйствительныхъ задатковъ нашего самобытнаго художества. Одно тутъ являлось только рабской и неуклюжей копіей старинныхъ руских памятниковъ архитектуры, другое — довольно непристойнымъ искаженіемъ ихъ, третье — празднымъ фантазерскимъ дымомъ. И все это шло за русское искусство, все это шло за самостоятельное національное творчество, за самобытное проявленіе русскаго таланта и склада! Лишь въ послѣднее время немногіе молодые художники стали понемногу отдаляться отъ зловреднаго гнета двойной этой рутины, съ одной стороны оловянно-казенной, а съ другой — радужно-завиральной, и пробовали сойти съ протоптанной дорожки, грозившей сдѣлаться вѣчною, — на новую, болѣе здоровую и плодотворную. Къ числу самыхъ оригинальныхъ и самыхъ даровитыхъ между этими молодыми художниками принадлежитъ г. Гартманъ, и ему-то счастливый случай далъ возможность распоряжаться архитектурой нынѣшней выставки. Слушаясь одного только своего таланта и окунувшись весь въ свою грандіозную задачу, онъ вдругъ произвелъ на свѣтъ такое архитектурное созданіе, которое оказалось крайне самобытнымъ и полнымъ необыкновенной красоты.

Кто видѣлъ всемірныя выставки послѣднихъ годовъ въ Лондонѣ и Парижѣ — эти оригинальныя выраженія нынѣшняго духа времени — у того невольно возникаетъ сравненіе нашей національной выставки съ тѣми европейскими выставками. Тутъ, кажется, не можетъ быть двухъ мнѣній: нынѣшняя наша выставка имѣетъ точь въ точь такое важное значеніе *для насъ*, какое имѣли тѣ выставки *для Европы*. Въ обоихъ случаяхъ, новыя потребности, новыя задачи вызвали на свѣтъ новыя формы, созданныя талантомъ и фантазіей, а тамъ гдѣ присутствуютъ оба эти элемента, нечего смотрѣть на разницу размѣровъ, содержанія и объема: результатъ ихъ, произведеніе ихъ, всегда выйдутъ необыкновенно замѣчательными и драгоцѣнными.

Всемірныя выставки, Лондонская и Парижская, имѣли въ своемъ распоряженіи цѣлые года времени на свое устройство, и громадныя средства на затраты: тамошніе талантливые строители и создали свои колоссальныя зданія изъ желѣза и стекла, стоившихъ милліоны. Здѣшніе строители были до крайности ограничены и въ своемъ времени, и въ своихъ денежныхъ средствахъ: пришлось удовольствоваться лишь деревомъ и стекломъ. Но тутъ оставалось все-таки обширное поле для фантазіи и творческаго воображенія, и г. Гартманъ, которому принадлежитъ художественная сторона выставки, не только не оказался ниже своей задачи, но придалъ своему оригинальному творенію еще болѣе изящества, чѣмъ было въ Лондонскихъ и Парижскихъ гигантахъ. Эти послѣдніе болѣе примѣчательны по неслыханной своей новости, по геніальности первоначальной мысли, по колоссальному мастерству и уму исполненія; наша выставка, безспорно уступая имъ во всемъ этомъ, значительно превосходитъ ихъ художественною красотою. Красота — вотъ первое, что поразитъ, мнѣ кажется, всякаго въ нашей нынѣшней выставкѣ. Но это еще не все. Кромѣ красоты, въ ней присутствуютъ такія своеобразныя формы и такая сила изобрѣтательности, что нельзя не отвести этой лучшей и оригинальнѣйшей изъ всѣхъ, когда-либо бывшихъ у насъ выставокъ, очень высокаго мѣста въ ряду нашихъ архитектурныхъ произведеній.

Вотъ именно здѣсь-то и является прекрасная оказія очень многимъ вознегодовать на меня за преувеличенность и дерзость сужденія, за неуваженіе къ русскому искусству, за попытку исказить всѣ о немъ понятія. „Да помилуйте", закричатъ мнѣ съ разныхъ сторонъ, „чему вы обрадовались, чего вы расходились? Еслибъ дѣло шло о томъ, что г. Гартманъ сочинилъ очень милую декорацію выставки, нарисовалъ очень хорошенькія колонки и рѣзныя украшенія въ *русскомъ стилѣ* — то еще куда бы не шло. Всякій, пожалуй, съ вами согласится, всякій тоже охотно похвалитъ талантливаго архитектора. Но видѣть въ этихъ декораціяхъ что-то особенное, приписывать имъ какое-то значеніе, давать имъ мѣсто въ исторіи русскаго искусства, это, воля ваша, уже ни на что не похоже. Мало-ли сколько у насъ строили и рисовали въ „русскомъ стилѣ": что тутъ особеннаго, что тутъ новаго? И потомъ, стоитъ-ли много толковать обо всей этой архитектурѣ, какова бы она ни была? Что намъ за дѣло до нея? Вѣдь все это вмѣстѣ не что иное, какъ оболочка, футляръ, раковина, а ужъ, конечно, всякому содержимое важнѣе содержащаго. Задача футляра — быть только чѣмъ-то по возможности приличнымъ, больше отъ него ничего не требуется; вѣдь не въ немъ же дѣло состоитъ, а въ томъ, что онъ обязанъ беречь и сохранять".

Я преклоняюсь передъ глубокою справедливостью всѣхъ этихъ разсужденій; но дѣло въ томъ, что очень

часто все самое важное на свѣтѣ совершается не по правиламъ, не по благоразумному порядку, а какъ-то совсѣмъ иначе, на основанiи совершенно особенныхъ, своихъ собственныхъ законовъ. Много у насъ строили и рисовали самыхъ важныхъ, самыхъ превосходныхъ вещей, съ лучшими намѣренiями и для самыхъ надлежащихъ, значительныхъ цѣлей—это правда, и однакожъ, всетаки изъ этого ровно ничего не выходило. Какъ ни громко мы увѣряли себя, да и другихъ тоже, на счетъ своей собственной, совершенно русской архитектуры, въ недавнее время будто-бы заведенной у насъ, только все какъ-то выходило, что мы и сами-то плохо вѣровали въ эту самостоятельную архитектуру, да и другiе тоже. Зато вотъ теперь вдругъ оказывается, что сооруженiя, назначенныя для второстепенной служебной цѣли, сооруженiя, назначенныя быть собственно только „футляромъ", и, значитъ, не имѣвшiя никакихъ особенныхъ претензiй, становятся самымъ существеннымъ, краеугольнымъ камнемъ дѣла, являются чѣмъ-то такимъ, съ чѣмъ, конечно, никогда не могутъ идти въ сравненiе всѣ прежнiе палацы и другiя затѣи à la Russe. Что̀ дѣлать! Нынче пришелъ вѣкъ такой, что многое, считавшееся прежде важнымъ, вдругъ перестаетъ казаться таковымъ, а выдвигается на главное мѣсто что-нибудь, стоявшее прежде въ углу, въ тѣни, безъ всякаго уваженiя. Такъ случилось на нашемъ вѣку, еще очень недавно, съ русскою живописью, гдѣ очутились нежданно-негаданно, на самомъ первомъ мѣстѣ, маленькiя картинки съ чиновниками, мужиками и другими смѣшными и непозволительными личностями и сценами, а все то, что прежде казалось очень значительнымъ и важнымъ, пошло въ отставку. Потомъ скоро та-же исторiя повторилась и со скульптурою: вещи важныя и неважныя помѣнялись мѣстами: боги и античные герои отодвинулись куда-то далеко, въ невѣдомыя страны, а на ихъ мѣсто стали фигуры и сцены изъ самой простой обыденной жизни, и оттого не вышло, однакожъ, ничего худого: напротивъ, теперь только дѣло пошло на ладъ, и теперь только можно надѣяться успѣха. Наконецъ, очередь доходитъ и до архитектуры. Какъ тутъ быть, если и въ этомъ случаѣ дѣло идетъ не по чинамъ, не по табели о рангахъ, не соображаясь съ „важными" задачами, а слѣдуетъ своему особому порядку! Какъ тутъ быть, если одними изъ лучшихъ и первыхъ по порядку появленiя, дѣйствительно оригинальныхъ созданiй вышли не роскошныя палаты и сооруженiя, назначенныя для наиважнѣйшихъ и возвышеннѣйшихъ цѣлей, а какой-то большой „футляръ", поставленный надъ ситцами, веревками, балыками, щетиной и водками. Что̀ за низкая ординарная цѣль для архитектуры, для творчества! Какое злоупотребленiе фантазiи художественныхъ силъ! Все такъ, все такъ, и однакоже, новое искусство создается, складывается и расправляетъ свои крылья именно въ своихъ пробахъ надъ этимъ, ничего незначущимъ, мануфактурнымъ „футляромъ".

Я не хочу сказать, чтобы зданiе выставки, созданное г. Гартманомъ, было первымъ проявленiемъ новой, дѣйствительно самостоятельной и оригинальной, русской архитектуры: нѣтъ, пробы и попытки бывали, въ послѣднее время, и прежде него, но только не было ни одной, столь крупной и блестящей, какъ его попытка, не было между ними всѣми ни одной, въ столь широкихъ размѣрахъ и столь удачной. Безъ сомнѣнiя, и кромѣ г. Гартмана, между молодыми нашими художниками есть люди столько-же талантливые и свѣжiе фантазiей, какъ онъ, столько-же способные произвести прекрасныя и оригинальныя вещи; но ему особенно послужили счастливый случай и энергическая инициатива его, и вотъ ему удалось создать большое капитальное произведенiе, долженствующее служить настоящимъ верстовымъ столбомъ въ исторiи нашего искусства. Таланты не въ диковинку у насъ: ихъ всегда бывало довольно. Только они какъ-то вѣчно сонливы и ничуть не предпрiимчивы. Ихъ надо растолкать, чтобъ они на что̀-нибудь поднялись. Значитъ, тѣмъ болѣе надо цѣнить тѣхъ, кто съ талантомъ и знанiемъ соединяетъ смѣлый характеръ и энергическую силу инициативы. Безъ такихъ людей у насъ ничего бы никогда не было.

Помните-ли вы, чѣмъ бывали всегда прежде, даже въ очень недавнее еще время, всѣ наши мануфактурныя и промышленныя выставки? Это былъ обыкновенно простой сбродъ всякой всячины, базаръ всевозможныхъ товаровъ, свезенныхъ съ разныхъ концовъ пространнаго нашего отечества въ большой каменный сарай, нарочно для того отведенный, и разставленныхъ, развѣшенныхъ и разложенныхъ тутъ по стѣнамъ, по шкафамъ, по вѣшалкамъ и по полу, въ большемъ или меньшемъ безпорядкѣ, съ бо̀льшимъ или мѐньшимъ безвкусiемъ. Кому же тогда и нужно было что-нибудь другое по этой части? Вѣдь все дѣло состояло только въ томъ, чтобы на выставкѣ выказалось въ самомъ яркомъ свѣтѣ, словно въ бенгальскомъ огнѣ и написанное золотыми буквами то, что обыкновенно бывало самымъ дорогимъ помысломъ русскаго сердца: всего дескать у насъ много, добра нашего и куры не клюютъ, мы богаты и сильны, какъ немногiе на свѣтѣ. Съ этакими средствами, что захотимъ, то и сдѣлаемъ. Но именно эта сторона русскихъ чувствъ бывала вполнѣ удовлетворена на огромныхъ мануфактурныхъ выставкахъ: богатства и разнообразные дары „матушки Россiи" оказывались безмѣрны, и истиннымъ патрiотамъ, за сердечною ихъ радостью на счетъ неисчерпаемыхъ силъ ихъ отечества, годныхъ на любое употребленiе и только ждущихъ приказанiя, некогда было обращать большаго вниманiя на сушь, на скуку, на прозу, на казенщину общаго впечатлѣнiя. Еслибы кто-нибудь тогда и заикнулся на счетъ этой суши и казенщины, вѣроятно сто голосовъ тотчасъ-же отвѣчали бы ему: „Вотъ прекрасно! Да мѣсто-ли архитектурѣ и всякимъ изяществамъ здѣсь на выставкѣ? Для нихъ-ли существуютъ эти выставки? О нихъ-ли надо хлопотать, когда рѣчь идетъ о собиранiи и выставленiи нашихъ мануфактурныхъ и промышленныхъ произведенiй? Было бы только вещей много, очень много, да были бы онѣ очень прочны и выгодны,—вотъ и все, что нужно, вотъ все, о чемъ слѣдуетъ заботиться". Сообразно съ этимъ, наполовину канцеляр-

скимъ, наполовину лавочнымъ взглядомъ, дѣло такъ и шло у насъ до послѣдняго времени, и подъ общее правило подходили не только мануфактурныя, но даже и всякія другія выставки, а ихъ было не мало. Даже самая этнографическая выставка, которою блеснула Москва для братьевъ-славянъ, выставка столь богатая, столь драгоцѣнная по своему содержанію, и та была безвкусна въ архитектурномъ и художественномъ смыслѣ. Для нашего искусства она ничего не сдѣлала. Припомните-же теперь этотъ прежній порядокъ дѣлъ, и сравните съ нимъ то, что теперь у васъ передъ глазами. Какое превращеніе!

Войдите на нынѣшнюю выставку, и съ перваго же шага васъ охватитъ какое-то небывалое впечатлѣніе свѣта, широко развернувшихся пространствъ и стройной красоты. Сквозь высокую стеклянную стѣну, впереди васъ и сквозь ея пролеты зеленѣетъ центральный садикъ съ дорогими деревьями и растеніями, и среди нихъ, какъ изъ корзины цвѣтовъ поднимается сталактитовый гротъ, увѣнчанный старыми, торчащими вверхъ алоями и свѣсившимися ползучими растеніями. Этотъ гротъ покрываетъ собою входъ въ громадный подземный аквaріумъ, теперь покуда еще неоконченный, будущую славу выставки: онъ простирается подъ цѣлымъ почти зданіемъ ея. Но вы оглядываетесь вокругъ себя: какая чудная архитектура своитъ всюду кругомъ васъ! Подъ стекляннымъ куполомъ и потолкомъ протянулись длинныя узорчатыя полосы прорѣзнаго дерева, словно вырѣзанное и пробитое изъ дерева кружево русскихъ полотенецъ, и кружево это подпираютъ летящія отъ пола вверхъ тонкіе четвероугольные столбы, перехваченные отъ времени до времени, словно браслетами, изящными прилѣпами, поминутно все разныхъ, поминутно все мѣняющихся формъ. Они кончаются вверху тонкой стройной головкой, и по сторонамъ этихъ головокъ, направо и налѣво, точно роскошная орнаментная куафюра, сложившаяся сквозными узорочными кольцами, служитъ переходомъ отъ тонкаго вертикальнаго стебля колоннъ къ кружеву полотенецъ, подъ кровлей. Куда ни посмотрите, впереди, по сторонамъ вездѣ стоятъ купами эти чудныя колонки, настоящій воздушный лѣсъ, весь облитый свѣтомъ, стремящимся сверху. Вся эта архитектура, всѣ эти ходы и аллеи, образованные рядами колоннъ, все это что-то русское—по частямъ, по подробностямъ своимъ, начиная отъ малѣйшаго и до самаго крупнаго орнамента, а вмѣстѣ и что-то азіатское, можетъ быть всего скорѣе индѣйское по общему грандіозному впечатлѣнію. И дѣйствительно, древніе русскіе никогда не строили ничего громаднаго, ничего колоссальнаго изъ тѣхъ красивыхъ капризныхъ подробностей, которыя успѣла создать и выработать ихъ маленькая, миніатюрная деревенская архитектура. Теперь, когда наступила надобность пользоваться этими формами, но уже для громадныхъ пространствъ, для громадныхъ цѣлей, о которыхъ наши предки и во снѣ не видали, пришлось вдохновляться азіатскими образцами, сродными нашему древнему національному искусству, но только превосходящими его массой и широкимъ объемомъ.

Но пойдите на открытый дворикъ акваріума, и кругомъ васъ стоятъ тамъ цѣлыхъ четыре фасада, гдѣ ярко высказалось, чѣмъ можетъ сдѣлаться архитектура русской избы въ рукахъ талантливаго человѣка. Все, что въ ней есть своеобразія, оригинальности, безконечной изобрѣтательности въ сквозныхъ вырѣзкахъ и узорахъ—все это взялъ оттуда и употребилъ на свое дѣло новый архитекторъ, только расположилъ по своему, стройными массами, группировалъ это большими художественными кусками, и вотъ передъ вами разстилается громадный передъ избы, съ острымъ угломъ кровли, откуда стремятся въ обѣ стороны, внизъ, рѣзныя полосы; надъ верхушкою торчатъ раздвинувшейся щетинкою, маленькимъ орнаментальнымъ сіяніемъ, всегдашнія цвѣточныя украшенія русскихъ деревянныхъ построекъ; подъ кровлей идутъ прекрасными рядами разнообразнѣйшія фигуры національнаго нашего узорочья.

Какая это была чудесная мысль—воспользоваться именно деревянной русской архитектурою для лучшаго, для значительнѣйшаго зданія, испробованнаго теперь съ цѣлью посвятить его на широкое народное дѣло. Нашъ народъ никогда не отличался каменными постройками; тамъ у него мало вышло оригинальнаго, своего, тамъ вездѣ царствуетъ удивительная смѣсь всевозможнаго чужого, европейскаго и азіатскаго, всевозможнаго стараго и новаго, начиная отъ общаго плана расположенія и кончая любимымъ украшеніемъ: одно тутъ было византійское, другое итальянское, третье нѣмецкое! То ли дѣло деревянная наша архитектура. Тутъ все оригинально, своеобразно, самобытно, тутъ высказывалась всегда главная созидательная сила наша по части искусства. Русскій народъ—это, по самой натурѣ своей, по всѣмъ привычкамъ своимъ—народъ плотниковъ, а не народъ каменьщиковъ. Когда онъ съ топоромъ въ рукахъ, онъ дѣлаетъ чудеса, онъ самобытенъ, онъ полонъ фантазіи, его выдумкамъ и изобрѣтательности нѣтъ конца, и русскими деревянными узорами можно было бы наполнить множество томовъ; онъ сидитъ тутъ въ своемъ настоящемъ сѣдлѣ, онъ неистощимъ и въ формахъ и въ краскахъ. Появляясь въ роли каменьщика, каменнаго строителя, онъ бѣденъ, неизобрѣтателенъ, онъ поминутно повторяетъ себя, и только совершаетъ немногія варіаціи все на однѣ и тѣ же немногочисленныя темы, формы и колорита [1]). Отъ этого-то очень глубоко ошибались тѣ люди, которые ухватились когда-то за русскую каменную архитектуру, воображая извлечь оттуда сокровища истинной національности. Никакихъ сокровищъ они не нашли и никакого основанія дальнѣйшему развитію они не по-

---

[1]) Писавши это, авторъ не зналъ еще удивительныхъ созданій каменной архитектуры восточной полосы Россіи, и именно архитектуры ярославской, ростовской, суздальской, юрьевъ-польской XVII вѣка, а также московской XVI и XVII вѣковъ. Превосходныя и своеобразныя созданія эти стали извѣстны во всей своей полнотѣ и значеніи лишь со времени появленія въ свѣтъ превосходнаго фотографическаго изданія И. Ѳ. Барщевскаго, въ началѣ 80-хъ годовъ. *В. С.*

ложили. Они работали на слишкомъ тощей и безплодной почвѣ. Напротивъ, въ высшей степени чуткимъ къ настоящему духу нашей національности оказались тѣ молодые художники настоящаго времени, которые взяли себѣ задачею: положить въ основу своего творчества деревянную, истинно національную нашу архитектуру и орнаментистику, и вести ее на исполненіе новыхъ, современныхъ задачъ. Какой чудный неожиданный результатъ можетъ тутъ выйти—первое тому доказательство нынѣшняя выставка. Ея характерность, ея красота, ея игривая фантастичность и необыкновенно стройная элегантность поражаютъ глазъ каждаго, общее впечатлѣніе ея просто волшебно.

На одно только можно пожаловаться: зачѣмъ нынѣшняя выставка вся бѣлая, или, по крайней мѣрѣ, почти вездѣ одноцвѣтная? Дерево требуетъ яркихъ красокъ, да впрочемъ, и не одно дерево, вся вообще архитектура этого требуетъ: она *должна быть* разноцвѣтна (хотя ничуть, впрочемъ, не радужная и не пестрая). Только старинный предразсудокъ прошлыхъ столѣтій могъ вбить всѣмъ въ голову, будто архитектура непремѣнно должна быть бѣлою,—для того, чтобы быть истинно скромной, приличной и величественной. Пора бы покончить съ этими старыми предразсудками. Европа окончательно не хочетъ уже знать ихъ и сбросила ихъ съ себя какъ негодный, изношенный башмакъ. Пожалуй мнѣ скажутъ, что мануфакурная и промышленная выставка и такъ уже довольно цвѣтна, и нечего прибавлять къ ней еще красокъ въ самой ея архитектурѣ. Если такъ, то я отвѣчу, что соображеніе это ровно никуда не годится: всемірныя выставки, лондонскія и парижскія, были отъ верху до низу наполнены всевозможными цвѣтными произведеніями, конечно, ужъ никакъ не меньше нашей, а бѣлой одноцвѣтной архитектуры онѣ все-таки знать больше не хотѣли. Пора и намъ объ этомъ, наконецъ, серьезно подумать,—именно намъ, которыхъ національная, самая коренная архитектура, какъ и вся вообще бытовая обстановка, всегда отличалась восточною цвѣтистостью и яркимъ богатствомъ красокъ. Кажется нечего бы намъ отступаться отъ настоящаго своего характера и въ этомъ пунктѣ.

Однако, пора взглянуть на самую выставку, размѣстившуюся въ новой чудной русской палатѣ.

II.

Я не стану говорить про всѣ богатства выставки, даже только съ занимающей меня художественной стороны. Я возьму на свою долю только тѣ вещи, которыя отличились на этотъ разъ новизной и самобытностью, а такими оказались именно тѣ предметы и устройства, которые были задуманы въ русскомъ стилѣ. Оно очень понятно. Произведенія европейскаго генія давно уже повсюду во всеобщемъ употребленіи, давно уже привились повсюду и вошли въ кровь и плоть народную. Формы ихъ не представляютъ болѣе новизны и, конечно, не ими должна гордиться и не ихъ выставлять особенно на показъ наша національная выставка. Поэтому я обойду молчаніемъ множество произведеній, часто примѣчательныхъ и прекрасныхъ, но которыя на выставкѣ являются не самобытными, а только копіями съ того, что̀ въ формахъ высоко талантливаго, художественнаго совершенства существуетъ во всей Европѣ, и что̀ можно встрѣтить тамъ на всевозможныхъ выставкахъ. Мебель, обойное дѣло, рѣзьба, столярное производство, ковры, зеркала и стекла, искусственные цвѣты, паркеты, фортепіано, экипажи—все это у насъ на выставкѣ представлено въ многочисленныхъ и часто превосходныхъ экземплярахъ, убрано и разставлено красиво и со вкусомъ. Но тутъ нѣтъ ничего самостоятельнаго, новаго. Что же распространяться про подражанія, про попытки достигнуть того, что̀, конечно, съ несравненно бо̀льшимъ совершенствомъ уже существуетъ во множествѣ другихъ мѣстъ? Я намѣренъ говорить только о томъ, что̀ носитъ печать своеобразности и самобытнаго творчества.

Переходя такимъ образомъ къ собственно русскимъ предметамъ на выставкѣ, я упомяну только, что архитекторъ ея поступилъ чрезвычайно умно, сдѣлавъ исключеніе изъ общаго правила, и посвятивъ европейскія архитектурныя формы той залѣ, гдѣ помѣстились машины и механическія производстваа, т.-е. предметы по преимуществу не-русскаго, не-національнаго происхожденія. Зала эта, какъ и вся остальная выставка, сдѣлана изъ дерева; но, входя въ нее, подумаешь, что очутился въ какомъ-нибудь громадномъ заводѣ или на одномъ изъ колоссальныхъ желѣзнодорожныхъ дебаркадеровъ современной Европы. Вокругъ, вся желѣзная (на видъ), воздушная архитектура изъ тонкихъ колонокъ и арокъ, открывающихъ залу вплоть до самой кровли, капители колоннъ въ западномъ родѣ, большія прорѣзныя розетки по двумъ концамъ залы, вверху, съ двуглавыми орлами въ ихъ срединѣ,—все это совершенно принадлежитъ къ европейскому, желѣзно-архитектурному стилю. Этою залою, равно какъ и фасадомъ выставки (лицомъ на Фонтанку), строитель, г. Гартманъ, доказалъ, что онъ талантливъ не по части одной только русской архитектуры, но мастерски владѣетъ и другими формами своего искусства.

Обратимся, однакоже, къ выставкѣ.

Если, войдя туда, вы пойдете все время передъ собой, никуда не сворачивая, сначала посреди цѣлой толпы фортепіанъ, размѣстившихся подъ срединнымъ куполомъ, пройдете мимо выставки льна и пеньки, пріютившейся въ чрезвычайно изящной палаткѣ, убранной золотыми прялками, позолоченными пеньковыми шнурками и громадными кистями льна и пеньки,—потомъ пройдете мимо двухъ великолѣпныхъ пирамидъ изъ канатовъ и веревокъ, потомъ мимо вазъ изъ крѣпкихъ камней, пройдете насквозь центральный чудесный садикъ съ гротомъ аквaріума и четырьмя колокольнями, на которыхъ увидите 13 колоколовъ, потомъ протѣснитесь, въ слѣдующей громадной залѣ, сквозь всю чащу разнообразныхъ витринъ, съ слоновой костью, черепахой, янтаремъ, готовыми платьями, кружевами и вышивками, потомъ дойдете до площадки съ обуховскими пушками, ядрами, лафетами и

колоссальными винтами и цилиндрами, и до гигантскаго стального, четырехъ-угольнаго забора или плетня изъ произведеній сысертскихъ заводовъ, то, позади всего этого, вы упретесь, у задней стѣны зданія,—въ выставку типографіи Академіи Наукъ. Тутъ въ небольшомъ стеклянномъ ящикѣ помѣстилось множество необыкновенныхъ драгоцѣнныхъ диковинокъ. Во-первыхъ, книга, содержащая „Отче нашъ“ на 325 языкахъ—до такой цифры никогда еще не доходили всесвѣтно-знаменитыя изданія Лондонскаго библейскаго общества; потомъ книга на 30 языкахъ, поднесенная Императорскою Публичною Библіотекою, въ видѣ привѣтствія, въ день 50-лѣтняго юбилея его службы, бывшему ея директору М. А. Корфу; наконецъ, множество другихъ изданій на русскомъ и на разныхъ европейскихъ и восточныхъ языкахъ. Здѣсь выразились средства наши къ распространенію науки и знанія на какомъ бы то ни было языкѣ міра; многія же страницы текста 325-язычной книги, напримѣръ, церковно-славянская изъ Остромирова Евангелія, санскритская, арабская и т. д. представляютъ истинно художественное совершенство въ цвѣтныхъ своихъ заставкахъ. Громадные листы ($1^1/_4$ аршина въ вышину), другаго, отпечатаннаго съ необыкновеннымъ типографскимъ мастерствомъ и роскошью изданія, заключающаго описаніе коронованія Императора Александра II, наполнены превосходными рисунками русскихъ художниковъ.

Рядомъ съ этой замѣчательной выставкой помѣстились двѣ другія, прямо уже относящіяся къ художественному дѣлу въ Россіи. Это выставки: Строгоновской рисовальной школы въ Москвѣ, и Петербургской Рисовальной школы, состоящей при Обществѣ поощренія художниковъ. Первая изъ нихъ, конечно, безъ всякаго сравненія и важнѣе и значительнѣе: въ этомъ нѣтъ ничего мудренаго, она существуетъ уже лѣтъ 40, и притомъ обладаетъ очень значительными средствами. Изъ нея вышли до сихъ поръ многіе десятки рисовальщиковъ, болѣе или менѣе усовершенствовавшихъ художественную сторону въ произведеніяхъ разнообразнѣйшихъ нашихъ фабрикъ и заводовъ. Образцы ихъ проектовъ и рисунковъ заняли нѣсколько сажень по стѣнкѣ. Но главная работа и жизненная задача этой школы начинается лишь теперь. На послѣднюю всемірную выставку 1867 года, эта школа послала огромное собраніе орнаментныхъ рисунковъ и узоровъ, скопированныхъ, въ краскахъ, съ безчисленнаго множества древнихъ русскихъ рукописей всѣхъ столѣтій, начиная съ XI-го. Изъ этого составился не то что атласъ, а просто цѣлый музей національной русской орнаментистики, и онъ былъ такъ поразительно хорошъ и оригиналенъ, что въ Парижѣ иностранные художники и ученые, со вкусомъ и знаніемъ, въ одинъ голосъ твердили о необходимости скорѣе издать въ свѣтъ этотъ альбомъ. Ихъ желаніе теперь осуществилось; на выставкѣ лежатъ первые листы великолѣпнаго изданія, печатаемаго красками, съ русскимъ и французскимъ текстомъ, подъ заглавіемъ: „*Исторія русской орнаментистики*“, и хотя изданіе еще далеко не кончено, но у него уже есть нѣсколько сотъ подписчиковъ заграницей. Вотъ какъ этотъ трудъ кажется важенъ, хорошъ и плодотворенъ для будущаго, на глаза Европы! Нечего сомнѣваться, что у насъ онъ будетъ еще нужнѣе для всѣхъ, и окажетъ въ свое время огромнѣйшее вліяніе на мануфактурныя и промышленныя наши производства. Это вліяніе уже и теперь начинается: на выставкѣ уже красуются десятки разныхъ сосудовъ, блюдъ, чашъ, тарелокъ и т. п., исполненныхъ въ Строгоновской школѣ, которыхъ формы и орнаменты прямо заимствованы изъ новаго атласа, и тутъ же выставлены орнаменты, вылѣпленные въ размѣрахъ значительной величины изъ гипса, и взятые съ миніатюрныхъ орнаментовъ рукописей: готовый матеріалъ для русской, оригинальнѣйшей архитектуры и скульптуры.

Петербургская Рисовальная школа могла выставить менѣе своихъ заслугъ передъ обществомъ: всего только нѣсколько ученическихъ работъ по части рисованія, рѣзьбы, гравюры и лѣпки; но и за то надобно быть благодарнымъ. Ученики, выходящіе изъ этой школы, будутъ имѣть несомнѣнное вліяніе на художественную сторону нашихъ мануфактурныхъ производствъ. Но, что особенно важно, и что дѣлаетъ особенную честь петербургской школѣ, это собираемые ею матеріалы для атласа русской орнаментистики, который составитъ *pendant* къ московскому атласу. Тутъ будутъ заключаться рисунки орнаментовъ, снятые съ бытовыхъ предметовъ русской жизни, съ полотенецъ, посуды, плотничной работы, гребней, дугъ, саней, лодокъ, замковъ, дверныхъ петель, воротныхъ верей и т. д. Вотъ опять тоже задача, требующая многихъ лѣтъ труда и работы со стороны цѣлой толпы художниковъ. Книга эта, когда будетъ доведена до конца, навѣрное произведетъ, какъ и предыдущая московская, огромный переворотъ въ художественной сторонѣ нашихъ производствъ—имъ такъ давно уже пора обновиться и зачерпнуть свѣжей жизни изъ новаго источника. Покуда, на выставкѣ есть уже нѣсколько листовъ для будущаго атласа, и они, конечно, остановятъ на себѣ вниманіе каждаго человѣка, надѣленнаго художественнымъ пониманіемъ и вкусомъ.

Вотъ прочные и вѣрные задатки для будущаго. Нѣтъ сомнѣнія, обѣ выставки рисовальныхъ школъ, Московской и Петербургской, занимаютъ одно изъ почетнѣйшихъ и важнѣйшихъ мѣстъ на цѣлой нынѣшней выставкѣ, наравнѣ съ музеемъ народныхъ школъ. И тѣ и другіе представляютъ вѣрные запасы будущихъ богатыхъ жатвъ.

Теперь посмотримъ, что есть художественнаго на выставкѣ уже и въ настоящее время. Прежде всего пропасть художественнаго заключаютъ очень многія изъ числа устройствъ для отдѣльныхъ частыхъ выставокъ. Среди—очень естественно—многочисленныхъ, нагруженныхъ своимъ товаромъ шкаповъ, шкапиковъ, витринъ и декорацій, точь въ точь такихъ, какіе встрѣчаешь на каждомъ рынкѣ и повсюду во всѣхъ лавкахъ, и гдѣ, значитъ, нечего искать не только никакой эстетики, но часто даже смысла (на такой большой выставкѣ не могло иначе и быть), очень часто наталкиваешься на такія сооруженія и устрой-

ства, гдѣ уже чувствуется рука и вкусъ художника—мастера, и передъ которыми остановишься съ наслажденіемъ. Тотъ народъ и та промышленность сдѣлали уже значительный шагъ впередъ, гдѣ для каждой работы зовутъ художника на помощь, гдѣ въ немъ нуждаются, гдѣ уже не хотятъ и не умѣютъ обходиться безъ его совѣта, и гдѣ уже мало одной прочности и пользы употребленія. Такой народъ и такая промышленность, значитъ, уже сильно пошли впередъ, приближаются къ совершеннолѣтней своей зрѣлости; тамъ уже первоначальное оцѣпенѣніе художественнаго смысла, предпочитаніе одной только сырой пользы и выгоды кончилось и начинаетъ уже сползать вонъ, какъ грубая шкурка.

Едва ли не самая громадная изъ художственно-созданныхъ выставокъ—это выставка Путилова, видная уже издалека, изъ самой середины садика съ акваріумомъ. Оно и не мудрено: въ ней будетъ саженъ 7 вышины и можетъ быть саженъ 10 въ длину. Выставка стоила ему, говорятъ, около 15,000 руб. Представьте себѣ громадное сіянье, въ видѣ полукруга, сложенное изъ желѣзныхъ полосъ: каждый лучъ—это рельсъ, и вся ихъ тяжелая громада отдѣляется черной, тусклой массой на яркомъ фонѣ стѣны, обтянутой краснымъ сукномъ; посреди этого сіянія, отъ самой середины и до низу, стоитъ громадная пирамида опять таки изъ рельсовъ и желѣзныхъ полосъ. Какъ просто и какъ необыкновенно! Низъ представляетъ насыпной холмъ, гдѣ рядами и кучками расположены образчики желѣзныхъ рудъ, служащихъ для путиловскихъ заводовъ. По двумъ же угламъ колоссальнаго солнца, направо и налѣво, стоитъ по гигантскому желѣзному жгуту; это 10-саженные рельсы, свитые какой-то богатырской силой въ крученый шнурокъ, и упершіеся тутъ въ стеклянный потолокъ. Надо всѣмъ сіяніемъ надпись изъ колоссальныхъ желѣзныхъ же буквъ: „*Заводы Путилова*“. Совершенно въ другомъ родѣ, но не менѣе художественна выставка нефти съ кавказскаго завода Кокорева. Всякій знаетъ, что на берегу Каспійскаго моря, около Баку, есть мѣстность, гдѣ изъ болотистой почвы, содержащей горючіе матеріалы, вырываются газы, которые, соприкасаясь съ атмосферой нашей, воспламеняются и стоятъ въ воздухѣ летящими вверхъ огненными фонтанами, и высоко горящими столбами. Въ этихъ мѣстахъ поселились цѣлымъ монастыремъ индѣйскіе огнепоклонники, гвебры, и совершаютъ тутъ свое благочестивое служеніе. Но промышленность не даетъ болѣе покоя кроткимъ поэтическимъ чувствамъ—наслѣдію прежняго времени; она тѣснитъ ихъ, гонитъ оттуда, гдѣ есть въ виду добыча для ея жадныхъ рукъ, и вотъ, рядомъ съ огнепоклонническимъ монастыремъ, выросъ теперь самый прозаическій врагъ его—промышленный заводъ, добывающій изъ земли тѣ самые продукты, которые еще недавно служили для бѣдныхъ выходцевъ изъ Индіи, монаховъ—живыхъ мумій, предметомъ обожанія и обрядовъ. Не знаю, по этому ли самому соображенію, и какъ намекъ на прежнее религіозное значеніе нефти, или такъ просто, по нечаянности, но этотъ драгоцѣнный горючій матеріалъ явился изъ Баку на нашу выставку, заключенный въ стеклянныхъ цилиндрахъ, изображающихъ свѣчи, и вставленныхъ въ огромные деревянные канделябры—тройники. Три такихъ канделябрахъ чудесной формы и покрытыхъ высоко-художественной рѣзьбой изъ восточныхъ плетешекъ, составляютъ одно цѣлое, одинъ великолѣпный свѣтильникъ, подъ средней группой котораго выставлено съ обѣихъ сторонъ, по небольшой картинки Айвазовскаго: на одной представленъ самый „*заводъ на Бакинскихъ огняхъ*“, а на другой—очень милый видъ Баку съ моря.

Потомъ еще очень хороши выставки въ русскомъ вкусѣ пивоваренныхъ заводовъ: Калашниковскаго и „Баварія“, составленныя изъ бочекъ,р усскихъ рѣзныхъ кровелекъ и уступовъ, украшенныхъ цвѣтными пѣтухами, изящными рисунками и узорами, и длинными во всю вышину этихъ выставокъ холстяными полотнищами, подражающими узорамъ русскихъ полотенецъ [1]). Внизу огромныхъ бочекъ, обращенныхъ къ зрителю дномъ, и составляющихъ самую главную часть всего устройства, помѣстились маски: одна львиная, другая Бахусова; левъ разинулъ пасть и точно рычитъ; Бахусъ надулъ щеки и устремилъ впередъ сердитые, озабоченные глаза; изъ обоихъ ртовъ, звѣринаго и Бахусова, долженъ бить струей потокъ пива и меда. Столько же красивы крайне оригинальныя устройства, въ томъ же русскомъ вкусѣ и тоже разноцвѣтно раскрашенныя, одно—ликернаго завода Келлера, другое—Товарищества русскихъ маслобоенъ. Первое сооруженіе имѣетъ видъ какого-то самаго фантастическаго столпотворенія вавилонскаго; оно состоитъ изъ русскихъ колонокъ-кубышекъ, изъ рѣзныхъ сіяній, столбиковъ, балкончиковъ, выступовъ и навѣсовъ и столпотвореніе это идетъ до самой кровли зданія выставки; оно сверху и до низу пестрѣетъ тысячами фляжекъ, склянокъ, бутылокъ и флаконовъ съ разноцвѣтными ликерами: все вмѣстѣ необыкновенно эффектно и оригинально. Въ выставкѣ маслобойни, подъ бочкой, висящей точно на воздухѣ, идутъ раскатомъ внизъ, 8-ми-гранной горкой, пласты изъ выжимокъ или избоенъ.

Потомъ еще красива выставка суконъ фабрики г. Скирмунта, помѣстившаяся подъ островерхой, высокой, рѣзной кровлей, съ коньками и длиннымъ шестомъ на верху; красива выставка г. Штанге, съ рѣзными русскими хорами, откуда спускаются вырѣзанныя изъ дерева цвѣтныя русскія полотенца, съ надписями „*мебель*“, „*бронзы*“, и т. д.; красива выставка, тоже въ русскомъ же вкусѣ, г. Сазикова, вся состоящая изъ выпиленныхъ деревянныхъ узоровъ и

---

[1]) Кстати будетъ здѣсь обратить вниманіе публики на то, что какой-то распорядитель или хозяинъ Калашниковскаго завода—просто ли по безвкусію своему, или по какому-то неизвѣстному капризу и несообразительности, велѣлъ завѣсить нелѣпыми красными драпировками неправившіяся ему изящныя полосы русскихъ полотенецъ; онъ не понималъ того, что тѣмъ совершенно испортилъ первоначальный рисунокъ художника. Вотъ какъ по-свойски иной разъ распоряжаются люди необразованные съ чуждыми для нихъ художественными произведеніями.

столбиковъ подъ стеклянными кровельками, изъ стеклянныхъ витринъ въ видѣ колоннъ, все это эффектно выложенное голубымъ бархатомъ и атласомъ; красива палатка изъ яркихъ красныхъ ситцевъ, разнообразнѣйшихъ узоровъ, фабрики г. Рабенека, необыкновенно красиво подобранныхъ и драпированныхъ: надо подойти па очень близкое разстояніе, чтобы убѣдиться, что этотъ изящный шатеръ, съ ситцевой колонной и табуретами внутри, сдѣланъ не изъ бархатовъ и не изъ дорогихъ шелковыхъ матерій, а изъ грубаго мужицкаго товара; красива пирамида, въ нѣсколько саженъ вышины, сложенная изъ тысячей тысячъ свѣчъ, завода г. Геймбургера, и представляющая свѣчу съ ея шандаломъ: стеклянное блюдечко на верху шандала, подъ низомъ свѣчи, составлено изъ большаго стекляннаго восьмиугольника, увѣнчаннаго стеариновой бахрамой, въ пьедесталѣ помѣщены фонтаны съ дельфинами и лѣпными узорами. Наконецъ, необыкновенно курьозна, по дикой живописности, выставка произведеній Печорскаго края, г. Сидорова. Эта выставка—большой шатеръ, гдѣ внутри дикарь-зырянинъ, въ видѣ какого-то бѣлаго монаха, сидитъ, держа на колѣнахъ ящичекъ съ образцами хлѣбныхъ растеній того края, а тунгусъ стоитъ въ своемъ цвѣтномъ нарядѣ и держитъ въ рукѣ, вмѣсто палки или жезла—карандашъ, аршина въ $1^1/_2$ длины изъ добываемаго въ Печорскомъ краѣ графита. Въ одномъ концѣ палатки—самоѣдскій чумъ, съ котелкомъ, собаками и кожами; въ другомъ, обжигательная печь съ тиглями по уступамъ и въ устьѣ, изъ колоссальныхъ кусковъ графита. У вершины своей шатеръ увѣшанъ, вмѣсто бахрамы, копчеными языками оленей и шкурами; у входа—оленьи рога, внутри шатра массы кедровыхъ орѣховъ, и приготовленныя кушанья: ерши, величиной съ карасей, акула, китъ. Снаружи, подлѣ шатра протянулся громадный амфитеатръ, уступы котораго образованы гигантскими стволами кедра и лиственницы. Садись тутъ цѣлой толпой русскій народъ, радуйся на неистощимыя богатства своего новаго Печорскаго края!

Нельзя перечислить всѣхъ примѣчательныхъ выставокъ; но одна изъ самыхъ изящныхъ и талантливыхъ — это разноцвѣтный кіоскъ, въ видѣ русской часовенки, назначенной для продажи евангелія на русскомъ языкѣ. Этотъ кіоскъ сочиненъ, говорятъ, самимъ г. Гартманомъ, и художникъ создалъ тутъ маленькій бриліантикъ, полный граціи и самаго тонкаго художественнаго вкуса. Рѣзьба, узоры, краски, форма—все тутъ чудесно привлекательно.

Вотъ какая пропасть произведеній на выставкѣ, носящихъ сильный художественный отпечатокъ между сооруженіями и частными устройствами, наполняющими залы густыми своими рядами. Все это вещи въ русскомъ стилѣ, но ихъ разнообразіе удивительно: нѣтъ двухъ похожихъ одна на другую, и сколько ихъ ни разсматривай, никогда онѣ тебя не утомятъ.

III.

Переходя отъ устройствъ выставки къ самимъ произведеніямъ ея, нельзя не замѣтить, что и тутъ не только вообще не мало художественнаго элемента, но гораздо болѣе, чѣмъ его когда-нибудь бывало на всѣхъ нашихъ выставкахъ.

По моему мнѣнію, первое мѣсто занимаютъ издѣлія деревянныя.

Въ числѣ деревянныхъ издѣлій стоятъ, одна противъ другой, словно альфа и омега, двѣ противуположныя группы: одна — русскія народныя издѣлія, произведенныя крестьянами по собственной ихъ затѣѣ, безъ всякихъ рисунковъ, и едва-ли не безъ всякихъ почти инструментовъ: такъ все тутъ первоначально, дубовато; другая — издѣлія тончайшихъ, совершенныхъ мастеровъ, по рисункамъ толковыхъ профессоровъ и художниковъ. Само собою разумѣется, вторыя произведенія лучше и выше по исполненію, по мысли, но въ отношеніи богатства непосредственной фантазіи, характернѣйшей оригинальности, едва-ли не первой надо отдать пальму первенства. Извѣстное заведеніе Татищева представило цѣлую палату, составленную изъ разнообразнѣйшихъ сосудовъ и предметовъ комнатнаго убранства, каковы: столы, скамейки, зеркала, шкафы, полки, карнизы, этажерки, лампы, ведра, чаши, блюда, группы изъ составленныхъ вмѣстѣ сосудовъ и вазъ, наконецъ, стулья, изъ числа которыхъ иные оригинальнѣйшимъ манеромъ составлены изъ павлиновъ, которые, стоя другъ къ другу спиной и распустивъ хвосты, образуютъ спинку, а коньки, тоже другъ къ другу спиной, представляютъ собой нижнюю подпорку стула, замѣняющую ножки. Все это вырѣзано изъ дерева, покрыто яркими красками, узорами и позолотой, и произведено руками крестьянъ Новгородской губерніи—какой это интересный оригинальный уголокъ выставки [1])! За-границей эти народныя, въ высшей степени самобытныя созданія давно уже понравились и со времени всемірной парижской выставки 1867 года, гдѣ они играли необыкновенно блестящую роль, эти издѣлія идутъ въ чужіе края—тысячами. Значитъ, должно быть скоро и у насъ придетъ мода на ихъ затѣйливыя, необыкновенно любопытныя формы и краски — все равно какъ на русскія кружева. Всегда есть очень много людей, смотрящихъ на національныя издѣлія подобнаго рода съ крайнимъ пренебреженіемъ—прямое слѣдствіе невѣжества и тупого полузнанія: они будутъ твердить, что тутъ ничего нѣтъ, кромѣ дикой и нелѣпой китайщины, до тѣхъ поръ, пока тѣ, кто имъ кажется *барами* и существами *задающими тонъ*, не объявятъ и не докажутъ своимъ примѣромъ, что это вещи хорошія, и можно, не вредя своей репутаціи, любоваться на нихъ. Еще нѣтъ надобности быть славянофиломъ, для того, чтобы понимать оригинальность и своеобразное изящество этихъ созданій народнаго духа, будь они не только русскія, но какія угодно, нѣмецкія, французскія, чухонскія, калмыцкія; человѣкъ съ неискалѣченнымъ художествен-

---

[1]) Въ видѣ *исключенія*, нѣкоторыя изъ произведеній Татищевскаго заведенія были дѣланы по рисункамъ архитекторовъ: Ропетта, Богомолова и Вальберга, тогда еще почти только учениковъ, но уже замѣчательно талантливыхъ и своеобразныхъ художниковъ. *В. С.*

нымъ вкусомъ не можетъ не любоваться на нихъ и не цѣнить ихъ. Итакъ, подождемъ, когда и для нихъ придетъ у насъ время. Рядомъ съ Татищевской выставкой новгородскихъ издѣлій, помѣщаются еще другія подобныя же издѣлія, Костромской губерніи, разныхъ производителей, быть можетъ немного болѣе грубыя и менѣе характерныя, но все-таки примѣчательныя и любопытныя по необыкновенной своей типичности. Это богатая руда, золотоносная жила для нашихъ художниковъ.

Прямо противъ этихъ наивныхъ „дѣтей природы", размѣстились произведенія вполнѣ цивилизованныхъ русскихъ художниковъ, т.-е. художниковъ, прошедшихъ уже сквозь школу Академіи и сквозь классъ чужихъ краевъ. Еще немного лѣтъ тому назадъ, вѣроятно, всѣ они еще съ высокомѣріемъ смотрѣли бы на наши національныя формы, еслибы почему-нибудь принуждены были подражать имъ. Римъ и Грецiя еще безраздѣльно наполняли ихъ серда. Но теперь подошло другое время: они уже сами ищутъ національныхъ формъ, они сами добровольно подражаютъ имъ—и пожаловаться на то, конечно не могутъ. Ихъ мебель, буфеты, стулья, кресла, столы, туалеты, наконецъ, все дѣлаемое въ русскомъ стилѣ, изъ дерева и съ украшеніями или подробностями изъ фаянса, кожи, стали и кости—отличны, и занимаютъ одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ на выставкѣ. Лучше всѣхъ, въ этомъ отношеніи, издѣлія, превосходно и оригинально сочиненныя профессорами Монигетти, Рязановымъ и академикомъ Китнеромъ, и столь же превосходно выполненныя въ мастерскихъ Бюхтгера, Штанге и Шутова. Между вещами перваго особенно красивъ, по общей формѣ и орнаментамъ, узорчатый дубовый буфетъ, съ цвѣтными изразцами, подъ рѣзнымъ навѣсомъ, для мѣста, куда ставятъ тарелки: вверху, среди орнаментовъ, являются ложка, вилка и ножикъ въ русскомъ стилѣ; потомъ туалетъ изъ нелакированнаго клена съ павлиномъ на верху и русскимъ полотенцемъ на кольцахъ, которымъ можно задергивать зеркало; наконецъ, стулъ и столъ, безъ лаку, но покрытые прямо по голому дереву превосходными красными и синими узорами въ чудесныхъ сочетаніяхъ; у Штанге хорошъ умывальникъ изъ клена, съ верхомъ изъ мрамора, и то и другое усѣянные русскими рѣзными узорами; у Шутова—кресло, котораго спинка и заднія ножки образованы рѣзной дугой, поставленной стоймя, а за спинкой сидѣнья, небрежно брошена пара рукавицъ, до того превосходно выполненныхъ, что онѣ обманываютъ зрѣніе: подумаешь, право, что онѣ настоящія. Хотѣлось бы мнѣ отозваться съ похвалой про туалетъ будто бы въ русскомъ стилѣ, который выставленъ у г. Штанге и который, кажется, особенно нравится публикѣ. Но мнѣ невозможно на этотъ разъ согласиться съ публикой. Правда, я вижу тутъ и русское кружево и русское шитье серебромъ, въ видѣ повойника съ поднизью, вверху драпировокъ надъ зеркаломъ. Но все вмѣстѣ кажется мнѣ какимъ-то смѣшеніемъ „французскаго съ нижегородскимъ", какъ будто однимъ изъ тѣхъ произведеній, гдѣ иностранецъ жантильничаетъ съ чуждыми ему національными формами. Мастерской тонкой работой отличается, наконецъ, иконостасъ для одной іерусалимской церкви, исполненный въ русскомъ стилѣ столяромъ Леонтьевымъ, по прекрасному рисунку архитектора Ѳедюшкина.

По рисункамъ тѣхъ же профессоровъ и художниковъ, по чьимъ проектамъ исполнялись лучшіе образцы характерной русской мебели, выполнены также и лучшія изъ стеклянныхъ и фарфоровыхъ предметовъ Императорскихъ заводовъ: русскія и восточныя формы чашъ и сосудовъ очень любопытны и новы. Тутъ вы увидите, кромѣ вазъ и чашъ въ стилѣ арабскомъ, персидскомъ и египетскомъ, прекурьезные цвѣтные фляжки, графины, широкія чаши для пунша, стаканы, рюмки и чарочки, украшенные пестрыми русскими узорами, выпуклыми пуговицами и шариками, коньками и пѣтухами. Эти вещи, по рисункамъ профессора Монигетти, въ высшей степени оригинальны и изящны [1]).

Между серебряными издѣліями лучшія—Сазикова (въ Петербургѣ) и Овчинникова (въ Москвѣ). Они принадлежатъ къ числу самыхъ блестящихъ на всей выставкѣ, и почти всѣ состоятъ изъ русскихъ мотивовъ. Тутъ есть и оклады евангелій и образовъ, и кресты, и чаши, и лампады, и множество другихъ вещей. Подробно перебирать ихъ нѣтъ возможности, но каждаго, конечно, порадуетъ, что есть у насъ теперь чайники и самовары хоть сколько-нибудь оригинальной и красивой формы, по крайней мѣрѣ, изъ серебра: обыкновенные (чайники фаянсовые или фарфоровые, самовары—мѣдные), распространенные по цѣлой Россіи, до того неуклюжи и безобразны, что могутъ каждаго привести въ отчаяніе относительно русскихъ художественныхъ способностей и вкусовъ. Странно подумать, что милліоны народа употребляли и употребляютъ со страстью, впродолженіе не одного столѣтія, горячую воду съ китайской травой,—значитъ сосуды для приготовленія этого любимаго національнаго питья прошли передъ сотнями поколѣній, и все-таки, до сихъ поръ еще не оказалось нигдѣ ни надобности, ни охоты создать такую форму, которая заключала бы въ себѣ хоть что-нибудь красивое и самобытное. Какая странная тупость и сонъ художественнаго чувства! Отчего же они такъ ярко выразились на этомъ пунктѣ, тогда какъ ихъ вовсе нѣтъ въ сотняхъ, тысячахъ другихъ національныхъ, бытовыхъ предметовъ? Два бронзовые самовара, фа-

[1]) Вотъ, однакожь, замѣчаніе, которое, быть можетъ, не худо бы господамъ художникамъ и производителямъ принять къ свѣдѣнію. Русскія надписи хороши, но надо съ ними обращаться умѣючи. На умывальникѣ г. Штанге высѣчено изъ мрамора: „*Всякъ несетъ уста, гдѣ вода чиста*", а на одной фляжкѣ превосходно исполненной на Императорскомъ стеклянномъ заводѣ, написано золотомъ: „*Чарка вина прибавитъ ума*". Чтó за глупости, что за чепуха! Посмотрите, какъ совершенно иначе распоряжается своими надписями простой русскій человѣкъ, знающій поговорки не изъ книгъ. Взгляните, напримѣръ, на умывальный кувшинъ Татищевской коллекціи. Тамъ написано: „*Мойся побѣлѣешь*". Это уже совсѣмъ другое дѣло, совсѣмъ другой юморъ.

брики г. Морана, съ краномъ, въ видѣ пѣтушиной головы, и стоящіе на куриныхъ лапкахъ, оригинальны и курьезны по изобрѣтенію, но очень некрасивы своимъ шаровиднымъ неуклюжимъ пузомъ. Рядомъ съ серебрянымъ самоваромъ г. Сазикова можно назвать много другихъ еще превосходно сочиненныхъ и ловко сработанныхъ формъ, напримѣръ, серебряную вызолоченную чернильницу, въ видѣ колодца, съ часами подъ русской кровелькой на столбикахъ, и съ группой инструментовъ на базѣ,—поднесенную въ прошломъ году г. Балакиреву Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ; но по техникѣ исполненія, едвали не всего примѣчательнѣе серебряная лошадь по модели барона Клодта, и серебряная чаша, вся изъ барельефовъ, обѣ вещи работанныя молоткомъ (repoussé) изъ тонкихъ листовъ латуни. У г. Овчинникова, между множествомъ прекрасныхъ работъ, крупныхъ и мелкихъ, лучше всего салфетки изъ серебра, съ камчатными узорами и бахрамой, наброшенныя, одна на серебряную золоченую чашу, другія двѣ—на плетеныя вызолоченныя же корзинки. Тонкость, мягкость и нѣжность работы тутъ просто поразительны.

Но, къ сожалѣнію, надо признаться, что кромѣ произведеній этихъ двухъ аристократовъ русскаго серебрянаго мастерства, почти всѣ остальныя серебряныя издѣлія на выставкѣ довольно посредственны и рыночны. Формъ сколько-нибудь изящныхъ и художественныхъ тутъ не ищите. Шандалы, канделябры, дарохранительницы и проч. отличаются одни передъ другимъ безвкусіемъ и ординарностью (точь въ точь большинство бронзовыхъ статуй, храмовъ, канделябръ и часовъ г. Шопена, которые безчисленны и громадны, блестятъ яркой позолотой, но не блестятъ новостью и изяществомъ формъ: это все обще-извѣстный, парижскій магазинный товаръ. Особенно мнѣ кажутся злѣйшими моими врагами огромные семисвѣчные серебряные свѣтильники, регулярно появляющіеся у насъ на каждой мануфактурной выставкѣ. Кто выдумываетъ эти рогатыя безобразія—я уже не знаю, но что отъ нихъ нѣтъ никакого спасенія—это вѣрно.

Мнѣ кажется, необходимо замѣтить здѣсь также кое-что про столь знаменитыя повсюду (даже за-границей) издѣлія изъ прессованной бумаги г. Лукутина. Они безспорно принадлежатъ къ числу оригинальнѣйшихъ и самобытнѣйшихъ нашихъ произведеній. Прочность ихъ матеріала и красивость красокъ, ярко пылающихъ, какъ огонь, блестящихъ, какъ райскія птички, —давно извѣстны и давно составили имъ справедливую репутацію. Жаль мнѣ только, что ихъ рисунокъ по большей части всегда такъ неисправенъ, а сюжеты такъ ординарны. Исключенія — рѣдкость. Сверхъ того, мнѣ очень досадно, что на нынѣшнюю выставку представлены почти все только однѣ микроскопическія бездѣлушки: табакерочки да коробочки. На послѣдней всемірной выставкѣ, 1867 года, были, между прочимъ, вещи и позначительнѣе, и поинтереснѣе, а также съ рисункомъ поисправнѣе. Это легко было бы и нынче соблюсти, тѣмъ болѣе, что на выставкѣ и теперь есть вещицы двѣ, бо́льшихъ размѣровъ и болѣе старательнаго рисунка. Отчего бы и другимъ не быть такими же? При богатыхъ техническихъ средствахъ и блестящемъ сбытѣ, можно было бы думать почаще и попристальнѣе тоже и про художественную сторону дѣла. Не слѣдуетъ все только оставаться безпечнымъ ремесленникомъ. А поправить дѣло — очень легко: стоитъ только обратиться къ *хорошимъ* художникамъ, какъ нынче это начинаютъ дѣлать всѣ порядочные фабриканты. Только не надо забывать примѣра г. Гарднера: на своихъ тарелкахъ онъ, правда, изобразилъ кое-какія картины русскихъ художниковъ („Чиновникъ" Федотова, „Сынъ портнаго" Перова, „Тайное посѣщеніе" г. Худякова), да такъ плохо, что ужъ лучше бы за это не браться.

Между произведеніями золотыхъ дѣлъ мастерства главную роль, въ моихъ глазахъ, играютъ не вещи, выставленныя въ витринахъ гг. Болина, Чичелица и т. д.—нѣтъ, тутъ только налицо драгоцѣнные матеріалы, огромныя груши изъ жемчуговъ, изумрудовъ, и прекрасныя, давно извѣстныя вездѣ въ Европѣ и всюду употребляемыя формы діадемъ, колье, серегъ, браслетовъ и т. д., за которыя платятъ десятки десятковъ тысячъ. Для меня важнѣе всего одна витрина изъ Гельсингфорса, Р. Меллина, гдѣ всѣ вещи—впрочемъ исполненныя съ высочайшимъ мастерствомъ и тонкостью — сдѣланы по образцамъ сѣверныхъ скандинавскихъ древностей. Крайняя оригинальность и своеобразная красота брошекъ, браслетовъ, крестовъ и т. д. тутъ выставленныхъ и *впервые* попробованныхъ на мотивы вещей, отрытыхъ изъ земли послѣ многовѣковаго сна, приводятъ меня въ совершенное восхищеніе. Тутъ уже на сценѣ не одна огромная цѣнность и всегдашніе европейскіе образцы. Тутъ работали свой собственный умъ и изобрѣтательность. И я имъ отвѣшиваю свой низкій поклонъ. Скоро ли и другіе ювелиры наши станутъ обращаться къ нашимъ прекраснымъ, оригинальнымъ формамъ, которыя легко могутъ быть имъ указаны дѣльными новѣйшими нашими художниками? И для публики, и для производителей выгода будетъ навѣрное не малая.

Парчей для церковныхъ одеждъ и облаченій очень немного на выставкѣ: почти только и сто́итъ смотрѣть на одну выставку г. Сапожникова; но тутъ встрѣчается нѣсколько превосходнѣйшихъ, совершенно своеобразныхъ образцовъ золотыхъ и серебряныхъ тканей, такъ и переносящихъ воображеніе на Востокъ, въ Индію, Ассирію или Византію. Такими эти матеріи и должны быть. Жаль только, что тутъ же есть образчики, правда очень изящные, но совершенно европейскіе, точно привезенные изъ Ліона и назначаемые для католическихъ соборовъ. На что они намъ? Есть у насъ довольно и своихъ формъ и цвѣтовъ чудеснѣйшей красоты. И тѣхъ на насъ достанетъ. Но чего нельзя не упомянуть—это любопытныхъ шелковыхъ платковъ, все больше темнаго цвѣта съ золотыми (мишурными) крупными узорами; это исполняемые въ Москвѣ, на фабрикѣ г. Купріянова, платки или фаты для женщинъ земли Войска Донскаго. Въ тѣхъ мѣстахъ, говорятъ, много старообрядцевъ, а эти фаты—чисто древне-русскаго, великолѣпнаго и своеобразнаго узора. Тутъ уже нашъ народъ на сценѣ.

Шитье золотомъ и серебромъ монахинь серпухов-

скаго монастыря хорошо и богато, но не достаточно архаично, не достаточно востокомъ и сѣдою древностью тутъ пахнетъ, а въ этомъ долженъ бы состоять главный его характеръ. Что́ на преданьи основано, какъ на коренной почвѣ, то̀ и не должно отходить отъ его формъ и мотивовъ, иначе оно утрачиваетъ главный резонъ своего существованія. Тоже надо сказать и про плащаницы и пелены, шитыя въ другихъ, не монашескихъ мастерскихъ: эти вещи богаты, нагружены золотомъ, но не характерны и не художественны—по той же самой причинѣ.

Вотъ, дѣло другое шитье настоящаго восточнаго производства: то не измѣняется, то не модернизуется, то не хочетъ разставаться ни со своими оригинальными узорами, ни со своими могучими, пестрящими красками. Кавказскихъ издѣлій, грузинскихъ и черкесскихъ, немного на нынѣшней выставкѣ (лучшія двѣ коллекціи, одна г. Богосова, другая г. Ходжаева); зато здѣсь каждый коверъ, каждый башлыкъ, каждая вышивная золотомъ и шелкомъ скатерть или куртка—сущее объяденіе для человѣка съ художественнымъ вкусомъ. Пора бы тоже намъ побольше цѣнить ихъ. Какъ не пожалѣть, что и до сихъ поръ большинство людей у насъ никакъ не умѣетъ понять всей ихъ красоты и художественности, ни пустить ихъ въ употребленіе! Французы, нѣмцы, англичане, наконецъ, вся Европа любитъ употреблять и носить издѣлія во вкусѣ алжирскомъ, индѣйскомъ или этрусскомъ, и беретъ ихъ формы даже мотивами для своей архитектуры, мебели и утвари. Одни мы ничего не умѣемъ сдѣлать со своимъ Алжиромъ или Индіей—нашимъ Кавказомъ, и съ величайшимъ пренебреженіемъ игнорируемъ всѣ самыя чудныя его формы, узоры и краски. Кажется, однимъ только восточнымъ башлыкамъ посчастливилось, да и то какъ не надолго! На нынѣшній разъ, въ видѣ исключенія, можно указать на ковры г. Пѣшкова (въ Москвѣ): пять или шесть изъ числа ихъ выполнены по такимъ великолѣпнымъ восточнымъ образцамъ (персидско-кавказскимъ), что съ ними ни въ какое сравненіе не могутъ идти колоссальныя, по 5, 7-ми и 8-ми саженъ въ вышину и ширину, ковровыя выставки гг. Фланденъ, Епанешникова и кн. Енгалычева.

Таковы главные, покуда, и примѣчательнѣйшіе изъ художественныхъ предметовъ на выставкѣ. Ихъ, по счастью, довольно, но ихъ блескъ и великолѣпное значеніе всего болѣе зависѣли отъ того, что для нихъ и около нихъ постаралась рука художника, понимавшаго цѣну истинной своеобразности и національности, и съумѣла выставить ихъ въ настоящемъ ихъ свѣтѣ и значеніи, приготовила для нихъ небывалую, волшебную палату. Примѣръ нынѣшней выставки, конечно лучшей и совершеннѣйшей изъ всѣхъ когда-либо у насъ бывавшихъ, громко говоритъ о томъ, чѣмъ могутъ сдѣлаться наши народныя художественныя формы, когда ихъ извлекутъ изъ долгаго ихъ сна, когда ихъ перестанутъ употреблять на игрушки и бесѣдки, и дадутъ имъ широкое, оригинальное развитіе.

Въ этомъ отношеніи нынѣшняя выставка можетъ считаться событіемъ рѣшительно историческимъ для судьбы нашего искусства.

Теперь покуда еще не всѣ отдѣлы выставки окончены; еще не вполнѣ готовъ акваріумъ; скоро поспѣютъ также выставки: собственно художественная и археологически-бытовая, также выставки: кавказская, сибирская и проч. Тогда мы еще разъ воротимся къ нашему предмету.

IV.

Выставка пришла теперь, кажется, въ свой окончательный видъ. Всѣ отдѣленія разгрузили и выставили послѣдніе свои ящики, и теперь наврядъ ли можно ожидать еще чего-нибудь новаго. Значитъ, я могу уже продолжать прерванный свой обзоръ. Но прежде, чѣмъ приступить къ ташкентскому, кавказскому и сибирскому отдѣламъ, а также къ „русскому музею", все предметамъ, о которыхъ есть довольно что сказать, мнѣ приходится говорить о чемъ-то совершенно другомъ, по поводу нынѣшней нашей выставки.

Что̀ я предсказывалъ, то и случилось. Съ разныхъ сторонъ явились люди, которые закричали: „Да что намъ за дѣло до разныхъ художественностей и красотъ выставки! Хорошо, такъ хорошо, стоитъ ли много объ этомъ толковать? Сущность дѣла заключается не въ зданіи, не въ футлярѣ надъ выставкой, а въ самой выставкѣ". Подумаешь, вотъ-то дѣловые, вотъ-то солидные люди! Ничто лишнее и постороннее ихъ не развлечетъ, они прямо такъ и бьютъ въ самое сердце дѣла, ихъ не надуешь побрякушками да бубенчиками, они твердо разумѣютъ, что̀ такое есть самая суть дѣла, и что̀—лишняя, праздная конфетка. Надо обѣими руками креститься, видя, что за основательные люди завелись у насъ нынче.

Однакоже, какъ подойти поближе, да посмотрѣть попристальнѣе, пожалуй, выйдетъ на повѣрку, что и солидности и разумѣнія тутъ мало налицо, и наши „серьозные мыслители", такіе, напримѣръ, какъ писатель „общественныхъ дѣлъ" въ „Отечественныхъ Запискахъ [1])", или авторъ „Искорокъ" въ „Искрѣ" (что̀ иной разъ, впрочемъ, совершенно одно и тоже: превосходство и глубина мыслей у нихъ очень часто вполнѣ совпадаютъ)—наши „серьозные мыслители", говорю я, лишь надѣваютъ какую-то маску, необходимую, по ихъ мнѣнію, для внушенія почтенія; въ сущности же имъ всѣмъ нѣтъ никакого дѣла ни до солидности, требующейся для всего отечественнаго у насъ, ни до излишней художественности, отъ которой они благонамѣренно желаютъ спасти своихъ согражданъ. Въ самомъ дѣлѣ, что это за радѣніе о благѣ отечества, когда человѣкъ вовсе не можетъ, да и не хочетъ въ толкъ взять, о чемъ рѣчь идетъ, когда онъ однимъ краемъ уха слушаетъ, когда онъ лишь объ одномъ заботится: какъ бы поскорѣе высказать какое бы то ни было, но только „глубокодушевное" свое мнѣніе. Ты ему говоришь, что нынѣшняя выставка прекрасна, что она лучшая изъ всѣхъ когда-либо у насъ бывавшихъ (и это подтвер-

[1]) Деммертъ.

ждаютъ, каждый по своей части, множество отдѣльныхъ спеціалистовъ), но что, вдобавокъ, ко всему, она имѣетъ еще и важное художественное значеніе, самое рѣшительное значеніе въ исторіи нашего искусства. Вамъ отвѣчаютъ: „Кому какое дѣло до вашего искусства? Не для него выставка сдѣлана!“ Прекрасно, безподобно; но если вамъ нѣтъ дѣла, то другимъ есть дѣло до того, что хорошо и важно. Вамъ кажется, что нечего толковать о самостоятельномъ русскомъ искусствѣ, коль скоро оно проявилось на мануфактурной выставкѣ, а не на выставкѣ Академіи Художествъ, вы желали бы вытереть резинкой вонъ даже разговоръ объ этомъ предметѣ, на томъ основаніи, что здѣсь художеству не мѣсто. Ну, и дѣлайте, какъ знаете. Но я, съ своей стороны, не согласенъ на такую примѣрную аккуратность. Я всегда буду радоваться всему новому и прекрасному, гдѣ бы съ нимъ не повстрѣчался, на берегу Невы или на берегу Фонтанки, ничуть не справляясь съ премудрой табелью о рангахъ и съ глубокомысленнымъ росписаніемъ по должностямъ и департаментамъ. Мнѣ важно то, что вонъ какимъ чудеснымъ оригинальнымъ созданіемъ у насъ теперь стало больше, да еще такимъ созданіемъ, какихъ у насъ прежде не бывало; а вы тамъ себѣ выражайте, сколько вамъ угодно, свое презрѣніе къ „стилямъ“ (для васъ неизвѣстнымъ), къ „художествамъ“ (для васъ безразличнымъ), и цѣломудренно отвертывайтесь отъ вещей, быть можетъ даже и на ваши собственные глаза не дурныхъ, да только появившихся на свѣтъ не по всѣмъ правиламъ и не по настоящимъ квартирмейстерскимъ распредѣленіямъ. Во всемъ этомъ я не виноватъ, и ничѣмъ помочь вамъ не могу. Что мнѣ за дѣло до педантскихъ претензій? Мнѣ кажется только, что у насъ не такая еще гибель всего художественнаго и поэтическаго, чтобы можно было такъ безцеремонно расправляться съ новыми, примѣчательными созданіями нашихъ художниковъ.

Иные изъ числа истинныхъ „мыслителей“ простираютъ еще далѣе свои зрѣлыя философскія выкладки на пользу общества, и великодушно докладываютъ ему въ своихъ газетахъ, что вотъ, дескать, посмотрите господа, какіе есть у насъ забавные чудаки: толкуютъ о какихъ-то устройствахъ, о какихъ-то драпировкахъ на выставкѣ, которыя будто бы сначала были художественно соображены и сочинены, а потомъ въ конецъ перепорчены невѣжественнымъ заказчикомъ, хозяиномъ. Вотъ, молъ, какими пустяками и глупостями занимаются еще у насъ иные люди! Стыдно, стыдно, господа.—Я готовъ войти во всю глубину гражданской мысли нашихъ доблестныхъ мудрецовъ, а все-таки спросилъ бы ихъ: за что такая напасть на людей, отстаивающихъ права автора, хотя бы онъ былъ ничто иное, какъ только художникъ; за что такое покровительство грубому невѣжеству и безтолковому самоуправству? Вѣдь понимали же очень хорошо, въ свое время, наши многодумцы, какъ непозволительно поступали, напримѣръ, гг. Сенковскій и Катковъ, передѣлывая по своему статьи постороннихъ авторовъ, и печатая ихъ въ „Библіотекѣ для чтенія“ или въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ въ томъ видѣ, какъ имъ заблагоразсудилось? Всѣ были тогда на сторонѣ авторовъ, которыхъ права были попраны, и никто не оправдывалъ непростительныхъ перекроекъ и вставокъ? Спашивается: какая же разница между исковерканной статьей и исковерканнымъ рисункомъ? И что тутъ смѣшного, если кто-нибудь вступится за перепорченную художественную мысль, какъ онъ всегда вступился бы за перепорченную литературную или научную мысль? Кажется одна другой стóитъ, хотя бы даже одна выражалась въ строкахъ и буквахъ, а другая въ кускахъ дерева и полотнищахъ холста.

Надо только удивляться, какое еще во всѣхъ этихъ смѣшныхъ нападкахъ высказывается младенчество мысли, какое желаніе показаться серьезнымъ и взрослымъ!

Но кромѣ этихъ, оказались теперь еще другіе мыслители, предвидѣнные мною. Это цеховые доки, люди ремесла, нетерпящіе ничего новаго, или, пожалуй, допускающіе его, но только на томъ условіи, чтобы это новое было признаваемо чѣмъ-то ординарнымъ и давно извѣстнымъ. Спросите ихъ: нравится ли имъ оригинальная архитектура нынѣшней выставки, и неужели она не нова и не талантлива?—и эти цеховые „уставясь (какъ сказано въ баснѣ Крылова) въ землю лбомъ“, навѣрное отвѣтятъ: „Да, ничего, недурно,—смотрѣть безъ скуки можно. Но жаль, что молодой-то архитекторъ незнакомъ—съ нашимъ пѣтухомъ, а то бы онъ еще больше навострился, когда бы у него немного поучился. Не довольно штудировано, не довольно штудировано!—и вотъ именно въ этомъ вся бѣда. Что это за фризъ изъ прорѣзанныхъ орнаментовъ, что это за колонны противъ правилъ! Тотъ похожъ на вырѣзки изъ бумаги, эти—на какіе то столбики съ неизвѣстными головками и нигдѣ непоказанными закорючками“. Напрасно станешь указывать этимъ людямъ на изящество, на своеобразную новость архитектуры выставки, съ ея рѣзьбой и скульптурой. Они останутся глухи и слѣпы ко всему; поэтическаго чувства не вдолбишь, потому что кто его лишенъ, тотъ обыкновенно слишкомъ вѣрный рабъ всякихъ архитектурныхъ грамматикъ и школьныхъ наставленій, слышанныхъ въ юности. Такимъ-то маперомъ выходитъ, что подобныхъ людей гораздо скорѣе можно утѣшить какимъ-нибудь пошлымъ карнизомъ, выполненнымъ по убогимъ понятіямъ стариннаго учителя; можно довести до восторга складками, театрально развѣшенными по всѣмъ правиламъ ординарнѣйшаго декоратора, чѣмъ такими созданіями, гдѣ ключомъ бьетъ талантъ и свѣжая мысль. Одно приходится по плечу, другое непріятно заставляетъ щетиниться ежомъ.

Ну, и вдобавокъ ко всѣмъ прочимъ разсужденіямъ, помогающимъ раздѣлаться, какъ слѣдуетъ, съ неудобнымъ и безпокоющимъ талантомъ, вдругъ откуда-то появившимся, есть еще одно средство: это объявлять, что во всякомъ случаѣ, еще неизвѣстно, кто что именно дѣлалъ въ данномъ художественномъ произведеніи. Вѣдь у каждаго архитектора есть помощники, чертежники: значитъ, какъ же можно сказать, что самъ архитекторъ такъ вотъ все самъ и сдѣлалъ? Значитъ, эти помощники, что возились съ подрядчи-

ками и рабочими, или перерисовали на-бѣло сочиненія художника, можетъ быть они-то какъ разъ и играли главную роль въ красотѣ и оригинальности зданія выставки? Ну, да, разумѣется, какъ съ этимъ не согласиться: тотъ писарь, который переписывалъ на-чисто романъ Тургенева или драму Островскаго, можетъ быть именно и игралъ главную роль въ созданіи этихъ произведеній.

Я не говорю, чтобы большинство нашей публики раздѣляло подобныя мнѣнія, или прибѣгало къ подобнымъ доброжелательнымъ соображеніямъ. Нѣтъ, большинство имѣетъ возможность свободно любоваться тѣмъ, что̀ хорошо и что̀ нравится: ни цеховыя, ни всякія иныя соображенія (въ томъ числѣ соображенія гражданской доблести и мудрости) не тяготѣютъ тутъ надъ нимъ и оставляютъ ему полный просторъ въ его симпатіяхъ. Оттого наша публика вообще довольна художественною стороной выставки, внутренностью зданія и разнообразными устройствами внутри этого послѣдняго. Но на мои глаза она не столько довольна, сколько эти примѣчательныя вещи того заслуживаютъ. Мнѣ кажется, что̀ публика наша слишкомъ разсѣяна, и именно только поэтому не оцѣниваетъ въ мѣру того, что у ней теперь находится передъ глазами. А я сказалъ-бы: да подумайте только, господа, вспомните, что у насъ всегда до сихъ поръ бывало и сравните ваши воспоминанія съ нынѣшней постройкой. Развѣ васъ не поражаетъ огромная разница? Развѣ вамъ не чувствительно, что цѣлая пропасть лежитъ между прежней казенщиной и нынѣшнимъ стройнымъ, самостоятельнымъ, изящнымъ созданіемъ? Полноте приходить въ восторгъ отъ пустяковъ, полноте благоговѣйно преклоняться передъ старинными дрожжами, давно уже выдохшимися и неподнявшими у насъ никакого тѣста, пошевелите только собственнымъ размышленіемъ то, что въ вашемъ представленіи укрѣпилось въ видѣ какой-то почтенной, несокрушимой пирамиды, и вы увидите, что совершающіяся у насъ передъ глазами пробы русскаго искусства (въ ихъ числѣ нынѣшняя выставка занимаетъ одно изъ почтеннѣйшихъ мѣстъ) гораздо важнѣе едва-ли не всей массы нашего рутинерства и тупого обезьянничанья. А если такъ, то становится уже просто невозможнымъ смотрѣть лишь слегка и мимоходомъ на архитектурный „футляръ“ нынѣшней нашей выставки. Что̀ дѣйствительно талантливо и ново, то̀ надо болѣе цѣнить. Припомнимъ къ тому-же, что еще только мѣсяцъ, много полтора, просуществуетъ вся выставка: и ковры, и зеркала, и пушки, и корсеты, и билліарды, и кружева, и пробки, и машины останутся, но стекляннаго ихъ колпака, созданнаго съ такимъ талантомъ и красотою, скоро уже не будетъ, и никакіе рисунки или фотографіи не передадутъ того чудеснаго впечатлѣнія, которое теперь возможно для каждаго: стоитъ только, входя въ каждую залу, устремлять глаза не на одни шкафы, столы и витрины, но и на самую залу, на ея ходы и аллеи, на ея колонки и деревянную рѣзьбу до кровли, на перспективы, широко разстилающіяся во всѣ концы, куда ни обернись, на живописныя дали, полныя чудныхъ линій и узоровъ. Это такъ просто, это для каждаго такъ легко возможно! И быть можетъ, именно оттого, что такъ легко и просто—оно никѣмъ и не исполняется. Масса сама себя лишаетъ множества поэтическихъ ощущеній, а почему? Потому, что въ голову не пришло. Спросите каждаго, ѣздившаго по свѣту, по чужимъ краямъ,—про тотъ или другой соборъ, про ту или эту ратушу, про тотъ или этотъ дворецъ, и каждый поспѣшитъ сообщить вамъ свои поэтическія ощущенія и художественныя замѣтки. Но спросите этихъ самыхъ людей про зданіе нынѣшней выставки, и большинство между ними принуждены будутъ сказать вамъ,—что, признаться по чистой совѣсти—они его, пожалуй и не замѣтили. А я спрошу: чѣмъ эта чудесная наша палата хуже тщательно осмотрѣнныхъ тамъ или сямъ ратушей, соборовъ и дворцовъ, чѣмъ она менѣе важна противъ тѣхъ? Вѣдь и всѣ они не что иное, какъ тоже „футляръ“: кромѣ „футляровъ“ архитектура ничего другого и не строитъ, ни на что другое она и ненужна. А та народная потреба, для которой создался нынѣшій нашъ футляръ, конечно, не уступитъ никакой другой народной потребѣ, и если послѣдній готтентотъ, подавая вамъ свою трубку—выкурить, или поднося кувшинъ—напиться, постарается, чтобы эта трубка и этотъ кувшинъ не только исправляли свою службу, но были бы и прекрасны, то тѣмъ болѣе непремѣнно долженъ быть въ наше время прекрасенъ тотъ дворецъ, куда цѣлый народъ снесъ созданія своего ума, творчества, геніѧ, гдѣ онъ разставилъ и разложилъ свои желѣзныя дороги, свои электрическія нити, свои многообразныя машины, созидательныя и благодѣтельныя съ одной стороны и злобно разрушительныя съ другой: здѣсь плуги, тамъ коническія ядра; въ этомъ углу санитарные вагоны и палатки, и съ ними вмѣстѣ безконечно нѣжныя и заботливыя приспособленія для бѣдныхъ раненыхъ и калѣкъ, уносимыхъ съ поля сраженія; въ томъ углу страшныя стальныя жерла, къ которымъ уже машины должны подносить ихъ провизію; здѣсь спасительные морскіе снаряды и сельскія пожарныя трубы, тамъ яды; наконецъ, повсюду вся роскошь утонченнѣйшаго сибаритства и мотовства, и рядомъ многочисленные ряды предметовъ, окружающихъ жизнь простолюдина, видящаго мало красныхъ дней, но все-таки неистощимаго въ своей изобрѣтательности и бытовыхъ приспособленіяхъ, никогда нелишенныхъ чувства красоты. Отнимите талантъ, изящество отъ того дворца, который въ нѣдрахъ своихъ долженъ заключить всю эту массу ума, творчества, всѣ эти предметы, громко говорящіе о нашихъ нуждахъ и удовлетвореніи ихъ на тысячу разныхъ ладовъ—отнимите его, и передъ вами останется груда сырого матеріала, съ которой не поладитъ ничье здоровое чувство, еще въ конецъ неиспорченное казеннымъ резонерствомъ. Сухая ложка ротъ деретъ, говоритъ народная пословица, а вѣдь и съ сухой ложки можно наѣсться: да видно не въ одной сытости дѣло. Надо что-то еще другое.

Вообще надо удивляться, какое у насъ вдругъ подчасъ является непреодолимое стремленіе къ „дѣльности“ и серьезной „научности“, и при этомъ какое удивительное пропусканіе сквозь пальцы такихъ ве-

щей, гдѣ и то и другое качество присутствуютъ самымъ рѣшительнымъ образомъ; какіе безконечные толки о томъ, чего нѣтъ и что могло бы быть,—и тутъ же рядомъ совершенное незамѣчаніе того, что есть и что въ высшей степени заслуживало бы вниманія. Слишкомъ часто мы увлекаемся претензіей не ударить лицомъ въ грязь и казаться людьми тоже разсуждающими.

Вотъ, напримѣръ, хоть бы акваріумъ: тутъ у насъ на лицо яркій примѣръ того, на что я сейчасъ указывалъ. Акваріумъ не могъ состояться въ томъ видѣ, какъ первоначально былъ задуманъ, и газеты разсказали уже нашей публикѣ, почему акваріумъ не явился передъ нею во всемъ настоящемъ своемъ объемѣ и блескѣ. Здѣшнія лучшія зеркальныя стекла не могли представить требуемой толщины и лопались одно за другимъ. Морская наша вода оказалась негодною для настоящихъ морскихъ животныхъ, и, для того, чтобы они жили въ акваріумѣ, надо было доставить ее не ближе какъ изъ-подъ Копенгагена. Но затраты на акваріумъ уже и безъ того были огромны, и не приходилось частными средствами пускаться еще на новыя громадныя издержки, выписывать стекла изъ Парижа или Бельгіи, морскую воду изъ Даніи. Вдобавокъ къ тому, нѣкоторые изъ тѣхъ, кто сначала обѣщалъ доставить коллекціи рыбъ и животныхъ не исполнили своихъ обѣщаній. По неволѣ акваріумъ остановился на полдорогѣ и, въ нынѣшнемъ своемъ видѣ, ограничился почти исключительно одними только аллеями подземныхъ сталактитовыхъ гротовъ, назначенныхъ для выставки водныхъ животныхъ. Все это очень прискорбно, и, конечно, нельзя не пожалѣть, что превосходный планъ составителя проекта не получилъ полнаго своего осуществленія. Исполнись онъ такъ, какъ былъ задуманъ, мы имѣли бы теперь, можетъ быть, въ Петербургѣ что-то достойное акваріумовъ парижской всемірной выставки, гамбургскаго и берлинскаго. Но какъ ни значителенъ недочетъ этой части нашей выставки все-таки нынѣшній подземный отдѣлъ выставки, очень примѣчателенъ. Забудемъ акваріумъ, забудемъ естественную исторію, рыбъ, гомаровъ, ящерицъ и морскія звѣзды, туда назначавшіеся, будемъ помнить только, что мы въ сталактитовыхъ гротахъ. Развѣ они не чудесны, развѣ намъ мало той красоты, той фантастичности, которыми они наполнены? Сквозь отверстія вверху, закрытыя цвѣтными стеклянными пластинками, падаетъ въ глубину пещеръ здѣсь розовый, тамъ синій, еще далѣе зеленый или красный столбъ свѣта, и ярко освѣщаетъ то тамъ, то сямъ скалу, камень, кусты темной зелени, или нависшія тысячами сталактитовыя сосульки. Вы идете по длинному корридору, и электрическое солнце свѣтитъ вамъ сзади, бросая кругомъ вашихъ шаговъ длинныя косыя тѣни; изъ средины густой зелени круглятся бѣлыя статуи Венеръ и Данаидъ; гдѣ-то, далеко впереди, шумятъ фонтаны, свѣтятся бассейны, окруженные скалами. Вы подходите: съ двухъ разныхъ сторонъ два новыхъ электрическихъ солнца ударяютъ столбомъ своего свѣта въ средину бассейновъ, и этотъ свѣтъ поминутно мѣняется: то онъ багрово-красный, то онъ изумрудный, то золотой, то нѣжно-фіолетовый, прозрачно-синій, и вотъ, съ каждою перемѣной, вы точно перенеслись въ новую мѣстность, васъ охватываетъ новое ощущеніе. Всякій разъ вся картина измѣняется отъ начала до конца; сами фонтаны, бьющіе широкимъ снопомъ подъ мрачными сталактитомыми сводами, обнимающими ихъ своею фантастическою дугой, становятся точно иные. Сверкающая мокрымъ тѣломъ статуя Нептуна, стоящаго на островкѣ и поднимающаяся изъ середины фонтановъ, какъ жнецъ изъ середины колосьевъ въ полѣ, превращается вдругъ то въ злого страшнаго Плутона, облитаго краснымъ заревомъ адскихъ огней, то является золотымъ богомъ среди золотой палаты изъ освѣщенныхъ скалъ и струящихся золотыхъ водъ, то опять вся картина вдругъ еще разъ измѣняется, и нѣжныя синія дали рисуются въ глубинахъ пещеръ, изъ-за фантастически нагромоздившихся скалъ. По сторонамъ небольшіе акваріумы съ рыбами, окруженные живою зеленью и освѣщенные изъ невидимыхъ отверстій откуда-то сверху, дневнымъ свѣтомъ, являются въ этомъ подземномъ волшебномъ царствѣ точно открытые люки изъ внутренности земли на верхнюю поверхность ея.

Неужели надо всего этого не видать, неужели такъ необходимо все это благоразумно пропускать мимо глазъ своихъ, и только съ настойчивостью „дѣльнаго, серьезнаго человѣка“ упрямо искать и требовать однѣхъ рыбъ, гомаровъ и каракатицъ? Чудное умѣніе быть апатичнымъ и равнодушнымъ, чудная способность быть слѣпымъ и глухимъ къ самымъ поэтическимъ, къ самымъ живописнымъ созданіямъ во имя отыскиваемыхъ ярлыковъ! Ну чтожъ! Стóитъ только перемѣнить названіе и все придетъ въ порядокъ: васъ смущаетъ имя „акваріумъ“. Бросьте же его въ сторону, оставьте его, замѣните его другимъ, напримѣръ, „сталактитовые гроты“, и послѣ того спокойно разсматривайте то, что истинно прекрасно. Стóитъ-ли много хлопотать объ имени? Да, такую перестановку произвести очень легко, но я сильно боюсь, что ея-то именно и не будетъ произведено. Иной разъ наша публика, какъ капризное дитя, заладитъ себѣ одно и то-же, и потомъ ее уже не сдвинешь съ мѣста никакими резонами. Такъ вотъ и на нынѣшній разъ: если не вся она, то, по крайней мѣрѣ, значительная часть ея затвердила: „нѣтъ акваріума, нѣтъ акваріума, значитъ нечего и ходить въ подземные гроты. Что тамъ такое увидишь: можетъ быть красивыя декораціи, устройства—и больше ничего. Нѣтъ акваріума!“ Но неужели, спрошу я, ничего нѣтъ болѣе примѣчательнаго на свѣтѣ, кромѣ акваріумовъ, и если ихъ нѣтъ, то уже все пропало? Ѣздятъ же за тысячи верстъ смотрѣть „красоты природы“ и платятъ за то дорогія деньги: какъ же ставить ни во что такія же красоты, только воспроизведенныя талантомъ и искусствомъ, поэтическимъ чувствомъ и умѣньемъ? Неужели это такъ мало вѣситъ на вѣсахъ премудрости и истиннаго благоразумія? Я сильно опасаюсь, что многимъ изъ среды публики не дѣло нужно, не естественная исторія, не картины и краски природы, а просто жаль игрушекъ, которыя ушли изъ-подъ носу (изъ чего-то иной разъ люди но дѣлаютъ себѣ игрушекъ!);

просто имъ досадно, что нельзя будетъ потѣшиться рыбами и рыбками, разными ползунами, вьюнами и раками, какъ теперь десятки и сотни людей потѣшаются, съ горя, въ сталактитовыхъ гротахъ—тюленемъ, себѣ на бѣду попавшимся въ одинъ изъ бассейновъ, потѣшаются имъ, какъ ребята, совершенно забывъ про то изящество, про то волшебство, которое стоитъ вокругъ нихъ со своими смѣняющимися декораціями. Слишкомъ для многихъ игрушки нужнѣе и важнѣе всего: отъ этой потребности не спасаютъ ни года, ни почтенный видъ, ни глубокомысленныя сентенціи, идующія прямо изъ души, ни занятіе искреннѣйшимъ и благонамѣреннѣйшимъ патріотизмомъ, ни чины, ни ордена. Еслибы поголовно начать допрашивать всю массу людей, впродолженіе вотъ уже цѣлаго мѣсяца перебывавшихъ на выставкѣ, какой-бы, по всей вѣроятности, вышелъ на повѣрку огромный процентъ тѣхъ людей, которые болѣе всего радовались на выставкѣ, увидавъ тамъ Аполлона бельведерскаго изъ шеколада, Флору изъ кокосоваго мыла, бюстъ Петра I изъ сахара, колонны, башни и билліарды изъ конфектъ или шеколада! Конечно, и мнѣ привелось слышать много серьезныхъ и превосходныхъ, дѣльныхъ замѣчаній о нашихъ машинахъ, о нашихъ земледѣльческихъ орудіяхъ, желѣзныхъ дорогахъ и локомотивахъ, составляющихъ истинную радость и гордость каждаго настоящаго рускаго на выставкѣ: „Для меня нѣтъ ничего интереснѣе отдѣла машинъ на выставкѣ!“ слышалъ я очень часто, и это—сказанное очень громко. Но все-таки я никогда не сравню того достойнаго и серьезнаго, даже немножко благочестиваго вида, съ которымъ все это говорилось,—не сравню я его съ тѣми сіяющими глазами, съ тою счастливою улыбкою, которые появлялись на лицѣ при видѣ игрушекъ изъ сахара, конфектъ и мыла. Тотчасъ видно было, что человѣкъ попалъ на настоящее свое утѣшеніе, на что-то близкое и родное.

Отъ этого я глубоко былъ всегда пораженъ, видя ужасный промахъ выставки: на ней вовсе нѣтъ ни куколъ для маленькихъ дѣтей, ни картъ для взрослыхъ ребятъ. А кажется, потребленіе и того и другого продукта въ нашей отечественной жизни — изрядное. Какъ было позабыть такіе существенные, такіе близкіе душѣ каждаго предметы? Промахъ непростительный! Будь они тутъ,—кто знаетъ, многіе, совершенно уже удовлетворенные, милостивѣе смотрѣли бы можетъ быть и на талантливую архитектуру выставки, и на поэтическую картину сталактитоваго грота,—были бы внимательнѣе къ тому, чтò въ самомъ дѣлѣ серьезно и важно, и чтò дѣйствительно дѣлаетъ намъ величайшую честь на нынѣшней выставкѣ.

(„*Спб. Вѣд.*“ *21, 23 и 26 мая и 20 іюня 1870 г., №№ 138, 140, 143 и 167*).

Выставка въ академіи художествъ (1870).

I.

Съ прошлаго года носились разные слухи, которые заставляли думать, что въ средѣ художниковъ какъ-будто начинается какое-то движеніе, что-то въ родѣ самодѣятельности. Разсказывали о намѣреніи ихъ устроить свою собственную выставку, гдѣ бы распорядителями были одни хозяева, т. е. сами художники, и при этомъ были бы отодвинуты въ стороны разныя неудобства или неправильности, которыя будто бы стѣсняли господъ художниковъ; потомъ еще рѣчь шла о томъ, что эти выставки будутъ переѣзжать изъ города въ городъ, для того, чтобы и внутри Россіи дать людямъ хоть маленькое понятіе о нашемъ искусствѣ; было еще нѣсколько другихъ пріятныхъ, доброжелательныхъ толковъ. „Слава Богу, думали многіе, кого интересуетъ русское искусство и русскіе художники: слава Богу, и у насъ тоже начинаютъ просыпаться, всегдашней спячкѣ приходитъ конецъ, авось и у насъ что-нибудь порядочное начнется, не вѣчно же наши художники будутъ жить спустя рукава, и прозябать за печкой. Вотъ пришло время, они тоже кое-о-чемъ начинаютъ подумывать, кое-что предпринимаютъ“. Не тутъ-то было. Слухи остались слухами, превосходныя намѣренія—праздными рѣчами, а исполненіе оказалось равнымъ нулю. Оно и понятно: стоитъ въ самомъ дѣлѣ много безпокоиться о новыхъ затѣяхъ, терять время, хлопотать! Не гораздо ли короче и покойнѣе продолжать какъ всегда было. На этомъ-то основаніи, ничего новаго не произошло, и все осталось попрежнему.

Можетъ быть, оно и въ самомъ дѣлѣ такъ лучше, но, для начала моего обзора, мнѣ все-таки приходится указать на одно непростительное обстоятельство изъ числа прежнихъ порядковъ, которое вотъ уже много лѣтъ не перестаетъ колоть глаза и мнѣ, и другимъ, самымъ печальнымъ образомъ. Это—отсутствіе дароваго впуска на академическія выставки. У насъ считаютъ обыкновенно самою священною обязанностью перенимать все съ чужихъ краевъ. На этомъ основаніи лѣтъ съ десять тому назадъ переняли оттуда обычай пускать на художественную выставку не иначе, какъ за деньги. Точно будто бы всѣ чужіе примѣры такъ вотъ какъ-разъ къ намъ и идутъ. Мало ли что имѣетъ свое основаніе у другихъ, и тамъ очень хорошо, а намъ вовсе не годится. Тàкъ вотъ и ныньче: что намъ ссылаться на чужестранный примѣръ, что

намъ пересчитывать, въ сколькихъ и которыхъ именно мѣстахъ берутъ за входъ на художественную выставку по франку, по шиллингу, по 10-ти зильберъ-грошей или по лирѣ? Все это можетъ быть точно на дѣлѣ и есть, да къ намъ-то покуда непримѣнимо. Въ тѣхъ краяхъ художество пролилось уже повсюду широкимъ благодѣтельнымъ потокомъ, оно уже вездѣ вошло въ нравы, въ плоть и кровь, низшій классъ: и извощикъ, и горничная, и кухарка, иногда даже крестьянинъ, идутъ на выставку и разсматриваютъ картины. Они еще съ маленькихъ лѣтъ начинаютъ видѣть хорошую живопись, хорошія картины и фрески у себя въ провинціи по разнымъ захолустьямъ, въ провинціальныхъ городахъ у нихъ тамъ есть старинныя, иной разъ древнія церкви, соборы чудесной архитектуры съ примѣчательною стѣнною живописью, съ талантливыми картинами прежнихъ мастеровъ. Въ каждомъ, сколько-нибудь порядочномъ городкѣ (не говоря уже о большихъ городахъ) есть свой музей, своя художественная школа, своя годичная выставка. У насъ—все на оборотъ. У насъ, въ селѣ и провинціи, что примѣчательнаго встрѣтитъ глазъ кромѣ жалкихъ произведеній суздальцевъ и богомазовъ? На какой живописи, на какихъ художественныхъ созданіяхъ станетъ привыкать глазъ къ ощущеніямъ изящнаго? Школъ—никакихъ. Выставки у насъ только и бываютъ, что въ Москвѣ да Петербургѣ, да и то всего только разъ въ году. И что же? эти двѣ *единственныя* выставки происходятъ не иначе, какъ за деньги. Что можетъ быть безобразнѣе, подумаешь, что можетъ быть вреднѣе, какъ отваживанье отъ послѣднихъ выставокъ, отъ послѣднихъ художественныхъ зрѣлищъ — массы народной, посредствомъ требованія платы, да еще платы, сравнительно говоря, высокой.

Обыкновенно, въ началѣ выставокъ, убаюкиваютъ всѣхъ, кто хотя немножко размышляетъ о дѣлѣ, тѣмъ, что-дескать вы не безпокойтесь понапрасну; подъ конецъ выставки входная плата съѣдетъ съ четвертака на гривенникъ, а еще позже, на самомъ кончикѣ, станутъ пускать „мужиковъ" и даромъ. Богъ знаетъ, исполняются ли эти обѣщанія, но положимъ, что и такъ, вообразимъ себѣ, что и въ самомъ дѣлѣ всякій самый недостаточный человѣкъ будетъ имѣть возможность сходить на выставку даромъ,—вѣдь это будетъ только исключеніемъ изъ общаго правила, снисхожденіемъ, милостью начальника къ подчиненному. Я спрашиваю: то ли и такъ ли должно быть? Не о снисхожденіи и милости должна бы идти тутъ рѣчь, а о томъ, что надо хлопотать о людяхъ, неимѣющихъ средствъ видѣть и знать хоть что-нибудь художественное на своемъ вѣку; что надо не отгонять ихъ, а изъ всѣхъ силъ привлекать въ залы Академіи, залучать ихъ туда всѣми возможными средствами, напоминать имъ о художественной выставкѣ, даровой и для всѣхъ открытой, тысячами афишъ, наклеенныхъ на всѣхъ углахъ. А то, спрашивается: что̀ выгоднѣе, нѣсколько ли сотъ рублей, добытыхъ изъ кармановъ средняго сословія, или же нѣсколько десятковъ тысячъ людей, безвозвратно утраченныхъ не то что уже для художественнаго наслажденія (на которое долженъ бы имѣть право всякій), но для художественнаго дѣла? Наконецъ, спрашиваю, неужели такое великое счастье составляютъ эти нѣсколько сотъ рублей, неужели они такое великолѣпное пріобрѣтеніе, что изъ-за нихъ можно такъ некрасиво поступать съ массой людей? Слишкомъ часто бывали примѣры, что подобнымъ образомъ собранныя деньги исчезали потомъ неизвѣстно куда, но художественному дѣлу и гг. художникамъ оттого не дѣлалось хуже, ничто не становилось въ пень, и, значитъ, эти суммы не составляли еще такой крайней необходимости.

Вотъ что̀ прежде всего приходило мнѣ въ голову, когда я отправлялся на выставку. Когда же я тамъ очутился, то меня сильно интересовали двѣ вещи: какую-то роль играютъ нынче на выставкѣ наши женщины-художницы, и какую роль тамъ играютъ наши художники, члены художественной артели? Обѣ эти группы составляютъ у насъ что-то особое, исключительное, и потому поневолѣ подумаешь о нихъ раньше, чѣмъ о многомъ другомъ на выставкѣ.

Число женщинъ-художницъ постоянно прибавляется у насъ; но не столько важно это обстоятельство, сколько то, что онѣ съ каждымъ годомъ становятся болѣе серьезными и дѣльными работницами искусства. Число женщинъ, учащихся въ рисовальной школѣ Общества поощренія художниковъ, все ростетъ и ростетъ, и по мѣрѣ измѣненія своего въ количественномъ отношеніи, постоянно измѣняется нашъ женскій художественный контингентъ и въ качественномъ. Между ними теперь все рѣже становятся дилеттантки отъ скуки и нѐчего дѣлать, какими въ прежнія времена всего чаще бывали женщины, притрогивавшіяся къ художеству: цвѣты, копіи и смазливые пейзажи, почти исключительно составлявшіе весь ихъ репертуаръ, исчезли нынче съ выставки, и до такой степени, что если теперь встрѣтишь тутъ что-нибудь подобное, то уже впередъ навѣрное можешь знать, что это дѣлано не женскими руками. Наши художницы хотятъ нынче заниматься чѣмъ-нибудь получше и посерьезнѣе. Такимъ образомъ, на теперешней выставкѣ можно встрѣтить нѣсколько очень хорошихъ женскихъ работъ. Сюда я отношу во-первыхъ, портретъ, чернымъ карандашемъ, дѣланный г-жей Кочетовой [1]): кажется, наши дамы еще никогда не выставляли прежде портретовъ, столько интересныхъ по силѣ и ловкости работы, столько примѣчательныхъ по сочиненію. Этотъ портретъ — цѣлая картина. Представленный тутъ господинъ нарисованъ читающимъ газету: въ его движеніи, въ его позѣ, въ его рукахъ, держащихъ передъ собой печатный листъ, въ его устремленныхъ глазахъ — нарисовалась цѣлая личность со всѣмъ ея характеромъ и привычками. Очень хороши, потомъ, картинки съ разными животными, прекрасно исполненными чернымъ карандашомъ и акварелью, г-жею Бемъ: здѣсь голова теленка, тупо и вяло смотрящаго зрителю прямо въ глаза, котята, вывалившіеся изъ корзинки, и собачка, насторожившая уши надъ чѣмъ-то вдругъ занявшимъ все ея вниманіе—полны характерности и жизни. Потомъ еще, очень примѣ-

[1]) Портретъ г. Голубева. *В. С.*

чательна акварель г-жи Врангель „Проселокъ": передъ вами снѣжная пустыня, занесенная цѣлыми холмами глубокаго снѣга; крестьянинъ ѣхалъ, ѣхалъ на своихъ розвальняхъ, и вдругъ совсѣмъ сталъ; и пока онъ, оборотившись къ какой-то лачужкѣ, точно-будто утонувшей чуть не до самой кровли въ снѣгу, зоветъ людей, приложивъ руку къ щекѣ, смиренная лошадка его, мохнатая и взъерошенная, покорно стоитъ въ снѣгу, опустивъ носъ, точно ждетъ, что дальше будетъ, а около нея шныряютъ вверхъ и внизъ вороны, чуть не шлепая своими широкими крыльями ей по лицу. Картина запустѣнія и глуши вышла тутъ чудесно: зрителя просто обхватываетъ ощущеніе занесеннаго снѣгомъ захолустья. Женщины у насъ такихъ вещей прежде не сочиняли и не рисовали. Наконецъ, надо непремѣнно обратить тоже вниманіе на работы г-жи Михальцевой, которая и карандашемъ и гравировальной иглой очень мило и мягко передаетъ крестьянскія дѣтскія группы и ландшафты изъ окрестностей Парголова. Остается послѣ всѣхъ этихъ вещей жалѣть, что нѣтъ на выставкѣ ни одной новой картины г-жи Гауэръ; но, какъ мы слышали, она состоитъ теперь преподавательницей въ женской рисовальной школѣ, и все время ея поглощено приготовленіемъ будущихъ нашихъ художницъ, между которыми, навѣрное, не одна будетъ столько же серьозна къ своему дѣлу и симпатична по таланту, какъ и ихъ учительница. Жаль тоже очень, что нѣтъ нынче на выставкѣ ни одного скульпторнаго произведенія нашихъ женщинъ-художницъ. Отчего это произошло — мы не можетъ дать себѣ отчета, а между тѣмъ, интересъ и сочувствіе, съ которымъ прежде всегда встрѣчались скульптурныя произведенія,—бюсты, маленькія группы, даже эскизы—нашихъ художницъ, должны бы, кажется, были придать имъ больше охоты снова выступить съ почетомъ передъ публикою.

Женскія работы, вмѣсто того, чтобы быть расположенными въ одной общей группѣ,—что мнѣ кажется существенно необходимымъ, — были разсѣяны по цѣлой выставкѣ. И, къ сожалѣнію, то же самое случилось и съ работой нашей артели художниковъ. Года два-три тому назадъ, мы видѣли другое: на выставкѣ цѣлая отдѣльная стѣна была отведена подъ произведенія этихъ художниковъ, впечатлѣніе было самое удовлетворительное, каждый заразъ имѣлъ передъ глазами всѣ картины, сдѣланныя группою тѣсно сплотившихся, вслѣдствіе совершенно особенныхъ обстоятельствъ художниковъ, и потому надо было ожидать, что и впередъ будетъ точно также. Но почему-то этого не случилось. А жаль: если снести вмѣстѣ, изъ разныхъ залъ, картины и рисунки членовъ артели, изъ нихъ составилось бы и теперь довольно значительное цѣлое, даромъ что на этотъ разъ не было у нихъ ни одного холста большаго размѣра, каковы были наприм. портретъ Государя Императора или Распятіе на прежнихъ выставкахъ. По нашему мнѣнію, членамъ артели никоимъ образомъ не слѣдуетъ разбредаться по разнымъ сторонамъ, какъ въ самой жизни, такъ и на выставкѣ. Они должны постоянно служить твердымъ и надежнымъ указаніемъ всѣмъ другимъ: вотъ-дескать, мы отдѣлились, вотъ мы составили свой особенный кружокъ, мы взяли себѣ задачей заниматься порядочнымъ дѣломъ, вмѣсто пустяковъ,—ну, и не смотря на то, что прошло уже порядочно много лѣтъ, мы все стоимъ на своемъ твердо и крѣпко, и не расползаемся врозь. Значитъ, что тамъ ни болтай другіе, а вотъ и русскіе люди иной разъ способны продолжать то, что начали.—Когда такъ, то произведенія этой особой группы твердыхъ и энергическихъ людей не должны стоять врозь: имъ надо непремѣнно появляться на выставкахъ одной сплоченной, общей массой. Дѣло и зачинъ художественной артели кажутся мнѣ столько симпатичными, столько плодотворными въ будущемъ, что право хочется иногда относиться къ нимъ съ меньшею безпристрастностью, чѣмъ ко многимъ другимъ: ихъ цѣль, ихъ бодрая дѣятельность невольно подкупаютъ въ свою пользу. Но все-таки нельзя не пожалѣть, что эти талантливые молодые художники явились въ нынѣшнемъ году не въ полномъ своемъ авантажѣ на выставкѣ. Отъ каждаго человѣка, протестующаго противъ рутины или злоупотребленій, отъ каждаго выдѣляющагося, вслѣдствіе того, изъ общей массы всегда ожидаютъ чего-нибудь лучшаго, значительнѣйшаго. Жаль, если подобные люди станутъ въ свою очередь покоряться голосу гнетущихъ житейскихъ потребностей, и начнутъ плясать по его дудкѣ. Что каждому художнику, точно также, какъ и всякому другому работнику, надо прежде всего позаботиться о своемъ существованіи—это такъ; но это еще не резонъ, чтобы забота о добываніи денегъ пересиливала всѣ другія, и чтобы художникъ оставлялъ слишкомъ часто въ сторонѣ главныя свои задачи изъ-за тѣхъ работъ, которыя служатъ ему дойною коровой. Нехорошо, если цѣлая артель художниковъ будетъ все меньше и меньше производить собственно художественныхъ работъ, почему? потому, что, дескать, времени не было, мы все заняты были спѣшными заказами, въ которыхъ собственно художественнаго нѣтъ, по правдѣ сказать, ни на грошъ, и ихъ въ глубинѣ души мы ни вотъ на столько не уважаемъ, да что дѣлать? Деньги—деньги. Нѣтъ, такъ нельзя говорить, надо чтобы и волки были сыты, и овцы цѣлы: а если художникъ хоть разъ позволилъ преодолѣть себя однимъ только соображеніямъ пользы и выгоды, тогда прощай все, онъ уже съ той минуты не что иное, какъ ремесленникъ. Все это невольно приходило, вѣроятно, въ голову многимъ, кто знаетъ, что дѣла художественной артели находятся теперь въ очень цвѣтущемъ положеніи, что заказы сыплются на нее дождемъ изъ провинцій, для разныхъ „житейскихъ потребъ", а между тѣмъ члены артели (въ настоящую минуту, говорятъ, уже порядочно обезпеченные), какъ-будто немного меньше прежняго хлопочутъ о созданіяхъ дѣйствительно-художественныхъ. Нѣчего сказать, большіе портреты чернымъ карандашемъ и акварелью г. Крамскаго хороши не меньше прежняго, и являются передъ зрителемъ съ неменьшимъ противъ прежняго мастерствомъ и элегантностью; картины гг. Журавлева, Лемоха, Корзухина свидѣтель-

ствуютъ, по прежнему, о талантѣ; но этихъ картинъ, во-первыхъ, слишкомъ немного, во-вторыхъ, мы уже видѣли большинство ихъ на выставкахъ Общества поощренія художниковъ, а въ-третьихъ, онѣ не доказываютъ почти вовсе развитія таланта и движенія впередъ. Послѣдняя, примѣчательная картина изъ среды артели художниковъ была „Утоплепленникъ въ деревнѣ“, г. Дмитріева-Оренбургскаго, появившаяся на академической выставкѣ года два или три тому назадъ, и тотчасъ же обратившая на себя всеобщее вниманіе по естественности движеній и группъ, по глубокой правдивости выраженій всей толпы, собранной около становаго. Съ тѣхъ поръ никто изъ членовъ артели ничего особеннаго, выходящаго изъ ряда вонъ, не производилъ: а два или три года, ушедшіе безъ успѣховъ въ жизни молодыхъ, еще способныхъ къ развитію художниковъ, — вещь рѣшительно непростительная.

Указавъ на эти двѣ группы, быть можетъ не всегда достаточно замѣчаемыя публикою, но тѣмъ не менѣе очень важныя въ нашемъ художественномъ хозяйствѣ, я считаю полезнымъ перечислить: кто, по моему мнѣнію, оказался на нынѣшней выставкѣ достойнымъ тѣхъ почетныхъ или полезныхъ для художника наградъ, которыми располагаетъ Академія Художествъ. Въ публикѣ носится теперь слухъ, что Академія въ послѣднее время положила устраивать свои торжественные акты, съ раздачею наградъ, не раньше начала выставки, а послѣ ея окончанія, собственно для того, чтобы публикѣ и печати была возможность высказать свое мнѣніе, и чтобы съ этимъ мнѣніемъ можно было нашему художественному ареопагу сообразоваться, хоть до нѣкоторой степени. Если это правда, то подобная рѣшимость не можетъ не дѣлать величайшей чести Академіи: она, значитъ, не хочетъ болѣе распоряжаться попрежнему, она, значитъ, считаетъ во что-нибудь и голосъ публики, и голосъ тѣхъ, кто выражаетъ ея мнѣніе. Въ числѣ разныхъ благодѣтельныхъ обновленій, которыя испытала на себѣ въ послѣдніе годы Академія, это, конечно, одно изъ самыхъ почтенныхъ и достойныхъ уваженія. Сообразуясь съ желаніемъ Академіи (если только слухъ, сообщенный нами выше, въ самомъ дѣлѣ достовѣренъ), выскажемъ прямо то, что̀ намъ кажется справедливымъ.

Прежде всѣхъ другихъ, мнѣ кажется, надо дать большую золотую медаль г. Семирадскому и поскорѣе послать этого художника за-границу. По многимъ причинамъ мнѣ кажется, что этому художнику предстоитъ блестящая будущность. Какой именно будетъ его родъ—я не знаю; повидимому, у этого молодаго живописца ни его художественный образъ мыслей, ни его стремленія еще не установились окончательно: оно и понятно, въ такіе года, кромѣ развѣ людей самыхъ геніальныхъ, рѣдко въ стѣнахъ школы успѣваетъ обозначиться съ совершенною опредѣлительностью направленіе таланта. Такъ на нынѣшній разъ выходитъ и съ г. Семирадскимъ. Онъ уже многое перепробовалъ, ни на чемъ еще исключительно не остановился, но вездѣ доказалъ очень значительныя художественныя силы и способности, и мастерство техники, обѣщающія въ будущемъ очень много. Перебирая въ головѣ разныя произведенія этого молодаго художника, невольно приходишь къ мысли, что тутъ имѣешь дѣло не съ однимъ изъ тѣхъ многочисленныхъ учениковъ, которые получили одну за другою разныя медали, получили, наконецъ, за успѣхи, (вѣроятно въ самомъ дѣлѣ удовлетворительные), и послѣднюю большую медаль, съѣздили потомъ съ нею за границу, пожуировали тамъ, на тотъ или другой манеръ лѣтъ шесть, и воротились потомъ домой, съ картиной болѣе или менѣе объемистой (а пожалуй и безъ картины): нѣтъ, мнѣ кажется, что г. Семирадскій не принадлежитъ къ толпѣ, и, что̀ всего дороже, наполненъ тѣмъ неугомоннымъ духомъ создаванія, попытокъ, пробъ, всякихъ зачинаній, который не даетъ людямъ даже и въ зрѣлыхъ годахъ, даже несмотря на любой, профессорскій или иной чинъ,—не даетъ имъ успокоиться или остановиться, и толкаетъ ихъ все на новую, все на новую работу, нудитъ ихъ вѣчно пускать въ ходъ—и голову свою, и всю душу, и всѣ способности свои. Это, кажется, самое дорогое изъ дорогихъ человѣческихъ свойствъ, и для меня не подлежитъ сомнѣнію, что имъ обладаетъ г. Семирадскій: уже это одно, на мои глаза, заставляетъ ожидать отъ него очень многаго. Но, кромѣ того, я вижу въ немъ очень значительный талантъ и сильное воображеніе. Вспомнимъ его многочисленные картоны, чернымъ карандашемъ, появлявшіеся на послѣднихъ выставкахъ: какая сила фантазіи, какой размахъ, какія широкія формы въ сюжетахъ историческихъ или фантастическихъ! Не знаю, какіе впослѣдствіи будетъ избирать себѣ сюжеты г. Семирадскій, но теперь, покуда, ему кажется особенно сродни изображеніе великихъ, грандіозныхъ моментовъ и катастрофъ, à la Каульбахъ, и широкихъ картинъ природы à la Гюставъ Дорѐ. Правда, приходилось иногда замѣчать что-то холодное, пустынное и декораціонное въ этихъ огромныхъ картонахъ, рѣдко согрѣтыхъ чувствомъ и сердечнымъ выраженіемъ. Но, во всякомъ случаѣ, впечатлѣніе было всегда грандіозно, живописно и въ высшей степени эффектно. Мастерство же рисунка, умѣнье группировать многочисленныя фигуры, изображающія ужасъ, отчаяніе, среди разрушающихся громадъ и валящихся камней, или составляющихъ свѣтлые хоры избранниковъ въ небесномъ Олимпѣ—давно уже остановили на себѣ вниманіе всѣхъ академическихъ учителей и профессоровъ. Ныньче г. Семирадскій, по задачѣ Академіи, написалъ масляными красками большую картину: „Довѣріе Александра македонскаго къ врачу Филиппу во время тяжкой болѣзни“. Картина эта доказала многое: во-первыхъ, такое же мастерство во владѣніи краской, какъ и чернымъ карандашомъ; во-вторыхъ, строгое и добросовѣстное изученіе всего, что̀ можно было изучить изъ книгъ и рисунковъ современной науки археологической; въ-третьихъ, малое ручательство за то, чтобы г. Семирадскій сдѣлался когда-нибудь настоящимъ колористомъ, но въ то же время значительную способность къ эффектности въ краскахъ; наконецъ, малую (какъ всегда) душевную выразительность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, вкусъ,

силу, мастерство и чрезвычайную законченность въ цѣломъ. Такіе художники попадаются у насъ не часто, и потому г. Семирадскому должна принадлежать, по всей справедливости, по моему мнѣнію, большая золотая медаль и поѣздка за-границу, т.-е. право и средства на развитіе среди всего лучшаго, что думаетъ, соображаетъ и творитъ современное европейское художество. Если г. Семирадскій выказалъ столько таланта и силы уже и въ исполненіи сюжета чуждаго и навязаннаго ему извнѣ, то чего же слѣдуетъ еще ожидать отъ него, когда онъ будетъ совсѣмъ на волѣ, и будетъ зависѣть только отъ своего мастерства и таланта?

II.

Въ концѣ первой статьи своей я указывалъ на ученика Академіи (г. Семирадскаго), котораго, по моему мнѣнію, непремѣнно надо послать въ чужіе края. Теперь мнѣ приходится говорить про двухъ художниковъ, которые уже тамъ побывали: это гг. Якоби и Гунъ. Оба они не понапрасну прожили нѣсколько лѣтъ въ чужихъ краяхъ, видѣли всего довольно, занимались съ толкомъ, и настолько развили свои художественныя способности, что обоихъ необходимо повысить изъ академиковъ въ чинъ профессоровъ. Но не смотря на это, я все-таки скажу, что какъ бы тамъ ни было, а нельзя не сожалѣть, съ одной стороны, что эти художники долго прожили за границей. Оба они порядочно очужестранились. Съ тѣхъ поръ, какъ они получили свои золотыя медали и уѣхали за границу, они только и писали, что картины на французскіе и италіянскіе сюжеты: они въ это время сдѣлали, можетъ быть лучше, къ чему были способны: г. Якоби—своего „Умирающаго Робеспьера", г. Гунъ—своего „Гугенота изъ Варѳоломеевской ночи"; они употребили на изученіе иностранной исторіи, характеровъ, нравовъ, личностей, то время, которое употребили бы безъ того на подобное же изученіе собственной нашей исторіи, характеровъ, нравовъ, личностей; а что пошло въ пользу одной стороны, то уже утрачено для другой. Всего схватить, всего обнять—нельзя. Вспомните тѣхъ дѣтей, которыхъ заботливые и образованные родители отъ юныхъ ногтей окружаютъ нѣмецкими няньками и англійскими гувернантками: они пріобрѣтаютъ удивительный иностранный выговоръ и жаргонъ, но зато никогда уже порядочно не говорятъ по-русски, и какъ бы тщательно потомъ ни старались стереть съ себя слѣды родительскихъ заботъ не-впопадъ, все-таки они продолжаютъ потомъ весь свой вѣкъ говорить точно не настоящіе русскіе, а какіе-то хорошо выучившіеся по-русски иностранцы. Національность—дѣло ревнивое и исключительное. Въ искусствѣ это особенно ярко чувствуется. Глинка могъ написать геніально-національную „камаринскую" потому только, что чужіе края не успѣли заграбить его вдосталь, и что онъ неспособенъ былъ сочинять музыку точь-въ-точь иностранецъ, нѣмецъ, италіянецъ или французъ. А между тѣмъ, на гг. Якоби и Гунѣ слишкомъ сильно осталось до сихъ поръ вліяніе чужихъ краевъ и всего того художественнаго элемента, среди котораго они провели лучшіе годы своей молодости. Это дѣлаетъ честь ихъ художественной впечатлительности, но приноситъ мало пользы нашимъ художественнымъ итогамъ. Кажется, не для того воспитываются на наши общественныя деньги художники, чтобы становиться потомъ французскими или нѣмецками живописцами. Можно было бы имъ сдѣлаться тоже и русскими, и отъ этого еще не было бы, кажется, большого вреда. Впрочемъ, надо отдать справедливость г. Якоби,—онъ, кажется, начинаетъ дѣлать шаги въ такомъ направленіи, чтобы воротиться къ самостоятельности, національной и оригинальной, которою ознаменовались первыя его произведенія, тотчасъ же обратившія на себя всеобщее вниманіе, еще раньше поѣздки г. Якоби за границу. Пусть читатели вспомнятъ его „Разносчика", вертящаго въ лицо покупателю „лимончикъ", или его „Привалъ этапа"—какія это были оригинальныя, національно-самостоятельныя, столько же, сколько и талантливыя созданія! „Робеспьеръ" его —это была картина сильная, въ высшей спепени примѣчательная, и личная моя симпатія вся на сторонѣ этой превосходной исторической страницы; а все нельзя было не жалѣть, зачѣмъ она иностранная: глядя на нее, можно было бы присягнуть, что ее писалъ—французъ. „Тряпичникъ передъ кабачкомъ", „Осень" съ двумя бѣдными дѣтьми, „Кардиналъ Гизъ", „Отдыхъ кардинала"—все это были тоже картины французскія. Нынѣшняя картина „Арестъ Бирона" еще пахнетъ чѣмъ-то иностраннымъ, но тутъ уже начинается переходъ опять къ чему-то самостоятельному. Здѣсь уже болѣе нѣтъ иностранной физіономіи, и талантливый авторъ снова понемногу возвращается къ тому отечественному трагизму, который ему, по его натурѣ, всего сроднѣе, и который способенъ давать ему своеобразные мотивы, краски, цѣлую атмосферу,—подчасъ порядочно гнетущую. Новая картина переноситъ насъ въ тяжелый русскій XVIII вѣкъ, онѣмеченный и обезображенный; дѣло происходитъ въ великолѣпной герцогской спальнѣ, съ дорогимъ ковромъ на полу и дорогими штофными гардинами; комнату освѣщаетъ, да и то не всю, а только уголъ ея, маленькій фонарикъ, поставленный второпяхъ ворвавшеюся военщиной, и пока русскій гренадеръ, въ смѣшныхъ пукляхъ и съ косичкой, отставя ружье стоитъ въ дверяхъ, чтобы никого не впускать, усердный адъютантъ Миниха, знаменитый Манштейнъ расправляется на полу съ бывшимъ регентомъ, котораго въ одной рубашкѣ вытащилъ изъ постели: онъ хватаетъ теперь за горло того самаго всемогущаго человѣка, передъ которымъ, за нѣсколько часовъ, стоялъ въ струнку съ эспонтономъ въ рукѣ, не смѣя пошевелить усами и поднять глазъ. Теперь этотъ всемогущій герцогъ, еще за минуту владыка Россіи, уже для него—ничто; онъ его держитъ на полу, подъ своими колѣнами, одурѣлаго отъ страха и напрасно хватающагося за шпагу, пока подбѣжитъ, изъ глубины комнаты, другой офицеръ, срывающій съ себя шарфъ, чтобы перевязать Бирона. Все вмѣстѣ—картина сильная, доказывающая мастерство и раз-

витіе. Двухъ вещей только жаль: *Первое*, выборъ сюжета. Собственно говоря, эта сцена, очень важная по историческимъ послѣдствіямъ, еще очень мало заключаетъ художественнаго интереса: съ одной стороны испугъ и страхъ, съ другой — солдатская пассивная исполнительность, а въ общемъ—торжество однихъ нѣмцевъ надъ другими въ старинномъ Петербургѣ, вотъ и все; чтожъ тутъ интереснаго? *Второе*, г. Якоби кажется слишкомъ пристрастенъ къ *вечернему* освѣщенію, и именно для трагическихъ сценъ. Правда, зловѣщій красноватый свѣтъ лампъ или фонарей способенъ придать многое подобнымъ сценамъ; правда, что тѣ дѣла, какія всего чаще выбираетъ себѣ задачею г. Якоби, всего чаще и совершаются по ночамъ; но не надобно же, чтобы всегда и вездѣ повторялся одинъ и тотъ же мотивъ, одно и то же настроеніе. Это, наконецъ, будетъ однообразно. Но, какъ бы ни было, мы въ правѣ теперь ожидать отъ г. Якоби—многаго, послѣ того, какъ онъ ярко заявилъ нынѣшнею картиной, что собирается сбросить съ себя наносный иностранный слой. На наши глаза, эта картина г. Якоби (если исключить „Княжну Тараканову“ Флавицкаго, которая, впрочемъ, скорѣе принадлежитъ къ „идеальному“ роду), хотя еще далеко не первоклассная,—едва ли не самая примѣчательная, до сихъ поръ, картина на сюжеты изъ русской исторіи, въ настоящемъ, реальномъ родѣ. Впрочемъ, правду сказать, оно и не слишкомъ мудрено: давно ли у насъ принялись за реальную, правдивую живопись, и много ли у насъ и всего-то историческихъ картинъ въ этомъ родѣ?

Совсѣмъ другое надо сказать про картину г. Гуна „Сцены изъ варѳоломеевской ночи“. Въ ней необыкновенно много мастерства, ловкости, живописнаго умѣнья. но эта картина чисто-иностранная, и кто бы ни встрѣтилъ ее гдѣ-нибудь въ Берлинѣ, Миланѣ или Парижѣ на выставкѣ, никогда бы не догдался, что дѣлалъ ее—русскій художникъ. Тутъ уже нѣтъ ровно ничего своего: все французское, и по задачѣ, и по исполненію, и, къ сожалѣнію, кажется нѣтъ ни малѣйшихъ задатковъ къ тому, чтобы г. Гунъ когда-нибудь сталъ дѣйствительно *русскимъ живописцемъ*. Къ тому же, хотя я ничуть не намѣренъ отрицать художественныхъ достоинствъ г. Гуна, но мнѣ кажется, что этотъ примѣчательный художникъ болѣе держится декораторскаго элемента, чѣмъ душевнаго, и болѣе заботится о красивости группы, о мастерствѣ и тонкости письма, чѣмъ о передачѣ драмы: его картина оставляетъ каждаго человѣка совершенно равнодушнымъ и не даетъ ровно никакого глубокаго впечатлѣнія. Она элегантна, она изящна, она своими пріятными колоритными пятнами и тонкостью письма —точно дессертъ для глазъ, но на этомъ все и кончается. Женщина, упавшая съ растрепанными волосами надъ трупомъ только-что зарѣзаннаго мужа или любовника—красива и составляетъ очень эффектное голубое съ серебромъ пятно въ самой серединѣ картины; но она—сущій кусокъ мрамора, и ни единой черточки настоящаго чувства не сыскать у ней на всемъ лицѣ. Тотъ молодой католикъ, въ красной епанчѣ и черномъ береттѣ, который убилъ распростертаго на полу гугенота—выставилъ какъ-то преудивительно колѣнку свою, и наклоняется къ обѣимъ своимъ жертвамъ, живой и мертвой: но что̀ такое у него надо читать въ глазахъ, фанатизмъ-ли, адресующійся къ убитому, скотскую-ли похоть къ живой, или еще что-нибудь—неизвѣстно, и наврядъ-ли кто разберетъ. Зато великолѣпно написанъ солдатъ въ латахъ, со смѣхомъ волокущій за руку голубую гугенотку; его исполнила кисть г. Гуна столь же мастерскимъ образомъ, какъ всю остальную комнату, кровать, коверъ. Говорятъ, что какъ нынѣшняя картина г. Гуна, такъ и прошлая („Старикъ, пристегивающій себѣ крестъ на шляпу“) не что иное, какъ прелюдіи или этюды къ большой картинѣ, которую теперь пишетъ этотъ художникъ: „Карлъ IX у Колиньи“. Жаль, если это правда: что̀ же это такое будетъ, если г. Гунъ употребитъ всю молодость и силы свои все только на Варѳоломеевскую ночь? Что̀ за пристрастіе къ одному именно этому сюжету? Неужели ничего другаго нельзя придумать? Много мы видали примѣровъ тому, какъ дурно для художника засѣсть слишкомъ долго надъ одною вещью; тотчасъ можно попасть въ односторонность, близорукость, и потомъ уже изъ нихъ и не выкарабкаешься. Время молодости и силы таланта должно быть временемъ разнообразія и разнородности темъ.

Вотъ именно поэтому хотѣлось бы, чтобы другой нашъ пенсіонеръ, г. Чистяковъ (получившій 1-ю золотую медаль и право на поѣздку за-границу еще въ 1861 году, за свою блестящую программу: „Великая княгиня Софья Витовтовна вырываетъ поясъ у Василія Косаго на свадьбѣ великаго князя Василія Темнаго“),—чтобы г. Чистяковъ, говорю я, поскорѣе кончилъ начатую имъ въ Римѣ картину: “Смерть Агриппины“. Судя по этюдамъ, ныньче выставленнымъ на выставкѣ: „Римскій нищій“, „Каменоломецъ“, „Голова чучарки“, надо полагать, что этотъ художникъ сильно подвинулся впередъ въ умѣньи писать сильною и эффектною кистью; но этюды еще не картина, и надо бы видѣть конченную (довольно уже давно начатую картину), чтобы судить, каковъ былъ результатъ пребыванія г. Чистякова за границей [1]). Пора уже ему изъ пенсіонеровъ превратиться въ академика, и потомъ профессора.

Если на счетъ г. Чистякова можно еще оставаться покуда только въ ожиданіи и въ неизвѣстности, то нельзя этого сказать на счетъ другаго художника, только-что воротившагося изъ-за границы: скульптора Лаверецкаго. Его художественный характеръ, умѣнье, знаніе опредѣлились теперь уже съ полною ясностью, и его, какъ гг. Гуна и Якоби, необходимо возвести въ званіе профессора. Имъ выставлено ныньче очень много вещей, какъ моделей изъ гипса, такъ и оконченныхъ произведеній изъ мрамора, и всѣ онѣ свидѣтельствуютъ о томъ, что у насъ теперь примѣчательныхъ художниковъ по части скульптуры не одинъ, а цѣлыхъ два: гг. Каменскій и Лаверецкій. Очень странно то, что оба эти единственные наши скульпторы мало надѣлены нак-

[1]) Картина эта осталась навѣки неоконченною. *В. С.*

лонностью къ изображенію чего-либо грандіознаго, великаго и широкаго: симпатіи обоихъ лежатъ на сторонѣ граціи и мягкой красивости. Вспомнимъ „Мать съ уснувшимъ на ея колѣняхъ ребенкомъ" и „Первые шаги ребенка", г. Каменскаго, или же: „Неаполитанца съ обезьянкой", „Первую розу", обѣихъ „Купальщицъ", „Дѣтей, смотрящихся въ зеркало", группу „Нищихъ" и т. д. г. Лаверецкаго. Все это мотивы кроткіе, нѣжные, элегантные, требующіе одной красивости и граціи, которыми оба художника и надѣлены въ значительной степени. Разницу составляетъ между ними то, что г. Каменскій вводитъ въ свои сюжеты болѣе чувство и душевное выраженіе, между тѣмъ какъ г. Лаверецкій рѣдко ищетъ подобныхъ мотивовъ. На нынѣшній разъ исключеніе составляетъ развѣ только „Группа нищихъ", но и тутъ больше дѣло идетъ о красивости всей вообще группы и граціи дѣтей, чѣмъ о глубокомъ душевномъ чувствѣ. Г. Лаверецкій превосходно владѣетъ техникой работы изъ мрамора, и если поступитъ въ классы Академіи, навѣрное принесетъ много пользы будущимъ своимъ ученикамъ. А это нужно: скульптура находится у насъ теперь въ такомъ незавидномъ положеніи. Правда, на нее у насъ слишкомъ мало спроса, но все-таки онъ есть. Что за бѣда, что теперь, вѣроятно, долго не видать намъ никакого обширнаго предпріятія, которое требовало бы скульптуры монументальной: вѣдь былъ разъ на нашемъ вѣку такой случай, именно Исаакіевскій соборъ и, однакожъ, всѣ, кто тогда считались настоящими, самыми призванными для величественной монументальной скульптуры, художниками, рѣшительно провалились, не произведя ничего сколько-нибудь примѣчательнаго. Вѣроятно, повторись подобный же случай опять, повторился бы результатъ тотъ же самый. Но, кромѣ такихъ задачъ, есть еще и другія, которыя болѣе интересны для нашего времени, болѣе соотвѣтствуютъ его вкусамъ: это именно воспроизведеніе формъ и сценъ дѣйствительной жизни. Оно, покуда еще слишкомъ мало испробовано скульптурой, но имѣетъ за собою богатую будущность: вотъ для этихъ-то изображеній и должны готовиться будущіе мастера. Имъ нужно будетъ все самое твердое и тонкое мастерство работы изъ воска, глины или металла, и для нихъ-то, безъ сомнѣнія, готовый учитель — г. Лаверецкій. Въ своихъ собственныхъ композиціяхъ онъ почти совершенный *идеалистъ*, т.-е. скульпторъ на тотъ манеръ, какими всегда и вездѣ прежде до сихъ поръ бывали скульпторы. Но въ подробностяхъ онъ уже перешелъ на сторону требуемаго нынче реализма: онъ не боится выдѣлывать всѣ детали женской крестьянской рубашки съ кружевами на своей италіянкѣ, не боится придать своему „*неаполитанцу*" характерный италіянскій типъ, вмѣсто прежняго идеальнаго, а главное — не боится въ своихъ бюстахъ-портретахъ передавать и уланскіе эполеты съ гвардейскимъ мундиромъ, и завитые шикарно усы молодаго франта, и галстухъ съ булавкой г. Бётлинга, и жилетъ, и нынѣшній проборъ на головѣ, и всю правду нынѣшняго современнаго типа въ головѣ старика. Это все отреченіе отъ классныхъ и академическихъ деталей прежняго времени: еще одинъ шагъ, и нашъ скульпторъ станетъ дѣлать изъ глины и мрамора не одни детали и портреты, но и цѣлыя группы, сцены въ не-лживомъ, не-классномъ, а современномъ смыслѣ. Кажется, это даже просто выгодно теперь для скульптора: отвлеченныя, аллегорическія или идеальныя фигуры будутъ находить теперь себѣ все труднѣе и труднѣе покупщиковъ и заказщиковъ, а скульптору — особливо талантливому — нужна пища для его таланта, умѣнья, нужна поддержка со стороны публики. Такъ пусть-же онъ нынче дѣлаетъ то, что̀ всѣмъ нужно, что̀ всѣхъ интересуетъ, и, навѣрное, успѣхъ и деньги не заставятъ себя ждать. У скульптуры, въ наше время, огромная будущность впереди. Только необходима самая коренная перестановка центра тяжести и задачъ ея. Нечего болѣе кое-какъ пробавляться старыми.

Нынѣшняя скульптура такъ занимаетъ меня, что мнѣ казалось бы необходимымъ обратить вниманіе публики и художественнаго начальства на такія скульптурныя произведенія, на которыя у насъ, въ большинствѣ случаевъ, обращаютъ слишкомъ мало вниманія. Почти всегда удостоиваютъ имени настоящаго скульптурнаго художества только большіе статуи и барельефы, и считаютъ нестоющею особеннаго вниманія мелочью тѣ маленькія скульптурныя вещицы, которыя представляютъ собою *pendant* къ такъ-называемому *жанру* въ живописи, и никоимъ образомъ не менѣе его привлекаютъ къ себѣ нынче всеобщую симпатію. Я говорю про такія произведенія, какъ небольшія группы изъ воска и бронзы, напр., „Кумысъ", „Грузинецъ", „Черкесъ", „Крестьянки въ телѣгѣ", „Малоросъ на возу", г. Лансерѐ. И люди, и животныя, входящіе въ составъ этихъ группъ, выполнены съ необыкновенною правдой и жизнью; движенія, мины, лица, позы, ухватки — все это до крайности истинно и красиво, и такой художникъ никакъ не долженъ продолжать числиться въ числѣ „классныхъ художниковъ 2-й степени"; его надо непремѣнно повысить хоть на одну ступень по безконечной и сложной лѣстницѣ нашего художественнаго чинопроизводства; надо, чтобы этотъ талантливый человѣкъ сдѣлался черезъ нѣсколько лѣтъ академикомъ, потомъ профессоромъ; надо, чтобъ между нашими художниками примѣръ его имѣлъ послѣдователей; надо, чтобы вообще этотъ родъ художества поскорѣе пустилъ у насъ самые сильные и далекіе корни, и чтобы возможно большее число молодыхъ талантливыхъ скульпторовъ лѣпили и въ классахъ, и въ мастерскихъ, вмѣсто прежнихъ классическихъ сюжетовъ, то что̀ насъ окружаетъ и что̀ способно интересовать каждаго. Намъ-же слѣдуетъ спрашивать съ г. Лансере и со всѣхъ, кто будетъ заниматься этимъ дѣломъ, только одного: чтобы они позабыли французскую *смазливость* и *прихорашиваніе* въ типахъ, позахъ и формахъ, которыя все-таки еще не совсѣмъ исчезли даже и у лучшихъ художниковъ нашего времени въ этомъ родѣ. Остальное сдѣлаетъ талантъ и здоровый взглядъ на то, что̀ поминутно проходитъ предъ глазами.

III.

Соображенія о задачахъ и настоящемъ родѣ скульптуры въ наше время прямо переносятъ меня къ тѣмъ изъ нашихъ живописцевъ, которые уже давно дѣлаютъ то, что̀ у скульпторовъ еще впереди. Здѣсь я тоже нахожу нѣсколько такихъ субъектовъ, которымъ слѣдуетъ получить повышеніе отъ Академіи Художествъ.

И, во-первыхъ, надо указать раньше всѣхъ на московскаго живописца г. Перова, который пользуется и въ Европѣ порядочною репутаціей, какъ одинъ изъ лучшихъ представителей *новой* русской школы (одной только и интересной въ глазахъ иностранцевъ), а онъ все еще числится у насъ только въ академикахъ. Пора ему быть и профессоромъ, особливо если вспомнить, сколько въ наличности профессоровъ, во сто разъ меньше его значущихъ. Много ли нашихъ картинъ можно сравнить съ его нынѣшнимъ „Птицеловомъ", вотъ уже почти цѣлый годъ всюду у насъ знаменитымъ, съ самыхъ тѣхъ поръ, какъ онъ въ первый разъ появился на конкурсѣ Общества поощронія художниковъ? Вѣдь это точь-въ-точь будто отрывокъ изъ лучшаго и талантливѣйшаго, что̀ есть въ охотничьихъ очеркахъ Тургенева. Ни одинъ изъ двухъ этихъ талантовъ не уступитъ другому по силѣ душевной характеристики, по натурѣ, по естественности и простотѣ. Правда, г. Перовъ не большой колористъ, и подчасъ пишетъ сѣро и жестковато; но на этотъ разъ его меньше обыкновеннаго можно упрекнуть даже и въ этомъ, и сама фигура растянувшагося по землѣ птицелова-фанатика, котораго вся душа сидитъ въ эту минуту въ устремленномъ впередъ взглядѣ, для котораго нѣтъ ничего болѣе на свѣтѣ кромѣ птички, которую онъ сейчасъ схватитъ и засадитъ въ клѣточку, это такой chef d'oeuvre, съ которымъ забавно было бы сравнивать цѣлый музей прежнихъ нашихъ историческихъ, официальныхъ и на всѣ лады важныхъ картинъ. За такого „Птицелова" уже цѣлый годъ пора г. Перову быть профессоромъ, да еще изъ самыхъ тузовыхъ.

Профессоромъ по этой части некого болѣе дѣлать теперь, покуда. Зато есть художникъ, котораго непремѣнно слѣдуетъ повысить въ чинъ академика. Это г. Маковскій 2-й (Владиміръ), пользовавшійся до-сихъ-поръ лишь титуломъ класснаго художника 1-й степени. Я начну прямо съ самой слабой стороны этого живописца, именно съ колорита. Въ совершенную противоположность своему талантливому брату, Константину, урожденному колористу (котораго въ прошломъ году, по всей справедливости, сдѣлали профессоромъ за его „Масляницу") В. Маковскій, кажется, навсегда лишенъ чувства краски (въ чемъ у него есть не мало товарищей между многими изъ лучшихъ молодыхъ нашихъ живописцевъ, каковы, напримѣръ: гг. Перовъ, Клодтъ, Морозовъ, Прянишниковъ и др.), и никогда не выбьется изъ своего сѣренькаго, мутненькаго тона, довольно невыгоднаго и суховатаго: что дѣлать, это ужь, по всей вѣроятности, недостатокъ глаза, рожденія. Зато сколько другихъ превосходныхъ качествъ. Г. Владиміръ Маковскій—одинъ изъ тѣхъ художниковъ, которые, на мои глаза, въ короткое время сдѣлали самые большіе успѣхи. Давно ли онъ выставлялъ (кажется, въ первый разъ) „Видъ мастерской": уже и тутъ замѣтно было *Что-то такое*, что-то въ родѣ несомнѣннаго таланта, И вотъ, съ-тѣхъ-поръ, какой въ короткое время успѣхъ! Нынѣшняя его „Пріемная у доктора"—я надѣюсь, всѣ со мною согласятся—одна изъ примѣчательнѣйшихъ и типичнѣйшихъ картинокъ современной русской школы. Рѣдко кто достигалъ у насъ такого юмора, правды, простоты, какъ здѣсь въ фигурѣ и выраженіи бѣдной женщины, жалующейся, посреди комнаты, на зубную боль, и въ фигурѣ священника, тщательно подающаго ей совѣтъ, по пунктамъ и съ великимъ знаніемъ дѣла. Прочія лица тутъ же въ комнатѣ: блѣдный и изящный молодой человѣкъ въ синемъ галстухѣ, тоскливо ожидающій доктора, и старый чиновникъ, необыкновенно характерный въ своей деревянности и спустившій руки между колѣнъ—все это сама натура, сто разъ каждому всюду встрѣчавшаяся. Одно только меньше удалось г. Маковскому: это больная дѣвочка на колѣняхъ у красивой матери. Эта дѣвочка, помоему, лежитъ черезчуръ на манеръ иллюстрацій Гаварни и разныхъ кипсековъ: дѣти въ чужомъ домѣ, даже больныя, обыкновенно дичатся и не принимаютъ такихъ шикарныхъ позъ. Другія двѣ картины г. Маковскаго: „Мальчики, играющіе въ бабки". и „Пѣвчіе въ церкви", тоже прелестны по необыкновенной правдѣ и простотѣ. Въ добавокъ къ остальному, надо прибавить, что въ послѣдней картинѣ выполненъ порядочный кунштюкъ: кафтаны пѣвчихъ малиновые; ихъ лица, вѣроятно, отъ разныхъ угощеній—тоже малиновыя: и, однакоже, картина не-непріятна по тону, и это преобладаніе одной краски ничего не испортило въ мастерски-схваченныхъ выраженіяхъ поющихъ теноровъ и басовъ. Вообще, по сильной талантливости и постоянному развитію г. Владиміра Маковскаго, слѣдуетъ, кажется, ожидать отъ него очень многаго даже и тогда, когда онъ дойдетъ до профессорскаго званія, а этого ему ждать, вѣроятно, не долго.

Потомъ, по моему мнѣнію, можно сдѣлать академикомъ г. класснаго художника Мясоѣдова, который, правда, съ самыхъ тѣхъ поръ, что написалъ своего „Дмитрія Самозванца въ шинкѣ на литовской границѣ", не сдѣлалъ ничего, столько же выходящаго изъ ряду вонъ, но по своему значенію и умѣнью сто̀итъ того, чтобъ его сдѣлали академикомъ. Онъ выбралъ нынче необыкновенно живописный и благодарный сюжетъ: „Заклинанія". Это молодая влюбленная бабенка вышла, со старой старухой, знахаркой, въ открытое поле, и тамъ, пока бушуетъ гроза, и гнетъ деревья, и гонитъ облака клубомъ,—она творитъ свои страстныя заклинанія. Можно сдѣлать не одно замѣчаніе объ исполненіи этой картины, напримѣръ, хоть о драпировкахъ, крутящихся кругомъ главной фигуры; но много есть чувства и выраженія въ блѣдномъ, изможженномъ страстью красивомъ лицѣ бѣдной женщины; ея дрожащія губы

и весь поднявшійся къ верху профиль вырѣзались изящнымъ силуетомъ на освѣтившемся вдругъ фонѣ. Старуха рядомъ, какое-то гадкое, сгорбленное созданіе, смѣсь тупой глупости и пронырства, тоже хороша. Мнѣ кажется, такого удачнаго, близко національнаго сюжета еще никто не бралъ у насъ. На автора стоило бы, по моему, обратить вниманіе.

Потомъ, надо, я думаю дать слѣдующій чинъ гг. Максимову и Бочину: оба они покуда классные художники 3-го класса, но стóютъ болѣе. Первый изъ нихъ хотя и не заслуживаетъ преміи въ 500 р., на которую выставлена нынѣшняя его картинка: „Мать, приготовляющая пеленки будущему дитяти своему“; но картинка эта все-таки недурна по мягкому и пріятному тону, и можетъ перевести своего автора изъ 3-й во вторую степень «класснаго художничества“. Большая картина г. Бочина: „Вѣсть о рекрутчинѣ“, за которую назначена и бóльшая цѣна —по моему стóитъ какъ разъ менѣе. Ея краски необыкновенно напоминаютъ колоритъ лукутинскихъ табакерокъ: тотъ же пылающій красный и синій цвѣтъ, тотъ же бѣлильный бѣлый цвѣтъ, хотя, впрочемъ, при этомъ позы не очень дурны въ картинѣ; зато нельзя кажется, не отдать справедливости маленькой картинкѣ: „Поздравленіе имянинника“, гдѣ внутри избы, представлено, какъ двое ребятишекъ пришли усердно поздравлять своего дѣдушку, и пока онъ съ удивленіемъ и радостію размахнулъ руки и слушаетъ ихъ, дѣвочка, которая съ блинами въ рукахъ, докладываетъ своему дѣдушкѣ что знаетъ; а мальчуганчикъ маленькій, прекрохотный, стоитъ съ ней рядышкомъ въ своихъ преогромныхъ башмачищахъ и держитъ за палочку какую-то деревянную колясочку. Это все написано тоже не Богъ-знаетъ какъ хорошо, но выраженіе и натура есть, и если снять фотографію съ этой картинки, или награвировать ее, вышло бы нѣчто очень недурное. Во всякомъ случаѣ, 2-ю степень—стóитъ дать.

Наконецъ, надо отличить также и г. Павла Брюлова, который прежде былъ архитекторомъ, а теперь недавно сдѣлался вдругъ живописцемъ. Въ каталогѣ онъ названъ только „бывшимъ ученикомъ Академіи“, но послѣ нынѣшней картины своей, названной: „Послѣ работы“, заслуживаетъ другаго, болѣе художественнаго наименованія. Правда, фигуры въ этой картинѣ не представляютъ особенно много жизни и натуры, онѣ скорѣе составляютъ группу, придуманную головой и расположенную по разсчету, безъ значительнаго выраженія и характерности, но зато есть поэтическое чувство въ общей картинѣ поля съ его солнечными полосами и взмахнутыми вдали цѣпами работниковъ.

Наконецъ, я бы повысилъ еще трехъ художниковъ, по тремъ спеціальнымъ частямъ живописнаго отдѣла выставки: г. Шервуда — за превосходный портретъ г-жи Вертò—одинъ изъ лучшихъ, рельефнѣйшихъ портретовъ на всей выставкѣ: кто написалъ эту пожилую даму въ горностаевой съ бархатомъ шубейкѣ, кто такъ мастерски расположилъ всю фигуру, кто такъ изобразилъ это желтоватое, усталое отъ жизни лицо, эти старыя, но прекрасныя и точно живыя руки, того надо признать академикомъ, а не держать въ классныхъ художникахъ; далѣе надо дать классъ неклассному художнику Аммосову, написавшему два очень красивые пейзажа: „Опушка лѣса въ окрестностяхъ Москвы“ и „Столбовая дорога“ въ Рязанской губерніи; и въ-третьихъ, надо, я думаю, дать тоже классъ вольнослушащему Боброву 2-му, который уже давно пишетъ прекрасныя перспективы комнатъ, и ныньче тоже написалъ премилую вещицу: „Докладъ“. Дѣло тутъ состоитъ въ томъ, что кухарка прибѣгаетъ съ великою поспѣшностью, и не безъ горячихъ, оживленныхъ жестовъ докладываетъ старому чиновнику, сидящему у своего письменнаго стола, что вотъ-дескать пришелъ тамъ какой-то и спрашиваетъ васъ; а тотъ „какой-то“, молодой человѣкъ, тоже чиновничекъ или проситель, прохаживается въ третьей отсюда комнатѣ и, въ ожиданіи, что впустятъ, прихорашиваетъ тамъ свой галстухъ и воротнички. Понятно, что всего важнѣе тутъ перспектива трехъ комнатъ, слѣдующихъ одна за другою. И въ самомъ дѣлѣ, она почти обманываетъ глаза. Потомъ, также очень примѣчательна перспектива самой первой комнаты и подробности всего въ ней находящагося; фигуры не столь хороши, хотя все-таки удачны: менѣе всего хорошо вышла собачка на самомъ переди, кажется поставленная единственно, чтобъ чѣмъ-нибудь пополнить большую пустую площадь пола; но эта собачка скорѣе похожа не на живую, а на стеклянную, въ какихъ подъ вербами продаютъ духи. Несмотря на эти недочеты, г. Бобровъ 2-й заслуживаетъ быть признаннымъ за что-нибудь больше, чѣмъ простой „вольнослушающій“. Наконецъ, мнѣ кажется, что-нибудь да надо дать скульптору фонъ Валю (покуда вовсе безчиновному), бывшему ученику профессора Клодта, но не за его группу христіанскаго какого-то рыцаря, на конѣ, поражающаго мечемъ дикарей-язычниковъ—отъ этой группы такъ и разитъ нѣмечиной и Мюнхеномъ, гдѣ все это время жилъ г. фонъ-Валь, а за чудесныя, полныя натуры фигуры и группы животныхъ: кошки, лисицы, собачки и т. д.

Таковы присужденія, которыя казались бы мнѣ справедливыми по части художественныхъ чиновъ. Теперь я скажу два слова про денежныя преміи, на которыя, разумѣется, и ныньче, какъ всегда, довольно оказалось охотниковъ.

Премію въ 1000 р. за „историческую картину“ я бы не далъ никому въ отдѣльности, но раздѣлилъ бы ее пополамъ между двумя конкуррентами: гг. Якоби и Гуномъ. Картины ихъ обоихъ — прекрасны, хотя и отличаются совершенно разными качествами. Дать по полпреміи каждому изъ этихъ двухъ художниковъ—будетъ вполнѣ справедливо.

Премію въ 500 р. за картину бытовую, я бы далъ г. Владиміру Маковскому, котораго картины („Пріемная у доктора“ и „Мальчики играющіе въ бабки“), безъ сомнѣнія, лучшія и примѣчательнѣйшія въ этомъ родѣ на всей выставкѣ.

Премію въ 500 р. за пейзажъ, я бы далъ профессору Клодту за его картину „Полдень“. Это, безспорно, одинъ изъ совершеннѣйшихъ пейзажей, до-

сихъ-поръ произведенныхъ русской школой, стоящій почти на ряду съ подобными же вещами Поль-Поттера или Вейнантца. Все залито свѣтомъ: коровы, стоящія въ водѣ и млѣющія тамъ отъ жару, рѣчка, вьющаяся въ свѣтлыхъ берегахъ посреди картины, и сіяющая въ дали, уходящіе вглубь промежду стволовъ древесныхъ просвѣты, всюду царствуетъ великолѣпнѣйшій день, краски сіяютъ, всюду жарко и ослѣпительно. Такая картина дѣлаетъ великую честь школѣ.

Я, кажется, довольно говорилъ до-сихъ-поръ о томъ, что есть хорошаго и примѣчательнаго на выставкѣ, и, значитъ, имѣю право, въ видѣ маленькаго антракта, указать и на оборотную сторону медали. Не надо воображать себѣ, будто вся выставка сплошь состоитъ все только изъ такихъ произведеній, за которыя надо повышать или награждать ихъ авторовъ. Есть тутъ не мало художниковъ, которые достаточно повышены или награждены, а все-таки ничего хорошаго не производятъ.

Прежде всего я укажу на главное пятно выставки: это цѣлая пропасть картоновъ, большею частью огромныхъ размѣровъ, чернымъ карандашомъ или красками, гдѣ представлена фигура Іоанна Богослова, назначенная на конкурсъ для воспроизведенія ея въ куполѣ Исаакіевскаго собора (такъ какъ прежняя испортилась, и надо сдѣлать новую, чтобъ можно было потомъ исполнить ее изъ мозаики). Многіе, говорятъ, изъ прежнихъ нашихъ „историческихъ“ профессоровъ принимали участіе въ этомъ конкурсѣ, и къ нимъ присосѣдилось нѣсколько другихъ художниковъ, изъ менѣе важныхъ по чину; но ни у тѣхъ, ни у другихъ ничего порядочнаго не вышло, и, проходя мимо этой большущей стѣны съ безталанными картонами, публика всегда отворачивала глаза, словно отъ чумнаго какого-то мѣста. Можно, кажется, надѣяться, что ни одинъ изъ этихъ картоновъ никогда и нигдѣ не будетъ исполненъ, ни красками, ни мозаикой. Лучше пустое мѣсто, чѣмъ этакіе ужасы.

Потомъ, не отличились, изъ профессоровъ, ни гг. Бродзкій и фонъ-Бокъ—по части скульптуры, ни гг. Вилевальдъ и Бронниковъ—по части живописи. Во всемъ этомъ нѣтъ ни воображенія, ни творчества, ни интереса. Католическія и аллегорическія статуи перваго, и античные сюжеты послѣдняго (въ томъ числѣ „Алкивіадъ, уводящій за ухо домой свою жену Аспазію, осмѣлившуюся пожаловаться на него въ судѣ“, а также „Пиѳагорейцы, поющіе гимны восходящему солнцу“) одинаково мало способны привлечь чью-нибудь симпатію здѣсь, въ Петербургѣ. Очень можетъ быть, что онѣ сильно нравятся въ чужихъ краяхъ: ну, дай имъ Богъ счастья, а все-таки намъ онѣ вовсе не годятся.

Профессоръ г. Премацци выставилъ отличныя акварельныя перспективы: одной залы царскосельскаго дворца и двухъ залъ изъ дома барона Штиглица. Лаковые полы, растворенныя двери съ выглядывающими оттуда комнатами, окна, изъ которыхъ падаютъ цѣлые столбы свѣта—все это прекрасно и вѣрно, по-прежнему, но за то свидѣтельствуетъ о значительномъ упадкѣ и рутинѣ пейзажи г. Премацци, выставленные тутъ же: въ нихъ ничего нѣтъ, кромѣ какихъ то постоянныхъ зеленыхъ и оранжевыхъ тоновъ, долженствующихъ одинаково выражать и Мурино, и Швейцарію.

Профессоръ г. Воробьевъ выставилъ пейзажи, но уже масляными красками, въ сто разъ хуже; вмѣсто деревьевъ у него стоятъ какія-то красныя сосиски, ростущія изъ земли; вмѣсто вѣтвей—змѣи.

Профессоръ г. Худяковъ, выставилъ поѣздку казанской царевны Сююнбеки, уѣзжающей на лодкѣ изъ Казани: вся картина точно сдѣлана изъ разноцвѣтной, ярко освѣщенной фольги.

Наконецъ, даже профессоръ г. Кёлеръ, года два тому назадъ прославившійся своимъ мастерскимъ портретомъ канцлера князя Горчакова, выставилъ теперь портретъ г. Сѣрова, которымъ, конечно, никогда бы не прославился. Положимъ, что собственно письмо тутъ не-дурно, но важнѣе его въ портретѣ—сходство, а его въ этой картинѣ очень мало. Наврядъ ли кто изъ почитателей г. Сѣрова узнаетъ автора „Рогнѣды“ въ этомъ розовенькомъ субъектѣ съ плачевной миной и такимъ несчастнымъ выраженіемъ въ лицѣ, точно будто оригиналу кто-то сейчасъ сотворилъ какую-нибудь ужаснѣйшую непріятность.

Изъ числа художниковъ не-профессоровъ слѣдовало бы ожидать гораздо бо̀льшаго, чѣмъ они нынче представили.

Еще недавно возлагались большія надежды на г. Боброва 1-го, какъ портретиста и вообще колориста. Эти надежды оправдываются слишкомъ туго. Изъ нѣсколькихъ выставленныхъ этимъ художникомъ портретовъ примѣчателенъ едва ли не одинъ: портретъ г-жи Эвальдъ, да и то не весь, а только плечи и шея. „Страдиварій“ же, представленный въ мастерской, среди скрипокъ его, ничего особеннаго не представилъ, кромѣ развѣ одного общаго недурнаго пятна.

Большія также надежды возлагались на г. Брянскаго, послѣ его „Невѣсты“, за которую ему даже дали медаль „за экспрессію“. И однако же, съ самыхъ тѣхъ поръ, кзкъ онъ написалъ эту, не болѣе какъ сносную картинку, онъ не сдѣлалъ ничего достойнаго вниманія. Нынѣшній его портретъ княгини Куракиной ровно ничѣмъ не отличается.

Наконецъ, къ сожалѣнію, не дѣлаетъ никакихъ значительныхъ успѣховъ г. Прянишниковъ, котораго картина „Гостиный дворъ въ Москвѣ“ давала право на такія сильныя ожиданія. Ни его „Калики перехожіе“, ни „Швея заснувшая у люльки своего ребенка“ (мотивъ, нынче уже совершенно казенный), не представили ни тѣни прежней оригинальности и мѣткой характеристики.

Все это вмѣстѣ—печальныя явленія, темныя стороны выставки и дѣятельности нашихъ художниковъ. Но, по счастію, у меня есть въ запасѣ, для окончанія моей статьи, нѣсколько нотъ вовсе не печальныхъ—напротивъ самыхъ блестящихъ и свѣтлыхъ.

Я могу указать на нынѣшней выставкѣ на нѣсколько художниковъ, не относящихся ни къ разряду людей, которымъ требуется повышеніе или награда,

ни къ разряду тѣхъ, которые идутъ по своей дорогѣ хуже, чѣмъ могли бы и должны бы были идти. Это живописцы, которые имѣютъ довольно значительное уже положеніе, а между тѣмъ продолжаютъ дѣлать хорошія вещи. Сюда наприм. относится г. Сѣдовъ, который, будучи пенсіонеромъ, написалъ, правда, плохую картину „Христа“, а потомъ „Іоанна Грознаго съ Малютой Скуратовымъ“, картину, неимѣющую инаго значенія, кромѣ костюмнаго, но зато выставилъ въ послѣднее время „Шарманщика“, который доказываетъ возвращеніе къ настоящему призванію художника, послѣ напраснаго странствованія по дебрямъ исторической живописи, вовсе несвойственной этому художнику. Его нынѣшній поющій „Шарманщикъ“ простъ, полонъ правды и жизни, написанъ же сочною и колоритною кистью. Г. Сѣдову скорѣе надо приниматься за сочиненіе, которое дало бы развернуться настоящимъ его способностямъ.

Академикъ Дюкеръ и профессоръ Лагоріо выставили прекрасные пейзажи, каждый изъ своей любимой мѣстности: первый изъ германской („Послѣ дождя“), второй—изъ кавказской. Тутъ каждый изъ нихъ на своемъ мѣстѣ, мастеръ.

Почетный вольный общникъ Жижиленко выставилъ двѣ очень эффектныя картины: „Лѣсной пожаръ“ и „Песчаный ураганъ въ Египтѣ“. Говорятъ, обѣ вещи дѣланы не съ натуры. Если это правда, нужды нѣтъ: все-таки онѣ производятъ очень сильное и поэтическое впечатлѣніе. Сила краски, рельефа и пламеннаго отблеска—очень замѣчательны.

Академикъ Шишкинъ выставилъ два превосходныхъ рисунка перомъ: одинъ—скала, нависшая надъ глубокою пропастью и обросшая зеленью, другой—болото. Жаль только, что такія превосходныя вещи не издаются въ свѣтъ, а то навѣрное онѣ были бы во всѣхъ рукахъ.

Академикъ Клодтъ выставилъ „Антикварія“, картинку небольшую, но очень тщательно написанную и очень мѣтко схватившую жизненное выраженіе почтеннаго антикварія. У него колѣнки подгибаются, руки радостно всплеснулись и сжались вмѣстѣ, а глаза млѣютъ при видѣ новой покупки: поставленной на столѣ—старинной кружки. Множество другихъ археологическихъ вещей, сосудовъ, оружія, одежды, мебели, глядятъ изо всѣхъ угловъ комнаты и довершаютъ общее впечатлѣніе, дѣлаемое кабинетомъ любителей рѣдкостей. Г. Клодтъ начинаетъ писать теперь гораздо свѣтлѣе прежняго; чернота тоновъ, такъ неблагопріятно дѣйствовавшая въ послѣднихъ его картинахъ, кажется, скоро у него совсѣмъ исчезнетъ, и тогда мы въ правѣ ожидать отъ него произведеній очень примѣчательныхъ.

Ученикъ Кудрявцовъ написалъ мальчика, играющаго на гармоникѣ: смотришь, и точно въ самомъ дѣлѣ видишь гдѣ-нибудь въ натурѣ эту хохочущую и покраснѣвшую отъ хохота рожицу, у которой ротъ растворился до ушей и глаза смѣются и блестятъ. Изъ такого ученика навѣрно будетъ толкъ.

Взаключеніе нашего обзора укажемъ на превосходный портретъ О. А. Петрова, написанный профессоромъ Маковскимъ. Нашъ знаменитый артистъ вышелъ тутъ какъ живой, со своею типическою южной физіономіей, всегдашнимъ блескомъ глазъ, съ оживленымъ своимъ выраженіемъ. Этотъ портретъ одинъ изъ самыхъ лучшихъ портретовъ русской школы, какъ по необыкновенному сходству, мастерскому исполненію, такъ и по блестящему колориту своему. У насъ немного такихъ сдѣлано до сихъ поръ, а какъ жаль, что въ такомъ мастерскомъ исполненіи нѣтъ и никогда не будетъ портретовъ всѣхъ примѣчательнѣйшихъ нашихъ людей: Глинки, Даргомыжскаго, Пушкина, Лермонтова, Грибоѣдова и др. Другой портретъ—„Итальянки“, написанный г. Гуномъ. Въ этомъ послѣднемъ, лицо порядочно переслащено и офранцужено, но плечи, руки, станъ, кружевная рубашка на груди, ярко-затканный передникъ, идущій отъ тальи—это просто chef d'oeuvre элегантности, мастерства и красоты.

Въ архитектурномъ отдѣлѣ не на что указать, развѣ на странность заданной программы. Представьте себѣ, бѣдные ученики Академіи должны были ухитриться состряпать какой-то „народный домъ“, гдѣ бы вмѣщались и ночлеги для приходящихъ, и театръ. Что за необыкновенная фантазія, и откуда такія вещи въ голову забираются—отвѣчать на это я не берусь. Ученики по всегдашнему, нагородили турусы на колесахъ, во всевозможныхъ стиляхъ и на громадныхъ листахъ. Но, оставляя въ сторонѣ эти фаты-морганы, напомнимъ художественнымъ судьямъ, что на ихъ обязанности лежитъ повысить въ академическомъ чинѣ одного бывшаго своего талантливаго воспитанника, который, правда, не представилъ нынче на выставку никакихъ рисунковъ, ни большихъ, ни малыхъ, ни въ краскахъ, ни безъ нихъ, но тѣмъ не менѣе сдѣлалъ недавно великую честь мѣсту своего воспитанія, выстроивъ нынѣшнимъ лѣтомъ такое зданіе, куда приходили любоваться русскимъ искусствомъ сотни тысячъ людей. Зданіе это—*Мануфактурная выставка 1870 года*, а талантливый художникъ—архитекторъ Гартманъ. Такимъ зданіемъ своего бывшаго воспитанника справедливо гордилась бы любая художественная школа въ Европѣ. Наша Академія не должна оказаться хуже и равнодушнѣе другихъ.

(*„С.-Петербургскія Вѣдомости“, 22, 30 и 31 окт. 1870 г., №№ 291, 299 и 300).*

„Русланъ и Людмила“ въ обновленномъ видѣ.

Въ нынѣшній сезонъ на Маріинской сценѣ успѣли дать оперу „Русланъ и Людмила“, въ ея обновленномъ видѣ, всего только *три раза*, а именно: въ бенефисы г-жи Платоновой, г. Никольскаго и г-жи Меньшиковой. А это очень жаль: теперь весь Петербургъ съ такою жадностью бросился увидать эту оперу въ новой постановкѣ, что, говорятъ, многіе предлагали по 50 и 75 руб. за ложу въ бельэтажѣ, по 10 и 12 руб. за кресла въ первыхъ рядахъ, и все было тщетно: множество людей записывались въ кассѣ задолго до представленія, но гораздо большая масса оставалась не при чемъ. Странно было бы, въ виду всего этого, не давать „Руслана“ послѣ Пасхи. Въ нынѣшнемъ году постъ кончается очень рано—въ концѣ марта; значитъ, до мая мѣсяца, когда всѣ начинаютъ разъѣзжаться изъ Петербурга, можно было бы еще, по крайней мѣрѣ, разъ 5—6 повторить „Руслана“, съ несомнѣнно полными сборами для дирекціи, и съ большимъ удобствомъ для публики, которой значительнѣйшая масса получила бы, наконецъ, возможность видѣть лучшую, капитальнѣйшую русскую оперу, не платя за то огромныя деньги въ пользу бенефиціантовъ. Для будущаго же сезона мы будемъ съ нетерпѣніемъ ждать двухъ новыхъ декорацій для 5-го акта: погруженнаго въ сонъ стана Ратмира, палаты въ Свѣтозаровомъ дворцѣ для той сцены, гдѣ лежитъ погруженная въ волшебной сонъ княжна Людмила (великолѣпная кровать Людмилы съ павлиньимъ хвостомъ вмѣсто спинки уже и теперь красовалась въ 5-мъ актѣ), и вдали, на этой декораціи, долженъ появиться видъ древняго Кіева. Такъ хотѣлъ самъ Глинка, когда сочинялъ, въ концѣ оперы, появленіе добраго волшебника—финна, „предсказывающаго будущую славу Россіи“, и при этомъ указывающаго на разстилающійся вдали Кіевъ [1]). Если начатое дѣло будетъ продолжать идти какъ оно пошлобыло это послѣднее время, то мы увидимъ, конечно, на Маріинскомъ театрѣ еще много примѣчательныхъ, истинно-художественныхъ постановокъ, и, раньше всего, безъ сомнѣнія, доконченную постановку „Руслана“. Въ заключеніе, вотъ одинъ маленькій совѣтъ тѣмъ, кто завѣдуетъ постановкой. Мы уже имѣли случай указывать на вниманіе и тщательность, съ которыми теперь все соображено и устроено въ постановкѣ этой оперы, и мы могли бы привести въ доказательство множество подробностей, начиная отъ всей *древне-русской* архитектуры гридницы 1-го акта и кончая *древне-русскими* серьгами въ ушахъ у Руслана, Ратмира, Свѣтозара [1]). Но есть одна существенная подробность, которой теперь все-таки недостаетъ на сценѣ, и которая, безъ сомнѣнія, многое бы прибавила къ блеску общаго впечатлѣнія. Процессія придворныхъ Черномора (въ 4-мъ актѣ) великолѣпна, поразительна: ничего нельзя сказать противъ фантастичности, разнообразій и красоты костюмовъ. Но желательно было бы, чтобы процессія эта не шла съ пустыми руками. Пусть если не всѣ, то многіе изъ мужчинъ и женщинъ, предшествующихъ Черномору, несутъ—по всегдашнему восточному обычаю—оружіе, ожерелья, сосуды, кувшины, кальянъ съ опіумомъ своего владыки, наконецъ, дымящіяся курильницы—и процессія выиграетъ еще необыкновенно много. А выполнить это такъ легко [2])!

(*„Спб. Вѣд.“ 9 февр. 1871 г., № 40*).

[1]) Эти двѣ декораціи такъ и остались, въ то время, несдѣланными. *В. С.*

[1]) Декораціи и всѣ обстановочные предметы для этой новой постановки „Руслана“ были сочинены архитекторомъ Гартманомъ; всей-же постановкой завѣдывалъ Н. А. Лукашевичъ. *В. С.*

[2]) Это требованіе было въ точности выполнено на сценѣ вскорѣ послѣ настоящей статьи. *В. С.*

Новая русская статуя.

(„Иванъ Грозный“ Антокольскаго).

Въ настоящую минуту—однимъ капитальнымъ художественнымъ произведеніемъ въ Петербургѣ больше. Это—большая статуя, вылѣпленная изъ глины, въ натуральную величину, молодымъ скульпторомъ Антокольскимъ: „Іоаннъ Грозный“. Задуманная еще въ началѣ 1870 года, и начатая прошлымъ лѣтомъ, она, по мысли ея автора, должна была поспѣть къ послѣдней нашей академической выставкѣ. Но это не могло осуществиться въ такое короткое время, и вотъ теперь лишь надняхъ окончена работа статуи. Къ несчастію, нашей публикѣ, кажется, не суждено увидать этого замѣчательнаго произведенія: г. Антокольскій долженъ надняхъ уѣхать заграницу, во-первыхъ, потому, что того требуетъ его здоровье, а во-вторыхъ, потому, что онъ получилъ, какъ мы слышали, порученіе исполнить изъ мрамора своего „Іоанна“. Быть можетъ, пройдетъ два-три года, пока многосложная работа эта не будетъ доведена до конца въ Римѣ, и было бы слишкомъ жалко, еслибы до тѣхъ поръ большинство нашей публики не получило хотя нѣкотораго понятія о новомъ замѣчательномъ произведеніи нашего искусства.

Лѣтъ семь тому назадъ, если не ошибаемся, въ 1863 году, г. Антокольскій впервые выступилъ передъ нашею публикой съ первымъ своимъ скульптурнымъ произведеніемъ, произведеннымъ изъ слоновой кости и дерева: „Портной еврей въ своей лавочкѣ, вдѣвающій нитку въ иголку". Мы тогда же радостно привѣтствовали молодаго 22-хъ лѣтняго художника, представившаго съ перваго же шага такія рѣшительныя доказательства огромнаго и оригинальнаго таланта, и, съ тѣхъ поръ, не переставали слѣдить съ самымъ горячимъ участіемъ за новыми произведеніями энергическаго дѣятеля, которому приходилось бороться со множествомъ тяжкихъ обстоятельствъ. За „Евреемъ-портнымъ" послѣдовалъ „Еврей-скупой", считающій на прилавкѣ деньги"; потомъ горельефъ „Невѣріе Ѳомы" (сюжетъ, заданный скульптурнымъ классомъ Академіи), потомъ нѣкоторыя другія произведенія меньшей важности, наконецъ, большое и необыкновенно-самобытное произведеніе: „Сцена инквизиціи", выполненное изъ глины, и отлитое потомъ изъ гипса. Здѣсь г. Антокольскій задалъ себѣ задачу совершенно оригинальную. Ему казалось, что скульптура можетъ пользоваться новыми, никѣмъ непробованными, эффектами освѣщенія, и что можно для этого комбинировать освѣщеніе дневное съ освѣщеніемъ огненнымъ, или же употреблять одинъ послѣдній родъ освѣщенія. Въ настоящемъ случаѣ, онъ продѣлалъ у своего горельефа, сбоку, небольшое отверстіе, сзади котораго можно помѣстить лампу или свѣчи, и оттуда получала свое освѣщеніе его „Сцена инквизиціи". Тутъ былъ представленъ подвалъ, гдѣ, за длиннымъ столомъ, сидѣли и бесѣдовали евреи разныхъ сословій, возраста и характеровъ. Послышался откуда-то шумъ, всѣ вскочили со своихъ мѣстъ, бѣгутъ вонъ, столъ опрокинулся, скатерть сдернута со своего мѣста, посуда летитъ на полъ, скамейки и стулья опрокинуты, и только двое изъ присутствующихъ, мужественнѣе и самостоятельнѣе другихъ, остались встрѣчать налетѣвшую бѣду. Между тѣмъ, по крутой вьющейся винтомъ лѣстницѣ, съ лѣваго бока, спускаются грозные враги: идетъ мѣрнымъ шагомъ непоколебимый, неумолимый кардиналъ, съ каменнымъ лицомъ, кругомъ него стража съ пиками и аллебардами; а такъ какъ прорѣзное окно выходитъ прямо на эту лѣстницу, то кардиналъ съ его злыми драбантами всего сильнѣе освѣщены и круглятся среди полумрака и тѣней остальной сцены. Все вмѣстѣ было такъ ново, такъ необыкновенно, дотого выходило изъ закостенѣвшихъ скульптурныхъ привычекъ нашихъ, что, конечно, все старое художественное поколѣніе тотчасъ же поднялось и завопило. „Да это не скульптура, да это не искусство! кричали многіе. Это просто нюренбергскія рѣзныя игрушки, это не что иное, какъ посягательство скульптуры на живопись, это грубое какое-то заблужденіе и больше ничего!" И, однако же, всѣ самые ревностные оппоненты не могли тутъ же не сознаться, что какъ бы тамъ ни было, а этотъ молодой удалецъ, дерзко разрушающій старыя привычки—мастеръ своего дѣла, хотя бы по одной только техникѣ (даромъ, что получилъ всего только 2 серебряныя медали, и никакихъ другихъ болѣе никогда не получитъ, какъ бывшій „вольноприходящій" Академіи Художествъ). Они должны были сознаться, что и лѣпитъ онъ отлично фигуру человѣческую, и драпировки разумѣетъ основательно. Между тѣмъ, молодое поколѣніе нашихъ художниковъ съ восторгомъ рукоплескало смѣлымъ попыткамъ свѣжаго таланта, и каждый изъ числа молодежи этой любовался на отдѣльно отлитыя, мастерскія головы иныхъ персонажей этой „сцены". Двѣ изъ числа этихъ головъ даже пріобрѣтены для прекрасныхъ нынѣшнихъ коллекцій Общества поощренія художниковъ. Наконецъ, въ дополненіе ко всему, Ея Императорское Высочество, Великая Княгиня Марія Николаевна, президентъ Академіи, поручила г. Антокольскому воспроизвести для нея оригинальное его произведеніе изъ терракотты (обожженной глины) [1]).

Таковы были до сихъ поръ созданія г. Антокольскаго. Ныньче онъ выступилъ съ произведеніемъ, которое затмѣваетъ ихъ всѣ, и—смѣло выговоримъ это—есть, безспорно, примѣчательнѣйшее созданіе русской скульптуры. Подобной силы и глубины выраженія, подобной реальности и правды еще не представляло до сихъ поръ наше отечественное ваяніе.

Царь Іоаннъ сидитъ въ царскомъ креслѣ, злой и грозный, и словно одержимый однимъ изъ тѣхъ припадковъ, которые стоили жизни и нестерпимыхъ мученій тысячамъ нашихъ предковъ. Онъ одѣтъ въ монашескій узкій подрясникъ; кожаный кушакъ плотно облегаетъ высокій и исхудалый станъ его, на колѣни наброшена у него богатая соболья шуба, на головѣ скуфейка. Типъ лица воспроизводитъ сохранившіяся описанія: рѣдкая, точно клочьями, борода, насупленныя брови, осунувшееся злое лицо. Голова наклонена, изъ-подъ сильно выдавшагося впередъ лба глядятъ грозные глаза, неопредѣленно блуждающіе гдѣ-то въ пространствѣ. Іоаннъ только что читалъ какую-то книгу, которой листы, съ силой перевороченные, такъ и раскрылись изъ середины своего переплета: она осталась, забытая, у царя на колѣнѣ,—быть можетъ это одинъ изъ синодиковъ со списками убіенныхъ и загубленныхъ,—а между тѣмъ подлѣ самаго кресла вонзился въ землю грозный посохъ царскій съ острымъ желѣзнымъ наконечникомъ; рука, метнувшая его, лежитъ судорожно простертая на ручкѣ кресла, съ жилистыми пальцами, точно туда вцѣпившимися; другая рука сжимаетъ четки. И все-таки—это не просто кровожадный и грозный тигръ передъ нами. Въ этомъ нечеловѣческомъ существѣ, обуреваемомъ страстью и полномъ свирѣпаго, неукротимаго духа, слышится все-таки что-то величественное, что-то выходящее изъ ряда вонъ. Эта голова способна къ великимъ предпріятіямъ и мыслямъ, весь этотъ обликъ говоритъ о могучихъ способностяхъ души, искаженной, но все-таки великой. Таково выраженіе, вложенное г. Антокольскимъ въ его нынѣшнее созданіе. Когда подобныя задачи брало на себя до сихъ поръ наше искусство, наша скульптура?

Тщательность и мастерство работы высказались

[1]) Этотъ заказъ никогда не осуществился. *В. С.*

во всѣхъ подробностяхъ этого пламеннаго произведенія, начиная отъ каждой черты лица, отъ каждой складки совершенно живыхъ рукъ, и до орнаментовъ и барельефовъ царскаго кресла, выработанныхъ съ необыкновенною любовью.

Г. Антокольскій представляетъ блестящій примѣръ тому, чего мы можемъ и должны ожидать отъ начинающагося теперь на нашихъ глазахъ русскаго искусства и, какъ я не разъ уже повторялъ на столбцахъ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей", онъ, по моему глубокому убѣжденію, начинаетъ собою новую эру русской скульптуры.

Выше было уже упомянуто, что „Іоаннъ Грозный" не будетъ теперь выставленъ для публики; но такъ какъ до середины будущей недѣли, когда со статуи станутъ снимать формы для отправленія ихъ въ Римъ (дольше глина не въ состояніи, кажется, выдержать),—такъ какъ до тѣхъ поръ остается еще нѣсколько дней, то мы не сомнѣваемся, что г. Антокольскій не откажетъ показать свое примѣчательное произведеніе тѣмъ изъ числа публики, которые, уважая его талантъ и искренно интересуясь нашимъ искусствомъ, посѣтятъ его до тѣхъ поръ въ его мастерской, въ зданіи Академіи Художествъ.

(„Спб. Вѣд." 13-го февр. 1871 г., № 44).

Замѣтки о выставкѣ акварелей (1871).

Выставка акварелей, начавшаяся въ залахъ Академіи Художествъ уже цѣлый мѣсяцъ тому назадъ кажется намъ столько примѣчательною, что мы считаемъ нужнымъ возвратиться къ ней еще разъ, послѣ небольшаго извѣстія, недавно о ней напечатаннаго въ нашей же газетѣ.

Выставка открыта 22-го апрѣля, и, несмотря на всѣ, казалось бы достаточные, примѣры неудачъ, все-таки по стариннымъ правиламъ. А именно, въ первые дни нельзя было попасть на эту выставку иначе, какъ заплативъ за входъ 2 рубля. Всякій знаетъ, что у насъ никто не любитъ высокой входной платы, что всѣ на нее жалуются, что тамъ, гдѣ она существуетъ, успѣха въ отношеніи сбора бываетъ мало, и, не смотря ни на что, распорядители продолжаютъ однако же держаться рутины. Такъ поступаютъ даже съ выставками цвѣтовъ и фруктовъ, т.-е. продуктовъ, которые особенно примѣчательны въ первые дни: пройдетъ свѣжесть, пройдетъ пора, и эти самые цвѣты, эти самые фрукты поблекли, сморщились, съежились—отъ прежней пышности остается только блѣдная тѣнь. Если такая выставка устроена не какимъ-нибудь безтолковымъ антрепренеромъ, а цѣлымъ серьознымъ и благонамѣреннымъ обществомъ, самое простое соображеніе должно бы, кажется внушить, что всю эту первоначальную прелесть и роскошь надо поторопиться показать массѣ публики, большинству общества, и это, даже со стороны денежной, будетъ самымъ лучшимъ и выгоднымъ дѣломъ. Такъ нѣтъ же, этого не бываетъ. Въ первые дни всегда назначается самая высокая, иногда очень значительная плата: кто-молъ богаче, тотъ и смотри, тотъ и любуйся, а вы всѣ остальные—съ васъ довольно будетъ и того, чтò останется. Можетъ ли быть что-нибудь нелѣпѣе такой системы? Почему же могутъ пользоваться видомъ цвѣтовъ и плодовъ въ полномъ блескѣ тѣ, у кого больше ненужныхъ рублей въ карманѣ, и должны не видать тѣ, кто успѣлъ накопить такъ или сякъ этихъ рублей меньше? Неужели для садоводства больше принесутъ пользы именно первые люди, а не вторые? Вѣдь дѣло прямо наоборотъ. Вторые-то все и изобрѣтаютъ, все и зачинаютъ, все и ведутъ постоянно. Лишать этихъ послѣднихъ, т.-е. людей не много имущихъ, возможности видѣть чтò ни есть примѣчательнаго или важнаго, это—ошибка и неразсчетъ! Но не хотятъ этого знать и видѣть распорядители, и, шагая въ прежніе, давно натоптанные слѣды, совершаютъ преспокойно и преравнодушно величайшія ошибки, своему же собственному дѣлу и предпріятію во вредъ. Всего чаще они за то бываютъ и наказаны, но и это не идетъ имъ въ прокъ.

Нѣчто въ родѣ этого случилось ныньче и съ выставкой акварелей. Конечно, не было тутъ на лицо такой несправедливости, какъ по случаю завядающихъ цвѣтовъ и фруктовъ: пожалуй, не велика еще бѣда, если нѣсколько дней сряду залы Академіи оставались совершенно пусты, и приходило туда въ цѣлыя сутки 8—10 человѣкъ; но все-таки для чего же дѣлать то, чего не должно быть? Въ пользу привилегированныхъ субъектовъ установили высокую плату въ честь чванства и предразсудочной щепетильности, надо же, дескать, дать тѣмъ, кто *почище*, нѣсколько дней, когда ихъ не будетъ толкать подъ бока и тѣснить всякая „дрянь". И что же! Тѣ самые-то и не пришли, въ пользу кого все это было затѣяно, въ пользу и для „удобства" кого были захлопнуты академическія двери для другихъ. Урокъ изрядный и котораго нельзя не отмѣтить строгимъ перстомъ въ печати. А все-таки, должно быть, и онъ не пойдетъ въ прокъ, и дѣло будетъ идти все попрежнему.

Но такъ какъ теперь—славу Богу—и всѣмъ данъ входъ въ Академію, спустившую входную плату до цѣны разумной (хотя все еще исключающей значительную массу, цѣлый слой), то надобно, наконецъ, дать отчетъ объ этой выставкѣ, такъ какъ она дѣйствительно заключаетъ много интереснаго и примѣчательнаго. Здѣсь появляется огромное количество акварелей, постоянно публикѣ недоступныхъ, а между

тѣмъ очень важныхъ для очень-очень многихъ. Нельзя сомнѣваться въ томъ, что количество людей, все болѣе и болѣе желающихъ узнать что-нибудь изъ исторіи искусства, у насъ прибавляется. А удовлетворить этому въ Петербургѣ слишкомъ трудно. Эрмитажъ—музей великолѣпный во многихъ отношеніяхъ, даже одинъ изъ лучшихъ въ Европѣ, но тутъ для историческаго знанія извлечешь не много. Цѣлыхъ школъ, цѣлыхъ огромныхъ полосъ вовсе нѣтъ, другіе отдѣлы опять представлены блѣдно или тоще, и все это немудрено понять, когда вспомнишь, что нашъ Эрмитажъ сложился поздно, и притомъ безъ системы, на-половину случайно, на-половину подъ вліяніемъ не слишкомъ-то свѣтлыхъ и широкихъ взглядовъ или вкусовъ. Подобные недочеты и неудовлетворительности (хотя и въ несравненно меньшей мѣрѣ) есть и въ другихъ европейскихъ музеяхъ, но за то въ тѣхъ краяхъ уже давно хватились объ этихъ недостаткахъ и вездѣ уже заводятся собранія копій, которыя въ состояніи дать полныя представленія, и изобразить полную картину историческаго хода искусства. У насъ, покуда, нѣтъ ничего подобнаго въ нашихъ публичныхъ музеяхъ, и потому публика тѣмъ болѣе должна быть благодарна за данную ей возможность видѣть коллекціи, принадлежащія Государынѣ Императрицѣ и Великой Княгинѣ Маріи Николаевнѣ.

Мы не знаемъ, кто именно занимался устройствомъ настоящей выставки въ залахъ Академіи, но должны сказать, что она устроена вообще удовлетворительно. Одну половину ея (одну изъ двухъ огромныхъ античныхъ залъ Академіи) занимаетъ италіянская школа, въ хронологической ея постепенности; другую половину (помѣстившуюся во второй античной залѣ) заняли школы: испанская, нѣмецкая, фламандская, голландская, французская, англійская, и нѣсколько акварелей новѣйшихъ художниковъ. Но нельзя при этомъ не замѣтить, что каталоги выставокъ продолжаютъ у насъ издаваться очень нехорошо и нескладно. Съ посѣтителей собирается за нихъ, обыкновенно, такая кругленькая сумма, что можно было бы кому-нибудь потолковѣе и присмотрѣть за составленіемъ и печатаніемъ этихъ очень небольшихъ тетрадочекъ, или скорѣе даже листиковъ. На нынѣшній разъ точно будто нѣсколько разношерстныхъ людей занимались изготовленіемъ „Указателя“. На одной страницѣ читаешь иностранныя имена въ иностранной ихъ формѣ (какъ и слѣдуетъ): Петеръ Пауль Рюбенсъ, Піетро Перуджино, Піеръ Миньяръ, Джуліо Романо, Гвидо Рени, Франческо Фурини, Франциско Зурбаранъ, Сандро Ботичелли, Джошуа Ренольдзъ, и т. д., а на другихъ вдругъ: Викторъ Карпаччіо, Яковъ Каруччи, Андрей дель Сарто, Павелъ Веронезе и даже — *Варѳоломей Степанъ Мурильо*, и т. д. Ужъ если Мурильо „Степанъ“, то, конечно, надо было бы говорить Иванъ Беллини, Иванъ Гольбейнъ, Яковъ Тинторетто, Лаврентій Креди, Антонъ Кореджіо и т. д. Но вѣдь этого же не случилось: за что же на цѣлую половину художниковъ такая немилость?

Нельзя тоже похвалить отмѣтки въ родѣ: „Академія Венеціи“, такъ и пахнущія иностранцемъ, не совсѣмъ-то твердымъ по русски. Не всякій также изъ нашихъ посѣтителей непремѣнно знаетъ, что такое и гдѣ находится „Бельведеръ“ или „Пинакотека“, тѣмъ болѣе, что въ Европѣ бельведеровъ не одинъ только вѣнскій, а нѣсколько, да и пинакотекъ двѣ: одна въ Мюнхенѣ, другая въ Болоньѣ. Наконецъ, мало похвальна въ каталогѣ и нѣкоторая отъ времени до времени невѣрность свѣдѣній. Напр., одинъ и тотъ же портретъ приписанъ, въ двухъ мѣстахъ разнымъ живописцамъ. Подъ № 33 показанъ портретъ „молодого человѣка“, писанный Франческомъ Франчіей, а подъ № 90 этотъ самый портретъ названъ портретомъ Рафаэля, написаннымъ имъ самимъ. Чему вѣрить? Такъ точно и знаменитая Иродіада, написанная Бернардиномъ Луини (что извѣстно даже изъ всѣхъ не только-что каталоговъ, но даже гидовъ), все еще приписана у насъ Леонарду да Винчи, какъ это дѣлалось, быть можетъ, лѣтъ 100 тому назадъ. Знаменитая картина Греза „la Cruche cassée“ (названіе аллегорическое и очень мѣткое) переименована, неизвѣстно почему, въ „дѣвушку съ цвѣтами“ и т. д.

Что касается до состава выставки, то, при всѣхъ разнообразныхъ достоинствахъ ея, все-таки не надо воображать себѣ, что тутъ получишь хоть сколько-нибудь полное понятіе объ исторіи старой европейской живописи. У насъ тутъ передъ глазами все почти только образцы живописи *религіозной*, и лишь очень незначительный процентъ сюжетовъ свѣтскихъ, даже со включеніемъ портретовъ. Отъ этого-то, хотя мы и твердо знаемъ, что къ разряду религіозной живописи относятся лучшія созданія старыхъ школъ, а все-таки скоро чувствуешь нѣкоторую усталость, обозрѣвая нескончаемые ряды картинъ однообразнаго содержанія. Сюжеты изъ свѣтской исторіи и изъ вседневной жизни служили богатыми мотивами живописцамъ даже и въ прежнее время, хотя и на свой особенный манеръ. Стоитъ только вспомнить, напр., хоть фрески Беноццо Гоццоли и другихъ старыхъ италіянцевъ въ Пизѣ, на стѣнахъ знаменитаго Кампо Санто (кладбища), или фрески многихъ безчисленныхъ живописцевъ на стѣнахъ старыхъ италіянскихъ церквей. Здѣсь хотя центромъ сочиненія и служитъ всегда какое-нибудь событіе изъ религіозной исторіи, но оно обставлено такимъ множествомъ чудеснѣйшихъ, интересныхъ подробностей изъ средневѣковой италіянской жизни, городской и сельской, барской и народной, что картина получаетъ совершенное значеніе *жанра*, или *исторической картины*, и теряетъ свой первоначально спеціальный характеръ. Въ позднѣйшее же время, въ эпоху возрожденія и послѣ нея, живописцы написали безчисленное множество превосходныхъ картинъ на сюжеты миѳологическіе, античные и аллегорическіе. Къ сожалѣнію, при составленіи настоящихъ коллекцій, всѣ эти соображенія не имѣлись, кажется въ виду, да и вообще фрески были оставлены почти совершенно въ сторонѣ—а это вышло очень большой, конечно, потерей для полноты и удовлетворительности дѣла.

Но если довольствоваться тѣмъ, что есть, и не

задаваться дальнѣйшимъ, а обращать вниманіе только на исполненіе, собственно на передачу знаменитыхъ старинныхъ образцовъ, то нельзя не видѣть сразу, что лучшія копіи на нынѣшней выставкѣ тѣ, которыя сняты съ картинъ итальянской школы, и притомъ съ картинъ старѣйшаго періода. Такимъ образомъ, можно назвать просто необыкновенными, по вѣрности передачи, копіи: съ маленькой картинки Фра-Беато Анджелико: „Проповѣдь св. Стефана" (въ каталогѣ сказано совершенно не по-русски: „св. Стефанъ проповѣдующій"), съ фрески Беноццо Гоццоли, изъ палаццо Рикарди „Поклоненіе ангеловъ", съ головы Богоматери Карло Кривелли, съ триптиха Перуджино, находящагося въ лондонской Національной галлереѣ, съ „Обрученія Богоматери" Пинтурикkio и т. д. Оно и немудрено: постоянное копированіе многихъ старинныхъ картинъ (особливо Фра-Беато Анджелико) повторяется въ Италіи однимъ и тѣмъ же художникомъ такъ часто, что обратилось почти въ ремесло, въ какую-то механическую фотографію, производимую масляными красками. Изъ картинъ послѣдующаго времени хороши нѣкоторыя копіи съ картинъ Тиціана, но, вообще говоря, этотъ отдѣлъ уже гораздо слабѣе и неудовлетворительнѣе. Оно и не могло иначе быть: чѣмъ болѣе развивалось искусство, чѣмъ болѣе индивидуальныя качества художниковъ получали своеобразности, ширины и глубины, тѣмъ труднѣе становилось копистамъ (хотя бы и превосходнымъ) передавать эти созданія богато-разцвѣтшаго искусства. Это было, конечно, далеко уже не то, что воспроизводить полу-младенческіе, мало-разнообразные и часто повторяющіеся типы и сцены дорафаэлевскихъ временъ. Вслѣдствіе этихъ причинъ, оказывается довольно неудовлетворительною на нашей выставкѣ вся коллекція рафаэлевскихъ мадоннъ; передача ихъ требовала бо́льшаго таланта и глубины душевной, чѣмъ бываетъ даже у самаго лучшаго кописта. Но справедливость требуетъ сказать, что даже и между рафаэлевскими картинами одна передана вполнѣ превосходнымъ образомъ: это портретъ молодого музыканта, со смычкомъ и лавровымъ вѣнкомъ въ рукахъ, скопированный профессоромъ Верещагинымъ. Эту копію должно признать не только chef d'oeuvre'омъ вообще, но также едва ли не лучшей картиной всей выставки. Такихъ совершенныхъ копій съ Рафаэля, конечно, не много сдѣлано до сихъ поръ. Испанская школа очень неудачна на выставкѣ, и „Стефанъ" Мурильо, еслибы онъ писалъ та́къ и такія картины, какія мы видимъ въ здѣшнихъ копіяхъ, навѣрное не пользовался бы своею громадною славой. Эти некрасивые по рисунку и неудачные по краскамъ копіи годятся развѣ для тѣхъ, кто много разъ видалъ самые оригиналы, и расположенъ собственнымъ воображеніемъ дополнять то, что̀ съ грѣхомъ пополамъ напоминаютъ ему копіи. Прочія европейскія школы воспроизведены также довольно нехорошо и невѣрно, напримѣръ, знаменитая гольбейновская Мадонна въ Дрезденѣ, знаменитая мастерская „Ronde de nuit" Рембрандта, портреты и „Св. семейство" ванъ-Дейка (исключеніе дѣлаетъ опять-таки профессоръ Верещагинъ съ прекрасной своей копіей съ превосходнаго портрета молодого принца Оранскаго, въ кирасѣ и полукафтаньѣ, находящагося въ нашемъ Эрмитажѣ). Нехороши также Грёзы, Миньяры; зато, изъ числа болѣе новыхъ картинъ, отличное понятіе можно получить объ „Іосифѣ съ ангеломъ" Менгса и объ „Увѣнчанной любви" Рослена: въ первой копіи такъ и отпечатана вся прилизанная, трусливая и вѣчно кого-нибудь придерживавшаяся манера знаменитаго „эклектика" прошлаго столѣтія, а во второй вполнѣ выражено то удивительное совершенство, съ которымъ написано, въ оригиналѣ, сѣрое атласное платье влюбленной героини.

Послѣ превосходныхъ копій профессора Верещагина, первое мѣсто на выставкѣ занимаютъ акварельныя копіи нѣмецкаго художника Штёклера, отличающіяся столько же вѣрностью, сколько и силою и мастерствомъ краски. Произведенія другаго извѣстнаго нѣмецкаго акварелиста [1]) (очень многочисленныя) значительно уступаютъ имъ во всѣхъ отношеніяхъ. Изъ итальянцевъ примѣчательны работы Фатторини, Віанелли и Маріанеччи, особливо для болѣе первоначальныхъ періодовъ искусства, какъ мы указывали уже выше.

Между оригинальными акварелями очень примѣчательны архитектурные виды и перспективы Штёклера изъ Венеціи, Флоренціи, Версаля и Лувра: многіе между ними поразительны по своей силѣ и необыкновенной живописности. Мастерски исполненныхъ между ними, по счастію, очень много. Большія женскія фигуры его же (босфорская женщина, генуэзка, албанка) интересны только по блестящему и мастерски исполненному костюму; сами фигуры довольно плохи и ничтожны.

Наконецъ, очень примѣчательны 30 рисунковъ, перомъ, карандашемъ и акварелью, исполненные знаменитымъ мюнхенскимъ баталистомъ Горшельтомъ. Они представляютъ сюжеты изъ военнаго нашего быта на Кавказѣ съ такою простотой, талантливостью и правдой, съ какою еще никогда русскія сцены и типы не были представлены рукою европейскихъ художниковъ. При этомъ множество кавказскихъ ландшафтовъ выбрано съ такимъ поэтическимъ чувствомъ, что остается только жалѣть, зачѣмъ наши художники такъ рѣдко пользуются для своихъ картинъ этими великолѣпными страницами природы. Съ тою же поразительною правдой и мѣткостью типовъ (на этотъ уже разъ прусскихъ) нарисованы Горшельтомъ въ нынѣшнемъ году, незадолго до его смерти, три небольшія, прелестно набросанныя сцены изъ времени прошлогодней осады Страсбурга нѣмецкими войсками.

Настоящія замѣтки свидѣтельствуютъ, надѣемся, съ достаточною очевидностью, что акварельная выставка (къ сожалѣнію, довольно мало посѣщенная публикою) принадлежала къ числу важнѣйшихъ и интереснѣйшихъ нашихъ выставокъ. Тутъ довольно всего такого чему можно поучиться, что̀ надо узнать или вспомнить, и на что̀ должно—глубоко полюбоваться.

(„Спб. Вѣд." 20-го мая 1871 г., № 136).

---

[1]) Штоля, *В. С.*

Передвижная выставка (1871).

Самая большая художественная новость въ настоящее время въ Петербургѣ — *передвижная выставка.* Съ какой стороны на нее ни посмотришь, вездѣ она является чѣмъ-то особеннымъ и небывалымъ: и первоначальная мысль, и цѣль, и дружное усиліе самихъ художниковъ, которымъ никто извнѣ не задавалъ тона, и изумительное собраніе превосходныхъ произведеній, въ числѣ которыхъ блещетъ нѣсколько звѣздъ первоклассной величины — все это неслыхано и невидано, все это новизна поразительная.

Кому еще недавно могло прійти въ голову, что настанутъ — и настанутъ даже очень скоро — такія времена, когда русскіе художники не захотятъ болѣе ограничиваться однимъ личнымъ своимъ дѣломъ, не захотятъ болѣе сидѣть только по своимъ мастерскимъ, вынося оттуда по временамъ картины и статуи, чтобы ихъ продать, и потомъ снова запираясь въ мастерскія, — далекіе для свѣта, глухіе ко всему, что̀ въ немъ творится, и не знающіе какъ въ немъ бьется жизнь; что они, эти художники, которыхъ всякій представлялъ себѣ беззаботными гуляками, наивными ребятами, знавшими только „божественнаго Рафаэля" и будущаго покупщика, занятыми только гипсовымъ Геркулесомъ и своею картиной, или туманными разглагольствованіями съ товарищемъ объ „идеалѣ" и „искусствѣ"—что они вдругъ бросятъ свои художественныя норы и захотятъ окунуться въ океанъ дѣйствительной жизни, примкнуть къ его порывамъ и стремленіямъ, задумаются о прочихъ людяхъ, своихъ товарищахъ! Не разъ, правда, приходило это инымъ въ голову, и мы сами, пишущіе эти строки, не разъ призывали къ этому нашихъ художниковъ, пробовали намѣтить имъ ихъ задачу; но никто, конечно, не думалъ, что такъ скоро художники откликнутся на призывъ, и кромѣ палитры и рѣзца, возьмутъ еще и общее, и свое собственное дѣло въ руки.

Всего важнѣе намъ кажется именно послѣднее— рѣшимость художниковъ соединиться, образовать свою собтвенную среду и массу, съ твердо сознаваемою цѣлью и горячимъ желаніемъ не только дѣлать красивыя картины и статуи, потому что за нихъ платятъ деньги, но и создавать этими картинами и статуями что-то значительное и важное для ума и чувства людскаго. При такомъ настроеніи, художники начинаютъ думать уже не только о покупателяхъ, но и о народѣ; не только о рубляхъ, но и о тѣхъ, кто прильнетъ сердцемъ къ ихъ созданіямъ и станетъ ими жить.

Два года тому назадъ, въ 1869 г., возникла впервые мысль *о передвижныхъ художественныхъ выставкахъ*, т.-е. такихъ выставкахъ, которыя не ограничивались бы только двумя большими русскими городами—Петербургомъ и Москвой, но переносились бы изъ одного города въ другой. Въ самомъ дѣлѣ, что̀ можетъ быть проще той мысли, что не въ одномъ же только Петербургѣ и Москвѣ живутъ люди, что и въ другихъ мѣстахъ есть тоже много субъектовъ, способныхъ понимать и любоваться на то, что̀ чудесно, и что пора именно объ нихъ-то и подумать, потому что сотни, тысячи верстъ разстоянія и сотни и тысячи всякихъ недостатковъ и невозможностей отдѣляютъ ихъ, ничего невидящихъ и всего лишенныхъ, отъ насъ, утопающихъ въ удобствахъ и наслажденіяхъ всякаго сорта. Первый заговорилъ объ этомъ въ Москвѣ живописецъ Мясоѣдовъ; скоро къ нему присоединился другой живописецъ, съ громко прославленнымъ уже именемъ—Перовъ; но долго предпріятіе ихъ не могло сдвинуться съ мѣста. Они-было обратились къ петербургской артели художниковъ; но та, занятая своими дѣлами, какъ-то равнодушно взглянула на необычайную затѣю, и, къ своему стыду, осталась въ сторонѣ отъ новаго, полезнаго дѣла: оно совершилось помимо нея. Между тѣмъ разные петербургскіе и московскіе художники мало-по-малу примкнули къ предпріятію; составленъ и утвержденъ былъ проектъ „Товарищества передвижныхъ художественныхъ выставокъ", и вотъ теперь мы присутствуемъ при началѣ его дѣятельности. На дняхъ открылась первая выставка этого Товарищества въ залахъ Академіи Художествъ, потому что, надо сказать къ чести Академіи, она не приревновала новаго предпріятія, уразумѣла, что тутъ нѣтъ никакой вражды, или подрыва ей, ничего идущаго противъ всѣхъ ея же стремленій и начинаній, и что надо изо всѣхъ силъ помогать людямъ, которые хотятъ дѣлать новое, хорошее дѣло.

Послѣ Петербурга передвижная выставка скоро появится въ Москвѣ, Кіевѣ, Одессѣ и другихъ городахъ, возбуждая, конечно, повсюду одинаковую благодарность и сочувствіе. Что она будетъ производиться не ради однихъ денегъ, а ради другихъ, болѣе глубокихъ побужденій, доказывается всего лучше тѣмъ, что уже теперь, въ первые дни, большинство картинъ куплено; значитъ, если рѣчь шла только о барышѣ, то дѣло уже и теперь въ шляпѣ и не стоило бы болѣе хлопотать о дальнѣйшемъ. Но, вѣря въ успѣхъ предпріятія и находя всѣ подробности его устава удовлетворительными, мы все-таки считаемъ нужнымъ указать на то, что Товариществу непремѣнно слѣдовало бы включить въ свой уставъ одинъ параграфъ, на наши глаза неизбѣжный. Мы хотѣли бы видѣть тамъ параграфъ, что въ каждомъ русскомъ городѣ, гдѣ будетъ выставка Товарищества, по крайнѣй мѣрѣ хоть впродолженіе нѣсколькихъ дней, хоть двухъ, хоть трехъ, впускъ *долженъ быть даровой*. Это необходимо. Пусть сообразятъ сами наши художники, сколько есть бѣдныхъ людей, которымъ и одинъ гривенникъ заплатить трудно, а между тѣмъ поэтическаго и художественнаго чувства въ нихъ навѣрное не меньше, чѣмъ у тѣхъ, кто подъѣдетъ къ выставкѣ на тысячныхъ рысакахъ и даже за дорогія деньги купитъ

картину. Сколько въ числѣ провинціальныхъ бѣдняковъ можетъ встрѣтиться людей, у которыхъ на *передвижной выставкѣ* въ первый разъ блеснетъ художественное чувство и загорится сознаніе: и я дескать *буду* художникомъ! Много разъ, впродолженіе многихъ лѣтъ, мы напоминали Академіи Художествъ о даровомъ впускѣ на ея выставки, увѣренные, что это даже ея долгъ, обязанность, — но голосъ нашъ оставался голосомъ вопіющаго въ пустынѣ. Надѣемся, что Товарищество передвижныхъ выставокъ послушается указанія, совершенно родственнаго съ симпатичными и заботливыми объ общемъ благѣ мыслями его устава. Мы даже не сомнѣваемся въ томъ, что члены-товарищи скажутъ намъ: „Мы совершенно съ вами согласны, и у насъ даже положено, чтобъ въ самомъ дѣлѣ такъ и было; только это не введено въ уставъ". Но мы отвѣтимъ: Нѣтъ, господа, этого мало; мы именно отъ васъ надѣемся, мы отъ васъ *требуемъ*, чтобъ полезное постановленіе, которому — мы въ этомъ не сомнѣваемся — каждый изъ васъ сочувствуетъ до глубины души, было поставлено въ самомъ челѣ полезнаго вашего предпріятія, прочно и несокрушимо; чтобъ оно не зависѣло уже отъ общихъ собраній, преній и протоколовъ, наконецъ даже отъ приходящихъ и уходящихъ въ Товарищество личностей. Пусть въ уставѣ стоитъ, что вы хотите, что вы намѣрены дѣлать пользу не только русской публикѣ, но и русскому народу, что вы хотите помогать своими славными, благородными произведеніями тысячамъ невѣдомыхъ, сокрытыхъ покуда въ нѣдрахъ его талантовъ.

Теперь обратимся къ самой выставкѣ, такъ какъ намъ, петербуржцамъ, выпала доля первымъ видѣть первую выставку Товарищества.

Выставка поразительна не по одному только прекрасному своему намѣренію — она тоже поразительна и по прекрасному осуществленію его. Почему? — Потому, что теперешнее поколѣніе художниковъ другое. Это люди съ такимъ же талантомъ, что̀ и прежде, но только голова у нихъ другая. Еще какъ недавно Гоголь чертилъ геніальною своею кистью портретъ современнаго ему русскаго художника, и портретъ былъ, безъ сомнѣнія, похожъ, какъ всѣ портреты, выходившіе изъ рукъ великаго писателя. Но какъ все съ тѣхъ поръ перемѣнилось, какъ нынѣшніе уже не похожи на тогдашнихъ! Помните художника Пискарева, помните художника Черткова, помните художника, сдѣлавшагося монахомъ Григоріемъ? Какъ все это кануло въ вѣчность, чтобы никогда болѣе не возвращаться! Дѣтская, безпредѣльная наивность, доходящая до глупости, куриная слѣпота къ окружающей дѣйствительности, отсутствіе всякихъ, сколько-нибудь серьозныхъ интересовъ, завиральная, подъ именемъ поэзіи, безплодная мечтательность — все, что̀ прежде могло ставиться въ заслугу и отличіе прежнему художнику — ка̀къ все это далеко отъ нынѣшняго, какъ оно бы дѣлало его смѣшнымъ и жалкимъ!

Передъ нами теперь другая порода, здоровая и мыслящая, бросившая въ сторону побрякушки и праздныя забавы художествомъ, озирающая то, что̀ кругомъ нея стоитъ и совершается, устремившая, наконецъ, серьозныя свои очи въ исторію, чтобъ оттуда черпать не одну только политическую шелуху, но глубокія черты старой жизни, или же рисующая на своемъ холстѣ тѣ характеры, типы и событія ежедневной жизни, которые первый научилъ видѣть и создавать Гоголь.

Но еще одною яркою особенностью новой выставки является то, что здѣсь передъ нами цѣлая масса профессоровъ, работающихъ и идущихъ впередъ. Читатели наши припомнятъ, мы надѣемся, какъ часто намъ приходилось жаловаться, указывая на нестерпимую медвѣжью спячку многихъ русскихъ художниковъ, съ самыхъ тѣхъ поръ, какъ они достигнутъ высшаго художественнаго чина. Прощай тогда работа, занятія, стремленіе что-нибудь узнать, подвинуться впередъ! Наши профессора нерѣдко — какіе-то чудные антиподы западныхъ. Тѣ весь вѣкъ хлопочутъ, роятся, читаютъ, выписываютъ книги, глядятъ, думаютъ, сравниваютъ, горятъ мыслью, создаютъ новые начинанія, точно будто бы они и до сихъ поръ коллежскіе регистраторы по художественной части. У насъ — совсѣмъ иначе: чинъ написанъ на лицѣ и на всей жизни профессора, и изъ книгъ онъ помнитъ, съ грѣхомъ пополамъ, развѣ то, что̀ видѣлъ, будучи 20-ти лѣтъ; ни до чего новаго, горячаго, несущагося впередъ или роющагося въ глубь — ему давнымъ-давно нѣтъ уже дѣла. Какія же тутъ созданія, какое художество можетъ выйти изъ рукъ живыхъ мертвецовъ, только лежащихъ шлагбаумами поперегъ дороги!

Этого больше не хочетъ новое поколѣніе художниковъ, сплотившееся въ Товарищество. Они сказали себѣ: Только тотъ художникъ, только тотъ достоинъ быть членомъ нашего новаго братства, кто работаетъ, кто постоянно работаетъ, кто не хочетъ знать, что̀ такое отдыхъ, проклятая лѣнь и карты, кто всякій день просыпается съ мыслью о работѣ, кто всякій день двигаетъ впередъ и понятіе, и умѣнье свое. И оттого, тотъ кто не работаетъ, кто желаетъ быть художественнымъ чиновникомъ, кто намѣренъ не приносить ничего новаго въ Товарищество, тѣмъ самымъ тотчасъ самъ себя исключаетъ изъ его среды, перестаетъ быть его членомъ.

Между всѣми тѣми, чьи картины появились нынче на выставкѣ, выше всѣхъ стоятъ: петербургскій профессоръ г. Ге̂ и московскій — г. Перовъ. Оба уже давно извѣстны у насъ, обоихъ уже давно считаютъ славою русскаго искусства, но никогда еще они не создавали произведеній, равныхъ тѣмъ, какія создали теперь, не взирая на свой профессорскій чинъ. Талантъ ихъ только теперь достигъ высшаго своего полета и зрѣлости. Теперь, даже раньше чѣмъ любоваться на удивительныя ихъ произведенія, у насъ въ головѣ носится мысль: Только бы и эти двое не остановились, какъ столь многіе другіе! Только бы они продолжали, не останавливаясь и не уменьшая могучаго своего разбѣга, только бы они не опочили на лаврахъ и не разжидились! Кто пришелъ въ полную свою силу, и у кого сила эта велика — иди впередъ, на всѣхъ парахъ, несись на новыя завоеванія, на новыя открытія.

Картина г. Ге̂ представляетъ сцену изъ жизни

Петра I: онъ допрашиваетъ въ Петергофѣ, въ маленькомъ дворцѣ своемъ Монплезирѣ, сына своего, царевича Алексѣя, вороченнаго изъ бѣгства его въ Австрію и Неаполь. Грозный царь, уже начинающій сѣдѣть, сидитъ у стола, на которомъ лежатъ письма, уличающія царевича въ его интригахъ и измѣнническихъ сношеніяхъ. Передъ нимъ стоитъ сынъ его, притворно или искренно кающійся, — длинный и тощій, настоящая фигура тупаго, узкоголоваго дьячка,— несмотря на его черный, бархатный богатый нарядъ. Отецъ и сынъ одни,—никого больше въ этой низкой комнатѣ, съ холоднымъ мраморнымъ поломъ и голландскими картинами по стѣнамъ. Но какая драма тутъ совершается! Точно двѣ крайнія противоположности людскія сошлись съ разныхъ концовъ міра. Одинъ— это сама энергія, непреклонная и могучая воля, великанъ-красавецъ въ преображенскомъ кафтанѣ и высокихъ военныхъ сапогахъ,—весь волнующійся и поворотившій свою чудесную, разгорѣвшуюся голову къ этому сыну, этому неразумному, этому врагу, вздумавшему стать ему на дорогѣ. Гнѣвъ, упрекъ, презрѣніе—все тутъ горитъ во взглядѣ у него, и подъ этимъ взглядомъ словно поникла и упала безцвѣтная голова молодаго преступника, не смѣющаго и глядѣть прямо на грознаго судію. Онъ ничтоженъ, онъ презрѣненъ, онъ гадокъ въ своей блѣдности и старообрядческой трусости. Какъ все это написано, какъ все это представлено — нельзя довольно надивиться. Еще ни одна изъ прежнихъ картинъ г. Гè не носила такой печати зрѣлости и мастерства, какъ эта. Сила и колоритность письма даже въ такихъ мелочахъ, какъ, напримѣръ, разноцвѣтный коверъ на столѣ, простота и необыкновенная правда каждой подробности, начиная отъ головы Петра — истиннаго chef d'oeuvre'а въ каждомъ штрихѣ и до его пыльныхъ сапоговъ и кафтана, дѣлаютъ эту картину одною изъ русскихъ драгоцѣнностей, наравнѣ съ лучшими историческими картинами новаго западнаго искусства. „Кромвель“, или „Елизавета англійская“, или „Жанна Грей“, Делароша—не выше этой картины.

Посѣтители *передвижной выставки* прочтутъ на картинѣ г. Гè лаконическую надпись: *Продано*. Мы думаемъ, что кстати будетъ сказать здѣсь, кому принадлежитъ новая наша чудесная картина. Она куплена г. Третьяковымъ тогда еще, когда не поспѣли засохнуть послѣдніе штрихи кисти, когда авторъ еще не совсѣмъ разстался съ нею. Г. Третьяковъ — это одинъ изъ самыхъ злыхъ враговъ Петербурга, потому что онъ въ первую же минуту покупаетъ и увозитъ къ себѣ въ Москву, въ превосходную свою галлерею русскаго художества, все, что̀ только появится у насъ примѣчательнаго; но въ то же время онъ одинъ изъ тѣхъ людей, имя которыхъ никогда не позабудется въ исторіи нашего искусства, потому что онъ цѣнитъ и любитъ его, какъ наврядъ ли многіе, и въ короткіе годы составилъ, на громадныя свои средства, такую галлерею новой русской живописи и скульптуры, какой нигдѣ и ни у кого больше нѣтъ, даже въ Академіи и въ Эрмитажѣ, гдѣ какъ-то, за Рафаэлями и Гвидо-Рени, совсѣмъ забыли про то, что и у русскихъ могутъ быть нынче таланты на что-нибудь похожіе. Итакъ, чего не дѣлаютъ большія общественныя учрежденія, то̀ поднялъ на плечи частный человѣкъ— и выполняетъ со страстью, съ жаромъ, съ увлеченіемъ, и—что̀ всего удивительнѣе — съ толкомъ. Въ его коллекціи, говорятъ, нѣтъ картинъ слабыхъ, плохихъ, но чтобъ разбирать такимъ образомъ нужны вкусъ, знаніе. Сверхъ того, никто столько не хлопоталъ и не заботился о личности и нуждахъ русскихъ художниковъ, какъ г. Третьяковъ. Нынче въ нашей Публичной Библіотекѣ есть одна почетная зала — зала *купца Ларина*; можетъ быть когда-нибудь въ московскомъ публичномъ музеѣ будетъ красоваться не менѣе дорогая каждому русскому зала—зала *купца Третьякова*. Не всѣ же русскіе купцы равнодушны къ высшимъ интересамъ знанія и искусства. Авось, скоро и между ними явятся послѣдователи и подражатели г. Третьякову. Примѣръ, говорятъ, заразителенъ. Изъ числа купленныхъ картинъ нынѣшней передвижной выставки, почти всѣ лучшія принадлежатъ тому же г. Третьякову.

Возвратимся, однакоже, еще разъ къ картинѣ г. Гè. Мы старались высказать, какъ она кажется намъ важна и примѣчательна, какъ много мы видимъ въ ней таланта и успѣха. Но, тѣмъ не менѣе, мы считали бы неумѣстнымъ, еслибъ умолчали здѣсь о томъ, съ чѣмъ не можемъ согласиться въ этой картинѣ, и что̀ въ ней кажется намъ, до нѣкоторой степени, неудовлетворительнымъ.

Это — самый взглядъ художника на его сюжетъ, на его задачу. Намъ кажется, что г. Гè посмотрѣлъ на отношенія Петра I къ его сыну—только глазами перваго, а этого еще мало. Есть еще взглядъ исторіи, есть взглядъ потомства, который долженъ и можетъ быть справедливъ, и котораго не должны подкупать никакіе ореолы, никакія славы. Что Петръ I былъ великій, геніальный человѣкъ—въ этомъ никто не сомнѣвается; но это еще не резонъ, чтобъ варварски, деспотически поступать съ своимъ собственнымъ сыномъ и, наконецъ, чтобъ велѣть задушить его, послѣ пытокъ, подушками въ казематѣ (какъ разсказываетъ г. Устряловъ въ своемъ VI-мъ томѣ). Царевичъ Алексѣй былъ ничтожный, ограниченный человѣкъ, охотникъ до всего стариннаго, невоздержный, непонимавшій великихъ зачинаній своего отца и, можетъ быть, старавшійся по своему противодѣйствовать имъ. Но что̀ такое было это противодѣйствіе? Это была соломенка, брошенная поперегъ дороги грозно шагающаго льва. Она ничего не могла сдѣлать, она была ничтожна и безсильна. Въ чемъ упрекалъ Петръ I своего сына, чего хотѣлъ онъ съ него? Онъ упрекалъ его въ слабости, въ недостаткѣ энергіи, въ нелюбви къ занятіямъ: но чѣмъ же несчастный Алексѣй былъ виноватъ, что такимъ родился? Какъ же могъ онъ себя переродить? — Чего хотѣлъ Петръ отъ своего сына?—Чтобъ онъ сдѣлался такимъ же, какъ онъ самъ, вторымъ Петромъ. „Да я не могу, да я не хочу,—со слезами отвѣчалъ бѣдный Алексѣй,—возьмите вы отъ меня корону, я не на то родился, чтобъ нести тяжесть ея; она не интересна мнѣ, дайте мнѣ покой, оставьте меня жить по моему, вдали ото всего, была бы только подлѣ меня моя Афросиньюшка, и

могъ бы я быть подальше отъ войны, отъ солдатъ, отъ всего этого чуждаго мнѣ величія и власти“. Но нѣтъ, Петръ ничего не хотѣлъ слушать, и, подстрекаемый Екатериной и Меньшиковымъ, продолжалъ все больше и больше преслѣдовать несчастнаго, ограниченнаго своего сына, наконецъ, выпудилъ его, своими жестокостями, даже бѣжать, потомъ воротилъ въ Россію такими обѣщаніями помилованія, которыхъ затѣмъ не исполнилъ... Какъ намъ тутъ быть на сторонѣ Петра? Даромъ, что онъ великій человѣкъ, даромъ, что Россія ему всѣмъ обязана, а все-таки дѣло съ Алексѣемъ—одно изъ тѣхъ дѣлъ, отъ которыхъ исторія съ ужасомъ отвращаетъ свои глаза. Мы понимаемъ, что свиданіе отца съ сыномъ можетъ послужить сюжетомъ картины; но оно должно быть взято глубже, чѣмъ на этотъ разъ случилось. Не только царевичъ Алексѣй, но и самъ Петръ, являются тутъ глубоко-трагическими личностями. Тутъ передъ нами два человѣка, изъ которыхъ одинъ другаго не разумѣетъ, одинъ ничего не понимаетъ въ натурѣ другаго, и оба хотятъ, всякій по своему, передѣлать дѣло. Одинъ хочетъ покоя и бездѣйствія, другой—безпредѣльной энергіи и дѣятельности. Пусть бы каждый при своемъ и оставался, или пусть бы, по крайней-мѣрѣ, каждый только требовалъ, чтобъ другой не мѣшался въ его дѣло! Такъ нѣтъ, понадобилось преслѣдованіе и смерть... Мы не отрицаемъ, чтобъ этого не было на свѣтѣ, чтобъ этого никогда не случалось. Но дѣлать изъ этого апоѳеозу силы, представлять торжествующую силу точно будто бы жертвой, потому что ея не понимаетъ и не сочувствуетъ ей тотъ, кто ни понимать, ни сочувствовать не можетъ—по нашему, это не вѣрно, это не отвѣчаетъ требованіямъ художества [1]).

Еще разъ повторяемъ: сцена Петра съ сыномъ могла быть взята сюжетомъ для картины, но иначе. Впрочемъ, еслибъ даже стать на точку зрѣнія самого Петра, то и тутъ есть что-то, въ чемъ бы мы упрекнули живописца. Петръ былъ не такой человѣкъ, чтобъ довольствоваться негодованіемъ, упреками, горькими и благородными размышленіями. У него мысль была тотчасъ же и дѣломъ, а нравъ его былъ жестокъ. Значитъ, на допросѣ сына онъ былъ либо формаленъ и равнодушенъ, либо гнѣвенъ и грозенъ до бѣшенства. *Средняя* же нота, приданная ему живописцемъ, по нашему мнѣнію, вовсе не соотвѣтствуетъ его натурѣ и характеру.

Все это мы говоримъ по поводу картины г. Гè, потому что глубоко цѣнимъ талантъ этого художника и его превосходную (во всѣхъ другихъ отношеніяхъ) картину, и желали бы, чтобъ будущія его произведенія не давали никому повода къ замѣчаніямъ и этого рода.

[1]) Мы не раздѣляемъ мнѣнія почтеннаго автора о картинѣ г. Гè, и, съ своей стороны, не видимъ въ этой картинѣ той односторонности, въ которой онъ упрекаетъ художника. *Прим. ред. „Спб. Вѣд.“.*

II.

Общая статистика передвижной выставки слѣдующая. Всѣхъ картинъ и рисунковъ—46; изъ нихъ прислано: 7-ю московскими художниками—16; 8-ю петербургскими художниками—30. Систематически же раздѣляются эти произведенія такъ: пейзажей и видовъ—24; портретовъ—12; сочиненій на сюжеты изъ жизни—10. Изъ 46 картинъ и рисунковъ до начала выставки куплено уже 20. Сверхъ того, одно скульптурное произведеніе. По части архитектуры—ничего. Всѣ эти цифры очень любопытны, и выводы изъ нихъ, указывающіе на современное у насъ художественное настроеніе и запросы, представляются сами собой, а потому особенно распространяться о нихъ нечего.

Но мы остановимъ вниманіе читателя только на двухъ наиважнѣйшихъ пунктахъ. Первый—тотъ, что несмотря на едва полусотенный составъ выставки, она важнѣе и интереснѣе многихъ другихъ, состоявшихъ бывало, въ прежнія времени, изъ сотенъ и, пожалуй, тысячъ нумеровъ. Здѣсь нѣтъ того сора и хлама, какимъ по большей части бываютъ раздуты выставки до цифръ очень почтенныхъ. Здѣсь все толко вещи или дѣйствительно отличныя, или хорошія, или, на самый худой конецъ—недурныя и удовлетворительныя. Экзаменъ своего же брата-товарища—самый строгій и нелицепріятный; отъ него никуда не спрячешься, отъ него ничѣмъ не отвертишься. Это не то, что судъ высшихъ, начальства: тѣ и смотрятъ под-часъ мелькомъ, тѣмъ под-часъ и дѣла нѣтъ до молодыхъ, идущихъ въ гору силъ; на иное и хорошее не обратятъ полнаго вниманія, иное и плоховатое проскочитъ въ честь. Примѣромъ могутъ служить большія парижскія выставки послѣднихъ лѣтъ, да еще съ приглашенными *присяжными*: сколько бывало на ихъ суды протестовъ и жалобъ! Между товарищами-работниками совсѣмъ другіе счеты: тутъ все выведутъ наружу, все досмотрятъ и замѣтятъ, все потребуютъ на справку—и общее направленіе, и успѣхъ или отставанье, и всѣ старыя работы, и то, куда теперь клонится путь. Вотъ на этотъ судъ—жалобъ не слыхано.

Другой пунктъ тотъ, что не надо воображать себѣ, будто, если на выставкѣ явилось московскихъ художниковъ и произведеній меньше противъ петербургскихъ, то, значитъ, Москва уступаетъ по художеству Петербургу. Нѣтъ, это было бы въ высшей степени невѣрно. Москва поднялась теперь по живописи такъ высоко, какъ еще никогда, и заключаетъ такую группу примѣчательныхъ художниковъ, съ которою только-что въ пору приходитъ бороться нашей петербургской. Новизна задачъ, сила, глубокая народность, поразительная жизненность, полное отсутствіе прежней художественной лжи, талантливость, бьющая ключомъ—все тамъ есть.

И, чтобы начать съ лучшаго, съ самого перваго москвича—по художеству—передъ нами, на нынѣшней выставкѣ, цѣлыхъ пять капитальныхъ картинъ

г. Перова: три портрета и два сюжета изъ жизни. Разумѣется, послѣдніе намъ гораздо важнѣе; съ нихъ мы и начнемъ, про нихъ-то мы прежде всего и скажемъ, что, за исключеніемъ развѣ только одного „Птицелова“, извѣстнаго теперь навѣрное всей Россіи, г. Перовъ ни въ одной картинѣ своей не возвышался прежде до такой гоголевской силы, правды и юмора. Мы считаемъ, что его „Привалъ охотниковъ“—высшая изъ всѣхъ картинъ, до сихъ поръ имъ написанныхъ, какъ и по размѣрамъ своимъ это самая большая между ними. Мы думаемъ, что этотъ враль-охотникъ, разсказывающій съ азартомъ, съ искреннимъ одушевленіемъ, растопыривъ пальцы и вытаращивъ глаза, какія-то чудныя свои похожденія, неслыханныя и невиданныя небывальщины,—талантливѣйшій pendant къ гоголевскому Ноздреву, между тѣмъ какъ хохочущій про себя и почесывающій ухо крестьянинъ охотникъ, только что не говорящій: „Ахъ, батюшки! что только этотъ человѣкъ городитъ!“, и маменькинъ золотушный сынокъ, въ охотничьемъ дубленомъ тулупчикѣ, съ истасканнымъ уже лицомъ и отъ вниманія забывшій поднести огонь спичечницы, чтобъ зажечь себѣ папироску—все это до того вѣрно и правдиво, что картина перестаетъ быть картиной. Будто изъ окна видишь этихъ трехъ человѣкъ, совершенно разнокалиберныхъ, но проводящихъ дружескіе дни вмѣстѣ, эту осеннюю поляну, на которой желтые концы скошенной соломы торчатъ словно небритая громадная борода. И тутъ-то усѣлась и улеглась компанія, среди разбросанныхъ ружей и патронташей, помятаго рожка, нюхающей въ сторонѣ собаки, початыхъ съѣстныхъ припасовъ. Рожа хохочущаго мужика, немножко подмигивающаго и скалящаго бѣлые зубы, вырѣзывается по самой срединѣ картины изъ-подъ смятаго и дыряваго гречневика, сдвинувшагося у него на лбу въ сторону. Ровню этой картинѣ по художественной работѣ вы найдете въ испанскихъ галлереяхъ между картинами, напримѣръ, Веласкеца или Мурильо (особливо перваго), но, при всей натуральности и самой простой правдѣ, вы не найдете въ нихъ того юмора, который могъ бы тамъ быть, при ихъ направленіи и задачахъ: вѣдь Сервантесъ былъ такой же предшественникъ испанскихъ реальныхъ живописцевъ, какъ Гоголь—нашихъ. Истинно-національныя художественныя школы всегда идутъ тотчасъ же по пятамъ за литературой, болѣе возмужалой, и потому раньше ихъ починающей дороги. Объ одномъ только можно жалѣть: краски г. Перова все продолжаютъ быть жестковаты.

Другая картина—наврядъ ли много уступитъ той первой, великолѣпной, и, на наши глаза, стоитъ на одной степени съ „Птицеловомъ“ (кажется, даже, одинъ и тотъ же натурщикъ служилъ для обѣихъ картинъ). Вообразите себѣ человѣка пожилаго, отяжелѣвшаго гдѣ-то въ глуши, багроваго и сѣдаго; онъ стоитъ надъ водой, подъ навѣсомъ широкой старой своей соломенной шляпы; онъ взялся за оба колѣна, наклонился впередъ, среди торчащихъ повсюду около него, по землѣ, спущенныхъ въ воду удочекъ, и вся душа его глядитъ, сквозь огромные круглые очки на носу, въ струи, гдѣ разрѣшается этотъ первый въ мірѣ вопросъ: „клюетъ или не клюетъ?“ Этотъ старикъ, съ подбородкомъ какъ щетка, такой же энтузіастъ своего дѣла, какъ прошлогодній птицеловъ; они ничего больше въ мірѣ не знаютъ, кромѣ своихъ птицъ и рыбъ, попробуйте только тронуть ихъ, помѣшать имъ—тогда вы узнаете, что такое значитъ задѣть человѣка въ томъ, чего выше нѣтъ на свѣтѣ, послѣ чего міръ кончается. У насъ въ литературѣ есть одинъ chef-d'oeuvre, совершенно равняющійся этимъ двумъ картинамъ; это „Разсказъ о соловьяхъ“ Тургенева.

Изъ числа трехъ портретовъ, присланныхъ на выставку г. Перовымъ, два (г-жи Тимашевой и г. Степанова) хороши; но поколѣнный портретъ Островскаго, въ русскомъ тулупчикѣ,—одинъ изъ совершеннѣйшихъ, произведенныхъ русскою школою, такъ точно, какъ между тремя нынѣшними портретами выставленными г. Гè, два недурны, но третій —брата извѣстнаго итальянскаго доктора Шифа (писанъ во Флоренціи, въ 1867 году—это старѣйшая картина на всей выставкѣ)—третій этотъ портретъ, всего только грудной, такъ превосходенъ, что ему надо пожелать поскорѣе попасть въ какую-нибудь большую общественную коллекцію.

Когда рѣчь пошла о портретахъ, разумѣется каждый сейчасъ же спрашиваетъ: „А что же Крамской, гдѣ же Крамской? Вѣдь ныньче его портреты знамениты и великолѣпны—неужели ихъ нѣтъ на нынѣшней выставкѣ?“—Есть, есть, конечно, есть: еще бы не быть тутъ его произведеніямъ, когда онъ одинъ изъ самыхъ неутомимыхъ и талантливыхъ русскихъ живописцевъ, и, вмѣстѣ съ профессоромъ Гè, былъ истинною душою петербургскаго отдѣла Товарищества передвижныхъ выставокъ. Его картинъ на выставкѣ нѣсколько. Во-первыхъ, три портрета петербургскихъ художниковъ: скульптора Антокольскаго и пейзажистовъ Васильева и барона М. К. Клодта. Всѣ три портрета—первоклассные, и исполнены, совершенно оригинальнымъ образомъ, масляными красками, но въ одинъ тонъ—коричневый, очень пріятнаго и теплаго оттѣнка. Портретъ Антокольскаго имѣетъ что-то монументальное — такъ удивительно сгруппировались застегнутый сюртукъ и накинутый на плеча пледъ и, надъ ними строгая, серьозная, талантливо-глядящая голова. Поколѣнный же портретъ пейзажиста Васильева просто поразителенъ по необыкновенной непринужденности позы и по юношескому, беззавѣтному, свѣтлому выраженію, вѣящему изъ всего лица. Очень хороши также большой портретъ, масляными красками, графа Литке и этюдъ „головы мужика“. Но какъ собственное созданіе, все вниманіе обращаетъ на себя картина г. Крамскаго: „Сцена изъ *Майской ночи* Гоголя“, Помните тамъ „прудъ, угрюмо обставленный темнымъ кленовымъ лѣсомъ и оплакиваемый вербами, потопившими въ немъ жалобныя свои вѣтви; возлѣ лѣса, на горѣ, дремалъ съ закрытыми ставнями старый деревянный домъ; мохъ и дикая трава покрывали его крышу; кудрявыя яблони разрослись передъ его окнами; лѣсъ, обнимая своею тѣнью, бросалъ на него дикую мрач-

ность, орѣховая роща стлалась у подножія его и скатывалась къ пруду". Вотъ эту-то глушь малороссійскую, мрачную и печальную, нарисовалъ у себя на холстѣ г. Крамской, и сверху бросилъ на все зеленоватые снопы свѣтящейся блѣдной луны. Въ этихъ лучахъ, среди нависшей всюду и разостлавшейся по всѣмъ направленіямъ дикой зелени, бродятъ, сидятъ, тамъ-и-сямъ, тѣни утопленницъ, онѣ носятъ свое горе, онѣ объяты старымъ страданіемъ, иныя ломаютъ себѣ руки въ отчаяніи. Глушь, запустѣніе, неизсякаемое горе — все слилось въ поэтическую, чудно мерцающую картину съ серебряными отблесками. Только утопленницы не совсѣмъ малороссіянки.

Воротившійся наконецъ изъ долгихъ, своихъ гостинъ въ Парижѣ, г. Гунъ, выставилъ цѣлыхъ 5 картинъ и рисунковъ. Между ними нѣтъ значительныхъ композицій, но все, что тутъ есть на-лицо, отличается, какъ все у г. Гуна, замѣчательною, почти французскою элегантностью, вкусомъ и необыкновеннымъ мастерствомъ исполненія. Лучше всего—этюдъ головы старика въ старомъ французскомъ солдатскомъ шлемѣ, быть можетъ, временъ Варѳоломеевской ночи, и улица въ нормандской деревушкѣ.

Воротимся, однако, опять въ Москву, къ товарищамъ Перова.

Въ послѣдніе годы не мало было жалобъ на то, что послѣ блестящей первой своей картины „Гостиный дворъ въ Москвѣ", разомъ сдѣлавшей имя его извѣстнымъ, г. Прянишниковъ вдругъ остановился, и даже какъ-будто вовсе сошелъ со сцены. Долго ничего не выходило отъ него, ничего стоющаго вниманія: прошлогодніе „Калѣки-перехожіе" были вещью только что посредственною. Иные начинали побаиваться за будущность, и этого талантливаго человѣка, но вдругъ—нынѣшняя выставка, и г. Прянишниковъ является на ней опять съ блескомъ. Его картинъ двѣ: „Погорѣлые" и „Порожняки". Первая—вещь красивая, милая, но не многимъ дальше пошла противъ „Калѣкъ": нищая молодая баба, красивая, румяная, круглолицая, идетъ прямо на зрителя, съ ребенкомъ, завернутымъ въ полу тулупа; и она, и ея ребятишки, по сторонамъ, протягиваютъ руку, глаза ихъ въ слезахъ, ни лицо, ни голосъ, кажется, еще не привыкли просить и надоѣдать—они всѣ еще новички; кругомъ зима и снѣгъ, нахлобучившій дерева. Но, несмотря на удачное выраженіе и красивость цѣлаго, ничего особеннаго въ этой картинкѣ нѣтъ. Другое дѣло—„Порожняки". Опять зима, опять снѣгъ, но только гдѣ-то далеко, за-городомъ, только по сторонамъ мелькаютъ тощія, голыя березки. И вотъ тутъ-то, заворачивая по дорогѣ въ сторону, тянется маленькой рысцой шесть пустыхъ розвальней—это онѣ спустили товаръ въ городѣ и возвращаются домой. Извощики сидятъ на днѣ саней, у самой земли, отъ холоду уткнувшись въ поднятые воротники своихъ сермягъ и тулуповъ; осунувшіяся лопатки и ребра деревенскихъ лошаденокъ торчатъ изъ кожи; мохнатая хозяйская собака на бѣгу роется передними лапами въ сугробѣ снѣга, кругомъ по бѣлому полю прыгаютъ и чешутъ носы вороны; и вотъ, на послѣднихъ розвальняхъ, у самаго глаза зрителя, сидитъ свернувшись калачикомъ, прозяблый семинаристъ, съ пачкой книжекъ, перевязанныхъ веревочкой, и еле-еле самъ прикрытый пальтишкомъ и съ обмотаннымъ около шеи шарфомъ. Это онъ на Рождество или на масляную домой ѣдетъ, пристегнувшись къ „оказіи". Ему холодно, потухшіе надъ латынью глаза вяло смотрятъ—кажется онъ ни про что больше не думаетъ, какъ только: „Ахъ, поскорѣй бы какой-нибудь постоялый дворъ, да горячаго чаю!", и чувствуешь вездѣ кругомъ такое молчанье, среди угрюмаго снѣговаго пейзажа все умерло, нѣтъ ни звука, кромѣ однообразно щелкающихъ копытъ и рѣдкаго понуканья проснувшагося извощика. По выраженію, по тону, по картинности и рельефу, эта маленькая картинка—одна изъ лучшихъ нашихъ картинокъ послѣдняго времени.

Г. Мясоѣдовъ далъ на выставку новое свое произведеніе, которое мы считаемъ лучшею его вещью послѣ первой его замѣчательной картины „Гришка Отрепьевъ, спасающійся бѣгствомъ изъ корчмы на Литовской границѣ". Ныньче г. Мясоѣдовъ написалъ молодаго Петра I, увидавшаго въ первый разъ, въ селѣ Измайловскомъ, англійскій ботикъ, сдѣлавшійся въ послѣдствіи „Дѣдушкой русскаго флота". Картина эта эффектна по общему впечатлѣнію колорита; Петръ, молодой, краснощокій красавчикъ, съ чудесными рѣсницами и быстрыми глазенками, одѣтый въ красный бархатный царевичевскій кафтанчикъ, еще восточнаго покроя, въ мѣховой шапочкѣ, объятый горячимъ нетерпѣніемъ, бросается къ ботику, который передъ нимъ раскрываютъ изъ подъ покрышки, между тѣмъ какъ Тиммерманъ, въ парикѣ и кафтанѣ, съ нѣмецкою аккуратностью, разсказываетъ ему, протянувъ сжатые пальцы, что это за штука такая ботикъ, и какъ онъ ходитъ подъ парусами. Намъ особенно нравятся бояре въ фонѣ, дядьки царевичевы: они со старческимъ умиленіемъ и добротою смотрятъ изъ-подъ высокихъ собольихъ шапокъ на огневаго своего птенчика, точно рвущагося изъ ихъ рукъ; хорошъ также равнодушный старикъ, зѣвающій со скуки за спинами присутствующихъ и набожно осѣняющій себѣ ротъ крестнымъ знаменіемъ. Мы искренно радуемся успѣхамъ г. Мясоѣдова, но все-таки замѣтимъ, что его картина выиграла бы еще болѣе, еслибъ онъ избѣжалъ нѣкоторыхъ, не совсѣмъ удовлетворительныхъ подробностей; напримѣръ, зачѣмъ молодой царевичъ сидитъ? Откуда взялся тутъ стулъ? Вѣдь онъ зашелъ въ этотъ сарай случайно, увидалъ тутъ ботикъ нечаянно, безъ всякаго приготовленія; значитъ некогда, да и не для чего было ему садиться. Тотъ ли нравъ былъ у Петра, да еще молодаго, почти мальчика? Мы понимаемъ, что посадивъ Петра, живописецъ выигрывалъ возможность представить его стремительно срывающимся съ мѣста и бросающимся къ ботику; но мы воображаемъ себѣ, что этого же самаго результата можно было бы достигнуть и безъ стула. Лѣвая фигура въ голубомъ кафтанѣ—аксессуаръ и больше ничего, а двое мальчиковъ въ фонѣ—лишніе, потому что ботикъ, навѣрное ничѣмъ не былъ покрытъ въ сараѣ, значитъ и снимать съ него какихъ бы-то ни было чехловъ не приходилось. Не-

смотря на все это, картина г. Мясоѣдова очень хорошая и, какъ мы выше сказали, эффектная.

Переходимъ, наконецъ, къ пейзажистамъ. Между московскими въ высшей степени примѣчательны гг. Саврасовъ и Каменевъ. Прелестенъ большой пейзажъ перваго изъ нихъ; но его «Грачи прилетѣли"—навѣрное лучшая и оригинальнѣйшая картина г. Саврасова. Весь передъ картины загороженъ, словно рѣшеткой, тоненькими, жиденькими, кривенькими, длинненькими деревцами, кажется, гнущимися подъ тяжкимъ для нихъ грузомъ грачевыхъ, растрепанныхъ гнѣздъ, повсюду приткнутыхъ на ихъ вершинахъ; тутъ же, наверху, и внизу на землѣ, копошатся и прыгаютъ грачи. Сквозь сѣтку деревьевъ разстилается вдали загородный зимній пейзажъ, замерзлыя колокольни, горы и снѣга, гдѣ-то домики вдали, молчаніе повсюду, ни одной живой души, мутный бѣлый блескъ и свѣтъ, глушь, холодъ... Какъ все это чудесно, какъ тутъ зиму слышишь, свѣжее ея дыханіе! Г. Каменевъ представилъ тоже двѣ картины: „Весенній пейзажъ" и „Лѣтняя ночь". Обѣ чрезвычайно поэтичны, обѣ чудесно написаны, быть можетъ, еще лучше „Лѣтняя ночь" гдѣ эффектъ нѣжно освѣщенныхъ лунною тоненькихъ облаковъ, маленькій заливъ между густыхъ купъ лѣсныхъ, мелькающіе огоньки въ сторонѣ, пасущееся стадо лошадей вдали—все это безподобно въ высшей степени.

Изъ числа петербургскихъ пейзажистовъ появились на выставкѣ всѣ трое первыхъ: баронъ Клодтъ, гг. Шишкинъ и Боголюбовъ.

„Кіевъ" барона Клодта, хотя заключаетъ прекрасныя подробности (особенно даль, извивающуюся рѣку), менѣе обыкновеннаго удался этому отличному пейзажисту, въ чемъ болѣе всего виновата жестковатая и кричащая зелень переднихъ плановъ. Зато другой пейзажъ его „Полдень" повтореніе (въ другую сторону и въ нѣсколько уменьшенномъ, кажется, размѣрѣ) картины, столь справедливо превознесенной всѣми при ея появленіи, производитъ почти такое же поэтическое очарованіе, какъ и оригиналъ ея. Г. Шишкинъ выставилъ три вещи: „Сосновый лѣсъ"—великолѣпный, какъ большинство пейзажей этого отличнаго живописца, „Вечеръ"—большая картина, съ прекрасными эффектами и замирающими красными отблесками солнечнаго сіянія на дорогѣ, на заборѣ и на стѣнахъ древесныхъ, наконецъ, гравюра крѣпкой водкой „Видъ на островѣ Валаамѣ", на наши глаза доказывающая, что уже и теперь г. Шишкинъ хорошо владѣетъ иглой и эффектами гравировальнаго дѣла (хотя отпечатана его доска не вездѣ довольно мягко и гармонично), и что впослѣдствіи мы въ правѣ ожидать отъ него удивительнаго мастера и по этой, столько желательной для русской школы, спеціальности. Наконецъ, профессоръ Боголюбовъ представилъ пять произведеній: два рисунка чернымъ карандашемъ: „Утро послѣ бури" и „Аюдагъ", и три картины масляными красками: „Видъ Одессы". „Ловля осетровъ на Дону" и „Арнгеймъ въ Голландіи"—все прекрасныя картины, писанныя съ извѣстными всей нашей публикѣ эффектами профессора Боголюбова. Между ними намъ показалась особенно замѣчательною послѣдняя.

Для полноты отчета, слѣдуетъ упомянуть еще о гипсовой статуѣ г. Каменскаго „По грибы". Тутъ представлена маленькая русская дѣвочка, которая поставила на земь свой кузовокъ набранныхъ грибовъ, и, вѣроятно замочивъ низъ сарафанчика, переходя въ-бродъ, выжимаетъ изъ закрученнаго подола воду. Головка не лишена граціи и русской типичности, но вообще эта статуэтка не совсѣмъ удовлетворительна и по позѣ, нѣсколько деревянной, и по малому интересу мотива, и, наконецъ, по плоскимъ ногамъ и проч.; кто не знаетъ, какія пухлыя, милыя ножки бываютъ у дѣтей этого возраста? Наконецъ, хотѣлось бы спросить: неужели весь свой вѣкъ г. Каменскій будетъ только и дѣлать, что немножко кисленькихъ женщинъ, да немножко сладенькихъ дѣтей? Мы признаемъ за г. Каменскимъ талантливость, и желали бы ему уберечься отъ монотоніи и крайней односторонности.

Таковы примѣчательнѣйшія произведенія новой выставки. Ко всему нами сказанному можемъ прибавить только одно: Дай Богъ, чтобъ такихъ выставокъ было еще много у насъ впереди, и чтобъ кругъ художниковъ, примыкающихъ къ перноначальному зерну Товарищества, съ каждымъ годомъ все только расширялся.

Мы не сомнѣваемся, много тысячъ людей перебываетъ на нынѣшней выставкѣ, и твердо увѣрены, что большинство будетъ всякій разъ заходить и въ сосѣднюю залу гдѣ, на выставкѣ учениковъ Академіи, красуется чудесная программа г. Рѣпина: „Воскрешеніе Іаировой дочери", окруженная цѣлой толпой талантливыхъ товарищей. Насъ безконечно порадовало то, что и на этой выставкѣ все, что только было хорошаго и примѣчательнаго, въ первые же дни раскуплено. Кажется, нынче художинкамъ жаловаться на публику—просто грѣхъ.

(*„Спб. Вѣд.", 3 и 8 дек. 1871, №№ 333 и 338*).

Выставка рисунковъ гимназій и уѣздныхъ училищъ.

Въ настоящее время въ залахъ Академіи Художествъ расположена выставка, которая быть можетъ и не привлечетъ большой публики, но имѣетъ очень немалое значеніе. Еще въ началѣ прошлаго 1871 года, товарищъ президента Академіи, Его Императорское Высочество Великій Князь Владиміръ Александровичъ обратилъ особенное вниманіе на усовершенствованіе рисованія въ нашихъ среднихъ учебныхъ

заведеніяхъ и отнесся къ г. министру народнаго просвѣщенія съ приглашеніемъ доставить въ Академію Художествъ образцы рисованія воспитанниковъ всѣхъ нашихъ гимназій и уѣздныхъ училищъ, для того, чтобъ можно было обсудить, въ какомъ положеніи находится теперь рисованіе въ большинствѣ учебныхъ нашихъ заведеній, и какими методами руководствуются разбросанные по Россіи преподаватели. Безъ сомнѣнія, эта прекрасная мысль не могла не найти полнѣйшаго сочувствія въ средѣ министерства народнаго просвѣщенія въ такое время, когда всѣ значительнѣйшія государства западной Европы устремили все вниманіе на возвышеніе преподаванія рисованія во всѣхъ учебныхъ заведеніяхъ и употребляютъ значительныя суммы на то, чтобъ это дѣло, признанное дѣломъ народнымъ и вопросомъ первой важности, двигалось быстрыми шагами впередъ. Слѣдствіемъ распоряженій министерства народнаго просвѣщенія было то, что въ серединѣ нынѣшней зимы въ Академію Художествъ была доставлена цѣлая масса рисунковъ разнаго рода, исполненныхъ учениками всевозможныхъ русскихъ гимназій и училищъ. Тутъ были и копіи съ гипсовъ, литографій, картинокъ, геометрическихъ моделей, и архитектурные чертежи, и орнаменты, и мебели, и ландшафты, и машины, и фрукты, и птицы, и звѣри; все это дѣланное чернымъ и простымъ карандашомъ, акварелью и перомъ. Наконецъ, тутъ было даже и нѣсколько скульптурныхъ произведеній. Разнообразіе было чрезвычайное, а количество—громадное; тутъ было предметовъ едва-ли не столько же, сколько ихъ бываетъ всякій годъ на академическихъ выставкахъ.

По предложенію товарища президента, Академія Художествъ назначила для разсмотрѣнія всего присланнаго, особую коммиссію, подъ предсѣдательствомъ ректора живописи, профессора Іордана; членами коммиссіи были: профессоры Гриммъ, Гедике, Гè, Верещагинъ, Гунъ, академики Черкасовъ, Крамской, Чистяковъ, художники Тороповъ и Шеміотъ, — всего 11 человѣкъ. Для разсмотрѣнія огромнаго количества присланныхъ рисунковъ понадобилось цѣлыхъ 16 засѣданій (6 въ ноябрѣ, 8 въ декабрѣ и 2 въ январѣ). Результатомъ этихъ засѣданій явились соображенія, которыя, безъ сомнѣнія, будутъ переданы министерству народнаго просвѣщенія; сверхъ того, Академіею присуждено значительное количество поощрительныхъ наградъ (обозначенныхъ теперь на ярлыкахъ, привѣшенныхъ къ рисункамъ). Мы тщательно разсмотрѣли эти присужденія, внимательно изучили всю выставку, и можемъ теперь сообщить о нихъ публикѣ слѣдующія любопытныя свѣдѣнія.

Серебряныхъ медалей присуждено	79
Похвальныхъ отзывовъ	338

Наибольшее количество наградъ пришлось на слѣдующіе учебные округи:

Варшавскій	90 похв. отз.	33 мед.
Харьковскій	43 „ „	7 „
Виленскій	41 „ „	10 „

Другими словами—на наши западныя и южныя губерніи. Наибольшее количество наградъ получили, въ отдѣльности.

Воронежская гимназія. . . .	27 похв. отз.	2 мед.
Лодзинское ремесл. училище . .	20 „ „	2 „
Виленская классич. гимназія . .	19 „ „	5 „
Томская гимназія	16 „ „	1 „
Харьковская частн. рисов. шк. .	11 „ „	3 „
Вятская гимназія	11 „ „	— „
Псковская гимназія.	10 „ „	2 „
Варшавскій рисов. классъ . .	10 „ „	4 „

Гимназіи петербургскаго и московскаго округовъ не представляютъ значительныхъ цифръ, потому что всѣ награды здѣсь являются лишь въ видѣ единицъ, отъ одной до пяти; исключеніе составляютъ только приведенныя выше цифры наградъ псковской гимназіи, да еще гимназіи: тотемская и 1-я и 2-я московскія, гдѣ похвала объявлена—всѣмъ ученикамъ, за ихъ рисунки въ классныхъ тетрадяхъ.

Теперь обратимся къ учителямъ. Несмотря на приглашеніе Академіи, изъ учителей всѣхъ русскихъ гимназій и училищъ всего только трое представили записки о своемъ способѣ преподаванія и соображенія о томъ, какъ должно у насъ вестись въ общественныхъ заведеніяхъ преподаванія рисованія. Это именно: 1) г-жа Раевская-Иванова, учредительница и начальница харьковской частной рисовальной школы; 2) г. Тимоѳеевъ, учитель рисованія въ новгород-сѣверской гимназіи, и 3) г. Кларкъ, учитель рисованія въ рижской городской гимназіи. Ихъ записки найдены столько значительными, что признано необходимымъ ихъ напечатать во всеобщее свѣдѣніе прочихъ учителей, впредь до выработки общаго и всесторонняго руководства и программъ.

Затѣмъ, изъ числа преподавателей рисованія объявлена благодарность Академіи всего болѣе „за упражненіе учениковъ въ рисованіи съ натуры, а также за удовлетворительные ихъ успѣхи"—11 человѣкамъ, а именно:

1) Учителю псковской гимназіи, г. Жукову; 2) и 3) учителямъ 1-й и 2-й московскихъ гимназій, гг. Розонову и Измайлову; 4) учителю грязовецкаго уѣзднаго училища г. Фалину; 5) учителю вятской гимназіи г. Чернышеву; 6) учителю воронежской гимназіи г. Лебедеву; 7) учителю рижской гимназіи г. Кларку; 8) учителю томской гимназіи г. Комарову; 9) учителю якутской гимназіи г. Эндерлей; 10) учредительницѣ и начальницѣ харьковской частной школы рисованія и живописи г-жѣ Раевской-Ивановой; 11) учителю варшавскаго рисовальнаго класса г. Волинскому.

Сверхъ того положено особенно ходатайствовать передъ министерствомъ народнаго просвѣщенія о наградѣ и передъ совѣтомъ Академіи Художествъ о возведеніи въ званіе почетнаго вольнаго общника трехъ изъ поименованныхъ здѣсь лицъ: г. Кларка, г. Волинскаго и г-жи Раевской-Ивановой; наконецъ войти въ особое представленіе о пожалованіи этой послѣдней медали, во вниманіе къ учрежденію ею, на собственныя средства, училища, оказавшаго примѣрные успѣхи.

Все, нами исчисленное, достаточно показываетъ, съ какимъ необыкновеннымъ вниманіемъ и симпатіею отнеслась Академія Художествъ къ дѣлу распростра-

ненія правильнаго и удовлетворительнаго рисованія на всѣхъ пунктахъ нашего отечества. Наша Академія оказалась на высотѣ современныхъ понятій и требованій, стараясь дать ходъ дѣлу, отъ котораго зависитъ въ самой высшей степени эстетическая грамотность и художественное чувство въ нашей странѣ. Извѣстно, что нашъ народъ принадлежитъ къ числу тѣхъ, которые одарены отъ природы необыкновенно богато, но множество самыхъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ мѣшало ему развиться въ отношеніи художественномъ такъ, какъ онъ бы могъ. Теперь поняли, что пора приняться и наверстать потерянное множествомъ поколѣній время, и благородная иниціатива въ этомъ случаѣ принадлежитъ лучшимъ и примѣчательнѣйшимъ нашимъ художникамъ, и, еще раньше ихъ, товарищу президента Академіи Художествъ, чѣмъ, безъ сомнѣнія, не можетъ не гордиться высшее художественное наше учрежденіе.

Остается только желать, чтобъ нынѣшняя первая выставка образцовъ рисованія нашихъ гимназій и уѣздныхъ училищъ не была бы и послѣднею, и чтобъ въ слѣдующіе годы Академія Художествъ и публика имѣли возможность судить о дальнѣйшихъ успѣхахъ русскаго молодаго поколѣнія въ этомъ дѣлѣ.

(*„Спб. Вѣд.“, 1 февр. 1872, № 32, безъ подп.*).

Выставка въ Академіи художествъ (1872).

Еще съ прошлой осени большинство нашей публики отчаявалось въ нынѣшней академической выставкѣ. Въ самомъ дѣлѣ, прохаживаясь по заламъ Академіи въ ноябрѣ мѣсяцѣ и любуясь на удивительную коллекцію прекрасныхъ вещей, выставленныхъ Товариществомъ передвижныхъ выставокъ, мудрено было не усомниться въ томъ, чтобы у нашихъ художниковъ послѣ того нашлись, на такомъ коротенькомъ интервалле, еще новыя примѣчательныя вещи. Однакоже—нашлись. Новое доказательство дѣйствительности и значительности нашихъ художественныхъ силъ, сомнѣваться въ которыхъ у насъ все еще есть не мало охотниковъ.

Конечно, на нынѣшней выставкѣ нечего искать такихъ капитальныхъ вещей, какъ „Петръ съ сыномъ“ профессора Гè, „Охотники“ проф. Перова и т. д., а все можно указать на нѣсколько произведеній истинно примѣчательныхъ. Однакоже мы не съ нихъ начнемъ, а постараемся представить общій характеръ выставки.

Нынѣшняя выставка въ количественномъ отношеніи довольно значительна: она заключаетъ около 400 нумеровъ. Всего болѣе—пейзажей. Ихъ набралось на нынѣшній разъ столько, что они совершенно загромоздили густой толпой одну изъ двухъ громадныхъ античныхъ залъ по Невѣ. Тутъ тѣснятся и профессора, и ученики, и русскіе, и иностранцы; тутъ льются водопады, тутъ является знаменитая „Пуантъ“ Елагинскаго острова съ радужнымъ своимъ бомондомъ, тутъ совершаются бури морскія и ловля сельдей среди волнующагося моря, тутъ и крымскія горы синѣютъ, и кавказскіе утесы воздымаются, и финляндскіе граниты стоятъ сумрачные и печальные подъ зеленою своею плесенью и мхомъ, тутъ и окрестности Петербурга, тутъ и Волга широкая, тутъ и Малороссія съ крутыми кровлями въ родѣ соломенныхъ шапокъ на хатахъ.

Изъ собственно русскихъ пейзажистовъ лучше, сильнѣе и поэтичнѣе всѣхъ теперь на наши глаза—Ѳ. Васильевъ, даромъ что онъ совсѣмъ еще молодой человѣкъ и покуда только вольнослушающій Академіи. Онъ выставилъ 5 картинъ, и изъ нихъ самая примѣчательная—„видъ на Волгѣ“. Выборъ пункта зрѣнія, какъ всегда, у г. Васильева необыкновенно удаченъ и живописенъ, и хотя ничего не можетъ быть проще этого песчанаго бережка, заворачивающаго дугой въ лѣвый уголъ картины со своими наѣзженными колеями, и этого краешка рѣки, врѣзывающагося въ берега—но вся бѣлая рѣка, холодныя облака надъ нею, несущіяся сѣроватыми клубами въ небѣ, желтѣющій песокъ берега, удивительно пріятные оттѣнки въ воздухѣ, все это образуетъ такой общій тонъ, который живо заставляетъ чувствовать присутствіе русской природы—тутъ у насъ передъ глазами одинъ изъ красивѣйшихъ и вѣрнѣйшихъ портретовъ ея. Другія картины того же художника: „Пейзажъ“, „Приближеніе грозы“, „Полдень“, и „Видъ въ Парголовѣ“ хотя и уступаютъ первой, но тоже прекрасны, и, что̀ очень пріятно отмѣтить здѣсь, г. Васильевъ начинаетъ столько цѣниться всѣми у насъ, что каждая новая картина его, едва только бываетъ кончена, сейчасъ же покупается. Поэтому не удивительно, что каждый изъ пяти выставленныхъ теперь въ Академіи пейзажей уже не принадлежитъ художнику.

Послѣ г. Васильева, идетъ—хотя на нѣкоторомъ уже разстояніи—другой молодой художникъ, г. Шрейдеръ, выставившій два прекрасныхъ вида Харьковской губерніи; особенно примѣчателенъ тотъ, который представляетъ рядъ малороссійскихъ хатъ, необыкновенно счастливо освѣщенныхъ среди темноватаго тона остальной картины.

Примѣчательны также ландшафты принца Ольденбургскаго. Здѣсь являются не незрѣлые опыты дилетантта, пописывающаго кое-что отъ нечего дѣлать и расхваленнаго близкими или подчиненными, но картины, свидѣтельствующія объ истинномъ поэтическомъ чувствѣ и глубокомъ постиженіи красотъ русской природы—тамъ гдѣ онѣ въ самомъ дѣлѣ есть. Изъ картинъ этихъ особенно слѣдуетъ указать на

„Видъ изъ окрестностей Петербурга", а потомъ на „Видъ изъ окресностей Воронежа". Въ каждой картинѣ принца Ольденбургскаго есть непремѣнно вода, и эффекты ея освѣщенія переданы съ большой простотой и правдивостью. Деревья, даль и даже небо (всегдашняя точка преткновенія) также чрезвычайно удачны и живы. Только, думали бы мы, этому художнику слѣдуетъ строгимъ и постояннымъ занятіемъ укрѣпить то, что̀ дано ему самой природой: онъ слишкомъ наклоненъ писать широкою, быстрою кистью и не всегда даетъ полный, удовлетворительный отчетъ въ подробностяхъ.

Между морскими видами г. Судковскаго, всего болѣе обращаетъ на себя вниманіе самый большой: въ немъ нѣтъ сухости, замѣчаемой въ другихъ его произведеніяхъ, и, напротивъ, въ дальнихъ планахъ волнъ, тѣснящихся и скачущихъ около полупогруженнаго корабля, есть такія части, на которыя долго-долго можно любоваться.

Изъ числа финляндскихъ нашихъ живописцевъ, составляющихъ, можно сказать, цѣлую отдѣльную школу, съ особыми задачами, пріемами и эффектами, очень почетное мѣсто на нынѣшней выставкѣ занимаютъ гг. Линдгольмъ и Мунстергельмъ. Оба представили прекрасныя вещи, хотя и въ разныхъ родахъ. Лучшая картина у перваго изъ нихъ—„Лѣсъ", съ широко-раскрывающимися горизонтами хвойныхъ деревьевъ; второго видъ „Гогенъ-Ашау", съ замкомъ, чудесно освѣщеннымъ на верху крутой скалы и воздымающимся надъ цѣлымъ моремъ зелени, ползущей по горѣ и расплывшейся по котловинѣ внизу.

Но что̀, быть можетъ, всего примѣчательнѣе между всѣми пейзажами выставки—это картина мюнхенскаго художника Вебера: „Ловля сельдей на берегахъ Голландіи". Здѣсь все совершенство. И небо, нависшее мрачнымъ коричневымъ пятномъ, и накренившійся корабль съ реями и парусами, словно готовыми свалиться въ воду, и ряды вкось бѣгущихъ волнъ съ широкими завитыми хохолками, и воздухъ морской, дышащій сыростью и мракомъ—все это такое великолѣпіе и вмѣстѣ съ тѣмъ такое отсутствіе выдумокъ и вычурности, что хотѣлось бы многихъ-многихъ нашихъ ландшафтистовъ послать сюда, къ этой картинѣ, чтобы они смотрѣли и учились, ка̀къ нынче талантливые люди въ Европѣ пишутъ портреты природы, безъ румянъ и бѣлилъ, безъ разноцвѣтной фольги и всякихъ иллюминацій красками, чтобы они отучались отъ всего того, что̀ выдумано и затвержено ими въ собственной мастерской, и что̀, поэтому, дѣлаетъ первую ихъ картину похожею на пятьдесятъ-первую, на сто-первую и такъ до безконечности.

Вслѣдствіе такихъ соображеній, мы пропустили мимо глазъ пейзажи разныхъ живописцевъ нашихъ, надѣленныхъ всяческими высокими и средними чинами, но тѣмъ не менѣе не дѣйствующими ни на наше воображеніе, ни на наше чувство, и, прощаясь съ ландшафтнымъ отдѣленіемъ выставки, замѣтимъ только, что взводъ картинъ профессора Айвазовскаго очень благоразумно пріютился въ особомъ кабинетѣ, вдали отъ всей остальной толпы талантливыхъ, полуталантливыхъ и вовсе не талантливыхъ пейзажей, населяющихъ большую античную залу. Это какой-то свой особый міръ картинъ спеціально красныхъ, зеленыхъ, голубыхъ, розовыхъ и желтыхъ, произведенныхъ на свѣтъ не кистью и палитрой, а элекрическимъ или бенгальскимъ освѣщеніемъ. Было время, когда профессоръ Айвазовскій поражалъ и увлекалъ: нынче онъ только-что скученъ. Какое паденье и какая жалость! Какая гибель таланта, въ корнѣ своемъ когда-то истиннаго и поэтическаго! Вотъ грозное предостереженіе для нашихъ художниковъ, до чего можетъ довести небрежность, легкое отношеніе къ своему дѣлу и необузданная быстрота работы. Разсматривая картины профессора Айвазовскаго и находя еще тамъ и сямъ кое-какія блестки истиннаго художества, все-таки невольно говоришь себѣ: А вѣдь что̀ бы могло выйти изъ этого человѣка, еслибы онъ себя не исказилъ до этой, вотъ, безобразной степени.

Другой, многочисленный отдѣлъ выставки, по сосѣдству съ пейзажами—это скульптура. Не часто бываетъ у насъ такое обиліе статуй, бюстовъ, барельефовъ, статуекъ—изъ мрамора, гипса, воска, какъ нынче, и, что̀ всего примѣчательнѣе, здѣсь тоже есть нѣсколько произведеній очень хорошихъ.

Но мы говоримъ, конечно, не про модель громаднаго монумента въ память освобожденія крестьянъ, сочиненную какимъ-то нѣмецкимъ художникомъ Гальбигомъ. Можетъ быть, онъ и въ самомъ большомъ почетѣ гдѣ-нибудь у себя на родинѣ, быть можетъ, его признаютъ въ томъ или другомъ углу истиннымъ и великимъ геніемъ; но модель его памятника вышла чѣмъ-то совершенно каррикатурнымъ и пошлымъ, и мы можемъ одно лишь сказать: только бы Господь Богъ избавилъ насъ отъ выполненія этого проекта въ дѣйствительности! Хорошъ уже нашъ монументныхъ дѣлъ мастеръ г. Микѣшинъ, лѣтъ 12 тому назадъ вдругъ наполнившій столько чиновныхъ (въ Академіи) сердецъ сладкимъ трепетомъ восторга и ожиданій, но г. Гальбигъ—куда, не въ примѣръ лучше и выше его! Нѣтъ, ужъ если необходимо строить громадные монументы и тратить на нихъ громадныя деньги,—если между своими никого особенно великаго не находится, то пусть упражняется въ ихъ сочиненіи и пусть выполняетъ ихъ г. Микѣшинъ. А то съ чѣмъ же сообразно выписывать изъ-за границы такого ровно ничѣмъ не примѣчательнаго господина, какъ Гальбигъ, чтобы изобразить, болѣе или менѣе ординарно, вовсе незнакомыя ему шубы и шубейки, шапки и фуражки, сапоги и коты, чтобы показать зрителю множество неладныхъ затылковъ и спинъ, нѣсколько пошлѣйшихъ академическихъ позъ и движеній—и за все это вытребовать съ насъ что-нибудь въ родѣ милліона или около того! Такое великое событіе, какъ освобожденіе крестьянъ, достойно монументовъ получше тѣхъ, что̀ съ бухты-барахты наскоро стряпаютъ, прибѣжавъ изъ Германіи, кое какіе Гальбиги. Любопытно было бы знать, долго ли еще продолжится у насъ страсть выписывать изъ-за границы всякую всячину и по части людей, и по части вещей? Право, у насъ столько и своей дряни есть, что незачѣмъ выписывать чужую.

Нѣтъ, мы не эту модель держали въ мысли, принимаясь говорить о скульптурѣ: нѣтъ, она слишкомъ плоха. Но мы не разумѣемъ тоже и произведеній г. Годебскаго, даромъ что они сильно пришлись по вкусу „Московскимъ Вѣдомостямъ“. Вещей г. Годебскаго выставлено много, но ничего мы тутъ не нашли выдающагося изъ ряда посредственности. Бюстъ актера В. В. Самойлова отличается самою непріятною надутостью и напыщенностью, мраморный медальонъ г-жи Гроссъ—полнымъ отсутствіемъ изящества, статуя вакханки — коротенькими заплетающимися ножками, а увѣнчиваемый этою вакханкою (неизвѣстно для чего, и съ какой стати) чей-то мужской бюстъ—траурнымъ настроеніемъ и тупымъ взглядомъ; наконецъ, бюстъ изъ мрамора подъ названіемъ „Скромность“, отличается только совершенно предосудительнымъ и пустымъ фокусомъ вуаля, наброшеннаго на лицо, за что наврядъ ли кто дастъ требуемые каталогомъ 800 руб.

Нѣтъ, мы все не про это говоримъ, а пропустивъ кое-что присланное изъ Финляндіи и изъ Рима, гдѣ таланта мы тоже замѣтили мало (напримѣръ „Кокетку“ г. Попова, въ видѣ молоденькой *нагой* дѣвочки—гдѣ слыханы такія кокетки?), и прямо обратимся къ тому, что̀ есть на выставкѣ хорошаго по части скульптуры. Это все только небольшія статуэтки изъ гипса, воска и бронзы, но интереса и дѣльности въ нихъ въ сто разъ больше, чѣмъ во всякихъ статуяхъ и бюстахъ съ самыми солидными претензіями на значительность и серьозность. Г. Оберъ выставилъ очень характерныхъ „Собаку“ и „Лошадь-башкирку“, ловко схваченныхъ съ натуры; г. Лансерѐ выставилъ пять маленькихъ группъ, столько же полныхъ жизни и натуры, какъ тѣ, которыми онъ обратилъ на себя всеобщее вниманіе 2—3 года тому назадъ; изъ нихъ мы особенно укажемъ читателю на „Заманчивое предложеніе“ (два черкеса встрѣтились и, сидя на коняхъ, взвѣшиваютъ съ самыми озабоченными минами и убѣдительными жестами какое-то предпріятіе) и „Царскаго сокольничаго XVII вѣка“, гдѣ намъ необыкновенно нравится движеніе несущагося во всю прыть и вдругъ осаженнаго коня: морда у него перекосилась, все тѣло дрогнуло въ сторону, а сокольничій, протянувъ руку, на которой сидитъ соколъ, готовый вспорхнуть, и вытянувшись всей фигурой впередъ, глядитъ съ насупленными бровями вдаль и рванулъ коня своего назадъ, чтобы спустить свою птицу на добычу. „Молодой абрекъ“ и „Линейный казакъ“ тоже очень милыя вещицы, и намъ остается только желать, чтобы наша публика все болѣе и болѣе цѣнила этого молодого, очень талантливаго художника, и заказывала ему статуэтки, вмѣсто того, чтобы заводить себѣ всякій рутинный магазинный хламъ изъ-за границы. Наконецъ, общее вниманіе обращаетъ нынче на себя новый художникъ по части „мелкой“ скульптуры—г. Шохинъ, у котораго нельзя не признать истиннаго таланта, полнаго наблюдательности и юмора, но который, къ сожалѣнію, нѣсколько злоупотребляетъ и отчасти впадаетъ въ каррикатуру. Много жизни, правды и типичности въ его „евреяхъ-музыкантахъ“ и „встрѣтившихся евреяхъ-барышникахъ“: тутъ и лица, и длиннополые сюртуки, и ввалившіяся груди, и костлявые быстро бѣгающіе пальцы, и отвислыя губы, и лукавые глаза, и ужасныя штаны, и помятыя шляпы, и громадные зонтики, взглядъ, устремленный на цимбалы, на которыхъ происходитъ дѣло—все вѣрно, все чудесно и юмористично, Но не надо переходить черту, и не надо представлять всѣхъ евреевъ сплошь непремѣнно каррикатурными и уродливыми: это былъ бы взглядъ крайне ограниченный и бѣдный, и интересъ тутъ скоро бы истощился, какъ при вѣчно-одинакихъ разсказахъ г. Вейнберга. Пусть г. Шохинъ вспомнитъ „еврея-портного“ и „еврея-скупого“ г. Антокольскаго, и пусть учится у этого талантливаго и истинно-глубокаго художника, ка̀къ надо трактовать не одну внѣшность, но и то, что̀ поважнѣе и подороже ея. „Разговоръ выпившаго съ собакой“ г. Шохина тоже заключаетъ въ себѣ много жизненности и правды—къ несчастью опять пополамъ съ каррикатурой. Къ чему это? Мы находимъ талантливостъ у г. Шохина, и поэтому искренно желаемъ ему, чтобы онъ посерьознѣе и подѣльнѣе обращался съ этимъ талантомъ, и не употреблялъ его на пустое баловство: до добра оно никогда не доводитъ.

За всѣмъ этимъ слѣдуетъ цѣлая большущая зала, наполненная портретами и жанрами.

Между портретами — которыхъ, впрочемъ, много, — рѣшительно не на что указать: всѣ они посредственны или плохи. Единственный портретъ попримѣчательнѣе—это портретъ бывшаго вице-президента Академіи, графа Ѳ. П. Толстого, написанный его дочерью. Конечно, эта молодая художница еще далеко не достигла вершины искусства, а все-таки нельзя сомнѣваться въ истинномъ ея талантѣ и художественности ея натуры. Поэтому слѣдуетъ искренно жалѣть о ранней ея смерти, когда она успѣла только мелькомъ заявить, сколько хорошаго можно было отъ нея ожидать. Замѣтимъ, сверхъ того, что мы здѣсь особенно рады указать на примѣчательный портретъ, написанный графинею О. Ѳ. Толстою, именно потому, что на нынѣшней выставкѣ только она одна и отличилась изъ всѣхъ женщинъ. Нельзя сказать, чтобъ женскій полъ вовсе отсутствовалъ нынче на выставкѣ: нѣтъ, тутъ есть и картины, и портреты, и люди, и животныя, и пейзажи, и фрукты, представленные женскими руками—но все это ни къ чему не повело на нынѣшній разъ, даромъ что эти же самыя художницы въ другихъ случаяхъ выставляли множество вещей, на которыя просто сердце радовалось. Что̀ такое нынче съ ними случилось—просто ума не приложишь. Но кромѣ прекраснаго портрета графини Толстой, надо сказать пару словъ про другой портретъ, въ которомъ ничего нѣтъ прекраснаго. Это портретъ Глинки, написанный для знаменитой московской коллекціи г. Третьякова академикомъ Горавскимъ: писанъ этотъ портретъ ординарно, поза неуклюжая, сходства—почти никакого, даромъ что писанъ этотъ портретъ съ дагерротипа, хранящагося у родныхъ и друзей Глинки. Шапочка съ кистью —похожа, но кромѣ нея все остальное: цвѣтъ лица,

взглядъ, положеніе рукъ—все представляетъ печальную каррикатуру на Глинку.

Обращаясь къ такъ-называемымъ „жанрамъ“ (что дѣлать! и никуда негодное слово, а все мы его употребляемъ: нѣтъ другаго, да и только), обращаясь къ нимъ, мы прежде всего скажемъ кое-что про три картинки одного художника, котораго, къ сожалѣнію, никто не замѣчаетъ, да который и самъ до того о себѣ небрежетъ, что если такъ будетъ продолжать, то пожалуй скоро очень мало будетъ стоить. Мы говоримъ про г. Лашина. Три картинки его: „Игра въ рекруты“, „Начинающій художникъ“ и „На постояломъ дворѣ“ отправлены наверхъ, и стоятъ тамъ среди всякихъ самыхъ плохихъ и даже почти никуда негодныхъ вещей. Что, пожалуй, вѣдь распорядители были правы. Но зачѣмъ все это такъ идетъ у г. Лашина, когда несомнѣнно то, что, судя по первымъ его сочиненіямъ, отъ него можно было ожидать чего-то въ самомъ дѣлѣ хорошаго? У него своя спеціальность: крестьянскіе ребятишки, и онъ имѣетъ даръ открывать въ этомъ особомъ міркѣ множество юмора, граціи, красивости, которыхъ не найдешь у другихъ художниковъ. Но онъ съ каждымъ годомъ сталъ писать все гаже и гаже, все небрежнѣе и небрежнѣе, такъ что если онъ не очнется и не повернетъ круто назадъ, скоро просто не къ чему будетъ присылать ему картины на выставки. Если онъ не надѣется добиться толку съ кистью и масляными красками, пусть онъ по крайней мѣрѣ совершенствуется въ рисункѣ карандашомъ, пусть онъ даетъ маленькія сочиненія для литографіи и гравюры на деревѣ: намъ кажется, что все еще изъ него можетъ выйти что-то, и что ему не слѣдуетъ сходить со сцены. Поэтому мы и протягиваемъ ему—хотя бы даже въ видѣ соломенки—свой совѣтъ и лучшее пожеланіе.

Теперь отъ утопающаго перейдемъ къ тѣмъ, кто вовсе не тонетъ, а, напротивъ, идетъ въ гору. Между примѣчательными произведеніями нынѣшней выставки намъ особенно пріятно отмѣтить картины трехъ членовъ художественной артели, потому что эти картины убѣждаютъ насъ, что артель, на которую всѣ (а въ томъ числѣ и мы) столько прежде радовались и которая потомъ какъ-то совсѣмъ расклеилась и расползлась,—не совсѣмъ еще погибла. Трое членовъ артели представили на выставку вещи очень хорошія. Г. Морозовъ выставилъ „Сельскую безплатную школу“, которая хотя и написана жестко, рѣзко и непріятно, но представляетъ прекрасные типы отличныхъ барышень, пришедшихъ изъ своихъ барскихъ домовъ учить всякихъ мальчугановъ и дѣвчоночекъ,—и кругомъ, вездѣ около этихъ милыхъ, простыхъ особъ, цѣлая толпа зубрящихъ, читающихъ и пишущихъ, говорящихъ урокъ, сидящихъ, прохаживающихся, пріютившихся гдѣ-нибудь калачикомъ босоногихъ мальчиковъ и дѣвочекъ. Типы, позы, движенія, взгляды—всѣ очень хороши, и тотъ сдѣлаетъ очень не дурно, кто купитъ себѣ эту картинку.—Г. Корзухинъ выставилъ чрезвычайно характерную (хотя неважную по колориту), чрезвычайно примѣчательную вещицу: „Разлука“. Эту картинку смѣло можно назвать однимъ изъ лучшихъ жанровъ, произведенныхъ нашею молодою школою. Отецъ военный (хорошій, добрый человѣкъ, немного бурбонъ) сидитъ на диванѣ, и, поглядывая на часы, понукаетъ жену поскорѣе прощаться съ сыномъ: пора ему въ корпусъ. Всѣ только сейчасъ пили чай, еще чайникъ стынетъ на самоварѣ, маменька держитъ своего сынка-кадетика, уже застегнутаго, уже совсѣмъ готоваго, на колѣнахъ, нянюшка въ салопѣ и капорѣ ждетъ у дверей идти провожать, а онъ, сынокъ, со своей немножко степной, башкирской мордочкой и стрижеными волосиками, груститъ, и призадумался, и нейдетъ съ колѣней мамашиныхъ: ахъ, какъ тошно отсюда въ заведеніе отправляться! Здѣсь, въ этой картинкѣ, все до того вѣрно и правдиво, все до того естественно и просто, столько характеровъ и типовъ, что ее стоило бы награвировать, или, по крайней мѣрѣ, снять фотографіей и пустить въ продажу: навѣрное многимъ захочется имѣть ее у себя.—Наконецъ, г. Журавлевъ выставилъ двѣ картины: „Модница жена“ и „Писецъ въ нетопленой комнатѣ“. Обѣ онѣ заключаютъ въ себѣ довольно хорошаго. Чиновникъ, сидящій у стола за перомъ и обязанный повернуться, чтобы посмотрѣть, какъ его благовѣрная супруга, полногрудая, интересная особа, въ своемъ атласномъ голубомъ платьѣ поѣдетъ отличаться куда-то на балъ, пока онъ, бѣдный, будетъ полъ-ночи корпѣть надъ проклятыми бумагами — это живой типъ, необыкновенно мѣтко схваченный. „Писецъ“, строчащій бумагу, чуть не въ припрыжку отъ холоду и весь скорчившійся въ какомъ-то пледѣ—тоже хорошъ.

Картинка „Сельскія похороны“ профессора К. Е. Маковскаго была бы недурна по выраженію иныхъ лицъ, еслибы картина въ общемъ не представляла что-то галантерейное и барское, напоминающее севрскій фарфоръ и его живопись, и еслибы за нее не была назначена громадная цѣна 1,000 руб.: что же послѣ этого платить за картины, несравненно болѣе важныя и дѣльныя?

Три картины его талантливаго брата, Владиміра Маковскаго, конечно, довольно далеко отстоятъ отъ его chef d'oeuvre'а, видѣннаго нами на одной изъ послѣднихъ выставокъ: „Пріемная у доктора“, но все-таки заключаютъ много истинно-прекраснаго по выраженію. Правда, въ картинкѣ „Тихонько отъ жены“ есть доля каррикатуры: старикъ, украдкой наливающій себѣ водки въ рюмку, подъ прикрытіемъ шкапа, строитъ такую рожицу, какихъ на свѣтѣ никогда еще не видано, и подгибаетъ колѣнки свои, такъ какъ подгибаютъ ихъ на театрѣ плохіе актеры, а все-таки и въ этой фигурѣ есть—во всемъ остальномъ—не мало комизма и правды. „Дьячекъ“ уже какъ-то невѣроятно багровъ, и руки, держащія кружку со сборомъ, черезъ чуръ уже слонововидны—а все-таки въ этомъ небритомъ, шершавомъ лицѣ есть столько тупости, лукавости и пьянства, что точно видишь живой типъ и живые глаза передъ собою. Лучше всего, „Возвращеніе съ ночного“: это точно которая-то сцена изъ „Записокъ охотника“ Тургенева. Занимается заря, земля еще повсюду темна, но на горизонтѣ уже начинаетъ протягиваться узенькая красная полоска. И вотъ цѣлая толпа крестьян-

скихъ мальчиковъ, въ однѣхъ рубашонкахъ, безъ всякой обуви, скачетъ верхомъ—это они изъ табуна лошадей ворочаютъ домой на работу: типы лицъ, взгляды, устремленные глаза, хлябающіе въ воздухѣ въ тактъ съ галопомъ локти, тощія, длинноногія, уродливо-мордыя, всклокоченныя лошади — это все безподобно, это результатъ значительнаго таланта, наблюдательности и мастерства. Хотя живопись въ этой картинкѣ не довольно тщательна, но все нельзя не причислить вещицу эту къ замѣчательнымъ пріобрѣтеніямъ новой русской школы.

Двѣ картинки профессора Гуна: „Больное дитя“ и „Дѣти съ котятами“ не представляютъ ничего особеннаго относительно содержанія—оно просто ординарно — но написаны онѣ великолѣпно, съ такою тщательностью и оконченностью, такимъ мастерствомъ и такою пріятностью колорита, что почти могутъ соперничать съ превосходнѣйшими произведеніями Мейсонье. Слѣдуетъ жалѣть только объ одномъ: о ихъ совершенно иностранной физіономіи. Можно было бы присягнуть, что эта картина какого-то французскаго художника.

Многіе сильно восторгаются картиною г. Семирадскаго: „Римляне блестящихъ временъ кесаризма“. Дѣйствительно, тутъ много ловкости въ работѣ и блеска, но, несмотря ни на что, мы не можемъ много симпатизировать этой картинѣ. Это мастерской, но въ сущности холодный и ничего не говорящій, сильно декоративный эскизъ. Римскихъ типовъ, римской жизни — не чувствуешь. Даромъ создавать формы красоты г. Семирадскій не обладаетъ; остаются затѣмъ: довольно ловкіе эффекты мрака и свѣта, женскія фигуры вакханокъ, впрочемъ ничуть не античныхъ, масса валяющихся на подушкахъ тѣлъ, кое-какая римская мебель и подробности—и больше ничего. Отъ такой задачи мы желали бы бо́льшаго и лучшаго. А эта картина оставляетъ насъ въ высшей степени равнодушными, и даже, если начать разбирать ее, способна сдѣлаться непріятною, по отсутствію всего самаго важнаго, что̀ бы должно быть и чего въ ней нѣтъ.

Такимъ образомъ, эта единственная такъ называемая историческая картина—неудача на выставкѣ.

Зато тамъ мы нашли не мало другого прекраснаго, хотя только принадлежащаго къ категоріямъ гораздо менѣе важнымъ и торжественнымъ. Нужды нѣтъ, мы все-таки тѣмъ довольны, и скажемъ, что въ концѣ концовъ нынѣшняя выставка не изъ худыхъ.

(*„Спб. Вѣд.“, 4 апр. 1872 г., № 93*).

Новая картина Рѣпина.

Надняхъ отправлена изъ Петербурга въ Москву новая картина одного изъ нашихъ молодыхъ живописцевъ, которая, къ сожалѣнію, по недостатку времени, не могла быть выставлена для обозрѣнія здѣшней публики. А между тѣмъ, и по задачѣ, и по исполненію, это новое произведеніе г. Рѣпина, одного изъ замѣчательнѣйшихъ нашихъ художниковъ, безъ сомнѣнія, привлекло бы въ мастерскую его сотни, можетъ быть, тысячи посѣтителей.

Картина эта (около 5-ти аршинъ въ ширину, и болѣе 3-хъ въ вышину) представляетъ собраніе наиболѣе извѣстныхъ музыкальныхъ композиторовъ и музыкантовъ русскихъ, польскихъ и чешскихъ. Среди зала въ русскомъ стилѣ, ярко освѣщеннаго невидимыми для зрителя люстрами, расположилось нѣсколько группъ стоящихъ, сидящихъ и прохаживающихся. Самую средину занимаетъ Глинка, съ живостью и одушевленіемъ что-то излагающій. Около него стоятъ князь В. Ѳ. Одоевскій, М. А. Балакиревъ и Н. А. Римскій-Корсаковъ; тутъ же, среди нихъ, сидитъ, облокотясь на стулѣ, А. С. Даргомыжскій. Немного поодаль стоитъ, заложивъ руки за спину, А. Н. Сѣровъ. Тутъ же группа композиторовъ церковной музыки: Бортнянскій, священникъ Турчаниновъ и А. Ѳ. Львовъ, въ блестящемъ придворномъ мундирѣ и съ множествомъ орденовъ на груди; такъ какъ онъ сидитъ, то къ нему наклоняется и что-то толкуетъ московскій композиторъ Верстовскій, и почти рядомъ съ нимъ виднѣется голова другаго московскаго композитора, Варламова. Въ правомъ углу картины сидитъ у фортепьяно А. Г. Рубинштейнъ, еще держащій руку у клавишей и поворачивающій голову, какъ будто прислушиваясь къ тому, что говорится въ главной, глинкинской группѣ; черезъ фортепіано къ нему свѣшивается, что-то говоря, братъ его Н. Г. Рубинштейнъ. Все остальное мѣсто на правой сторонѣ картины занято польскою группой: тутъ представлены Монюшко, Шопенъ, графъ Огинскій и Липинскій; Ласковскій (въ военномъ мундирѣ) представленъ нѣсколько поодоль. Чешскіе композиторы всѣ умѣстились въ лѣвомъ краю картины. Съ самаго края налѣво стоитъ у стѣны Э. Ф. Направникъ, подлѣ него на небольшомъ диванчикѣ сидятъ Сметана и Бендль, а позади нихъ—Горакъ.

Картина эта, необыкновенно блестящая по свѣтовымъ эффектамъ и мастерской группировкѣ, помѣстится въ Москвѣ, въ „Русскомъ Базарѣ“, въ той залѣ, которая назначена для концертовъ и лекцій; но такъ какъ ей назначено, по плану архитектора, мѣсто довольно возвышенное отъ пола, среди русской орнаментаціи залы, то живопись должна была быть держана въ нѣсколько декоративномъ тонѣ, разсчитанномъ на отдаленіе, и не допускала тонкости обыкновенной портретной живописи. Мы слышали, что незадолго до отправленія картины въ Москву, совѣтъ Академіи Художествъ ходилъ смо-

трѣть и нашелъ ее достойною таланта и мастерства г. Рѣпина. Мы, съ своей стороны, можемъ пожалѣть только объ одномъ: именно о томъ, что въ программу картины не вошли нѣкоторые изъ новѣйшихъ композиторовъ русской музыкальной школы, которые должны были бы тутъ непремѣнно находиться, нераздѣльно съ гг. Балакиревымъ и Римскимъ-Корсаковымъ, какъ преемники и продолжатели Глинки и Даргомыжскаго. Но, по всей вѣроятности, не отъ живописца зависѣлъ выборъ для картины тѣхъ или другихъ личностей, и очень могло статься, что московскіе заказчики, очень твердо зная Верстовскаго и Варламова, еще ничего не слыхали о петербургскихъ композиторахъ новѣйшаго времени, гораздо болѣе замѣчательныхъ, чѣмъ авторы „Аскольдовой могилы“ и разныхъ романсовъ сомнительнаго достоинства. А жаль, что это такъ случилось: вѣроятно не скоро представится у насъ снова случай изобразить въ одной картинѣ такое блестящее музыкальное собраніе, какое мы теперь видимъ на превосходной картинѣ г. Рѣпина.

(*„Спб. Вѣд.“, 27 мая 1872, № 144, безъ подп.*).

Художественныя замѣтки о политехнической выставкѣ и Москвѣ.

I.

Прошу извиненія у публики и у редакціи „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей“, но мнѣ необходимо начать мои замѣтки съ того, что я приведу здѣсь отрывки изъ одной старой, ненапечатанной статьи моей.

Когда кончилась всероссійская мануфактурная выставка 1870 года въ Соляномъ городкѣ, я написалъ замѣткм, гдѣ сравнивалъ ее (разумѣется, только въ предѣлахъ отведенной мнѣ спеціальности—стороны художественной, и отчасти бытовой) съ изумительною парижскою выставкою 1867 года, и вмѣстѣ съ тѣмъ высчитывалъ, что̀ именно будущая московская политехническая выставка 1872 года должна принять къ свѣдѣнію, для того, чтобы избѣжать нѣкоторыхъ существенныхъ недостатковъ и неполноты петербургской выставки 1870 года. Этой статьѣ не удалось тогда явиться въ свѣтъ, потому что именно въ это самое время началась французско-прусская война, и журналамъ было не до выставки; они завалены были извѣстіями съ театра военныхъ дѣйствій. Впослѣдствіи было уже слишкомъ поздно говорить о петербургской выставкѣ, давно кончившейся и всѣми позабытой. Теперь другое дѣло. Теперь, совершенно наоборотъ, будетъ больше чѣмъ когда-нибудь кстати припомнить недочеты прежней петербургской выставки и сравнить съ ними составъ и характеръ нынѣшней московской. Вѣдь такихъ выставокъ, какъ выставки 1870 и 1872 годовъ, у насъ никогда еще не бывало—значитъ сто̀итъ взглянуть на нихъ попристальнѣе и свести ихъ итоги.

Итакъ, вотъ что̀ я писалъ два года тому назадъ:

„Пока выставка существовала, пока она, почти до самыхъ послѣднихъ дней своихъ, продолжала пополняться не только все новыми предметами, но даже цѣлыми отдѣлами, обязанность критики состояла въ томъ, чтобъ указать на достоинства или недостатки выставленнаго, и обратить вниманіе на то, что̀ могло тутъ быть не замѣчено, или не въ настоящемъ свѣтѣ оцѣнено торопящеюся и засуеченною, иногда недостаточно внимательною, публикою. Теперь, когда выставка кончилась и отъ нея не осталось уже камня на камнѣ, обязанностью критики является другое дѣло, быть можетъ, не менѣе перваго важное и существенное: это—указать на то, чего на выставкѣ *не было*, и что, однакоже, должно было бы непремѣнно тамъ быть.

„Если нынѣшняя петербургская выставка выдалась самымъ выгоднымъ образомъ изъ ряду всѣхъ предыдущихъ русскихъ выставокъ, то это, конечно, всего болѣе благодаря національному элементу, сильно высказавшемуся въ разныхъ отрасляхъ нашего производства. Только тѣ предметы, которые носили печать національнаго своеобразія и оригинальности, обращали на себя вниманіе большинства и притягивали толпы народа въ залы Соляного Городка. Подобныхъ предметовъ, и даже цѣлыхъ отдѣловъ, было на выставкѣ не мало. И, не смотря однакоже на это, воображенію очень многихъ посѣтителей навѣрное все-таки представлялось множество такихъ предметовъ, отсутствіе которыхъ на всероссійской выставкѣ должно было казаться совершенно непостижимымъ. Такъ, наприм., не странно ли теперь припомнить, что на выставкѣ можно было видѣть разныхъ сортовъ иностранные хлѣбы и печенья, шведскій хлѣбъ, выборгскіе крендели, даже нѣмецкіе пряники,—и не видать было ни одного калача, ни одной сайки, этихъ коренныхъ по существу и оригинальныхъ по формѣ общенародныхъ русскихъ продуктовъ; можно было любоваться на всевозможные вагоны, кареты, коляски и шоры англійскаго, американскаго, нѣмецкаго и французскаго происхожденія,—и не было ни однихъ саней и ни одной телѣги, ни одной крестьянской росписной дуги и оригинальной узорочной сбруи, даромъ что въ нихъ весь свой вѣкъ ѣздитъ вся главная масса русскаго государства; можно было до тонкости изучить разныя франтовскія гички и другія шикарныя изобрѣтенія модныхъ яхтъ-клубовъ,—но за то нельзя было получить, не то что въ оригиналѣ, а даже и въ модели, ни малѣйшаго понятія ни о единой изъ тѣхъ лодокъ, судовъ и барокъ, на которыхъ милліоны русскаго народа переправляются черезъ рѣки и озера, съ товаромъ и

безъ него; можно было приходить въ изумленіе отъ тончайшихъ и элегантнѣйшихъ серебряныхъ, золотыхъ, хрустальныхъ и фарфоровыхъ стакановъ, графиновъ, соусниковъ, блюдъ, чашъ, вазъ и иныхъ барскихъ затѣй для пунша, шампанскаго и джиновъ, —но тщетно было бы искать тутъ деревянныхъ ковшей, жбановъ, солонокъ, тарелокъ и остальныхъ посудинъ, изъ которыхъ ѣдятъ, пьютъ и хлебаютъ безчисленныя семейства на всемъ пространствѣ нашей земли; можно было перечислить множество превосходныхъ и блестящихъ машинъ, составляющихъ справедливую гордость европейскаго развитія,—и не было ни одного изъ тѣхъ устройствъ, становъ и станковъ, которыми крестьянскія руки ковыряютъ, тянутъ, плетутъ и ткутъ, на сотни тысячъ, а пожалуй и на милліоны рублей, безчисленные предметы громаднѣйшаго употребленія; можно было восхищаться множествомъ великолѣпныхъ фортепьянъ, сіяющихъ какъ солнце мѣдныхъ трубъ и изумительнѣйшихъ литавръ,—но мудрено было бы открыть хоть единый изъ тѣхъ гудковъ, балалаекъ, гармоній, которыми русскій народъ коротаетъ свой рѣдкій досугъ; можно было разсматривать множество художественныхъ картинъ, рисунковъ, фотографій,—но не было и помину о тѣхъ лубочныхъ картинахъ, огромныя массы которыхъ еще долго будутъ замѣнять нашему крестьянину всякіе Эрмитажи и музеи; наконецъ, можно было бы приходить въ экстазъ отъ модныхъ платьевъ въ нѣсколько тысячъ рублей, драгоцѣнныхъ ботинокъ, вѣеровъ, румянъ и духовъ, корсетовъ и браслетъ, но не было и слѣда крестьянскихъ сарафановъ, рубахъ, шляпъ и кокошниковъ. Однимъ словомъ, огромной массы самыхъ русскихъ, самыхъ всероссійскихъ предметовъ не было на лучшей всероссійской выставкѣ.

„Отчего же это такъ и куда же это годится?

„Я ни единую минуту не назначалъ себѣ появиться въ интересной роли истиннаго друга русскаго народа и адвоката убогой обстановки его. Но коль скоро дѣло идетъ о всероссійской выставкѣ, то не слѣдъ посылать туда только бархатъ, зеркала да золотое шитье, нужные одной маленькой кучкѣ людей, и утаивать въ сторонѣ сермяги, рогожи, ведра и плошки, среди которыхъ проходитъ вся жизнь громадной массы. И, наконецъ, рѣчь идетъ тутъ не о томъ, что̀ кажется всего галантерейнѣе и милѣе избалованнымъ барскимъ глазамъ, а о томъ, что̀ въ самомъ дѣлѣ *наше*, что національно, что̀ заключаетъ дѣйствительныя наши формы, краски, выражаетъ наши собственные обычаи и складъ жизни, и что̀, наконецъ, довольно часто—очень изящно.

„Никогда, кажется, не забудешь, ка̀къ многіе изъ нашихъ русскихъ съ презрѣніемъ смотрѣли, три года тому назадъ, во время всемірной выставки 1867 г., на тѣ или другіе „грубые“ и „обыкновенные“ предметы народнаго нашего производства, присутствовавшіе въ Парижѣ, среди великолѣпнаго дворца выставки. „Рогожи! Хомуты! Корзины! Лапти! Ковши! Что это за вещи такія для такой выставки, какъ парижская! Вотъ стоило возить за три тысячи верстъ! Вотъ было чѣмъ хвастаться—вѣдь это просто людямъ на посмѣяніе, намъ самимъ на срамъ!“—такія рѣчи, конечно, не мнѣ одному приходилось слышать въ Парижѣ изъ устъ многихъ любезныхъ соотечественниковъ. Но какъ бы тамъ ни было, хотя эти глупости произносились, а самыя вещи все-таки находились въ Парижѣ и присутствовали на выставкѣ. Значитъ, дѣло было сдѣлано. Ныньче наоборотъ: высокомѣрныя, чванныя понятія одолѣли, и опороченныхъ вещей нѣтъ тамъ, гдѣ имъ бы слѣдовало быть —на петербургской всероссійской выставкѣ. Но отчего же въ Англіи, во Франціи, въ Германіи, нѣтъ этой безтолковой чопорности, отчего тамъ, по поводу выставки, никто не корчитъ такихъ деликатныхъ баръ, какъ мы? Въ Англіи, напримѣръ, никто не находилъ ничего смѣшного, дикаго или непристойнаго въ томъ, что на всемірной ихъ выставкѣ явились веревки изъ ананасовыхъ или другихъ растительныхъ фибръ, индѣйскія цыновки, океанійскіе матты, плетенья или всякія корзины, лыко, дудки и свистульки изъ азіатскихъ ихъ владѣній. Отчего тоже Франція, Испанія или Швеція не находили лишнимъ выставлять народные (часто не меньше нашихъ грубые и не болѣе нашихъ живописные) зипуны или посуду изъ разныхъ провинціальныхъ своихъ захолустій? Отчего все это есть на-лицо *тамъ*, и отчего всего этого нѣтъ *здѣсь?*

„Можетъ быть на это возразятъ: „Пускай такъ въ самомъ дѣлѣ у насъ было; но всего менѣе тутъ въ отвѣтѣ можетъ быть коммиссія петербургской выставки. Она никому ни въ чемъ не мѣшала, она никому ни въ чемъ не отказывала. Всякій воленъ былъ выставлять, что ему угодно“. Но для распорядителей такого дѣла, какъ всероссійская выставка, не можетъ служить оправданіемъ только то, что они ничего не запрещали и ничего не гнали вонъ (если только это правда). У насъ еще нельзя оставлять выставку на ея собственный произволъ. Если цѣлая толпа лѣнивыхъ или ровно ни о чемъ не размышляющихъ производителей и хозяевъ забываетъ выставку, вопреки всѣмъ собственнымъ же интересамъ своимъ, то надо напоминать имъ про нее, надо часто и сильно толкать ихъ подъ бокъ, надо будить ихъ всевозможными шпорами на сто разныхъ ладовъ. Цѣлыя коммиссіи чиновныхъ распорядителей не могутъ же быть нужны только на то, чтобы собирать входную плату и получать награды, или кое-какъ составлять печатную опись всего случайно свезеннаго и снесеннаго. Имъ на досугѣ можно было бы тоже подумать о томъ: а что бы еще слѣдовало намъ добыть сюда на выставку?

„У насъ такъ часто и такъ усердно учатъ другихъ тому, чего вовсе не надо, такъ часто требуютъ съ другихъ совершенно лишняго, что не мѣшало бы иной разъ указать незнающимъ людямъ и что-нибудь дѣльное, потребовать съ нихъ, чтобы они безъ толку не хоронились другъ за другомъ и не прятали подъ спудъ, какъ что-то незначительное и ненужное, то, что̀ и почтенно, и важно, и нужно всѣмъ.

„Но если такимъ образомъ, цѣлыя офиціальныя коммиссіи не уразумѣли во многихъ отношеніяхъ настоящей своей обязанности, то тѣмъ значительнѣе

выступаютъ передъ нами усилія тѣхъ частныхъ лицъ, которыя именно сознавали, чтò нужно для всероссійской выставки, и въ этомъ смыслѣ направили всѣ свои заботы. Почти подъ конецъ выставки 1870 года появились въ Соляномъ Городкѣ отдѣлы: печорскій, сибирскій, кавказскій, ташкентскій и, наконецъ, народно-русскій (послѣдній подъ названіемъ „Русскій музей"). Всѣ они обязаны своимъ существованіемъ почину частныхъ лицъ, и притомъ почину, чуждому всегдашнихъ узкихъ предразсудковъ; вѣрно поэтому они такъ ярко отличились отъ остальныхъ частей выставки и представили цѣлую груду такихъ интересныхъ и важныхъ предметовъ, про которые всѣ какъ-то забыли для остальной, коренной части выставки. Въ этихъ отдѣлахъ не играли первой роли одни только великолѣпные предметы, служащіе для роскоши и капризныхъ потребъ немногихъ; тутъ, напротивъ, явились на сцену всѣ тѣ вещи, которыя входятъ въ составъ ежедневной, будничной жизни тѣхъ многочисленныхъ классовъ, назначеніе которыхъ, на всю жизнь—работа и нужда.

„Еслибы можно было вѣрить тѣмъ, кто понимаетъ только парадную, блестящую сторону выставки, ничего нельзя было бы ожидать отъ какихъ-то предметовъ „простонародныхъ, взятыхъ изъ жизни грубой, неотесанной толпы". И, однакоже, на повѣрку вышло другое. Вышло, что тутъ есть множество предметовъ, не только за тысячу верстъ стоящихъ отъ грубости и неотесанности, но исполненныхъ высшаго вкуса, красоты, оригинальности. Сибирскія сѣдла, составленныя изъ мѣха, нашивныхъ узоровъ и металлическихъ привѣсокъ, изящно расположенныхъ, ташкентскіе ярко-разноцвѣтные халаты и сапоги; модели киргизскихъ лодокъ; войлочные и шерстяные ковры, полные великолѣпныхъ узоровъ; печорскій чумъ; покрытыя фантастическими орнаментами сибирскія одежды и мѣховыя шапки; тунгузскіе и зырянскіе кафтаны и сапоги, усѣянные бисерными завитками и дорожками; затканныя узорами якутскія шерстяныя возжи; ножи съ рѣзными мѣдными черенками; глиняные кувшины съ Кавказа самыхъ прелестныхъ формъ; мѣдныя тамошнія жаровни; колпаки для дымящагося блюда риса; ташкентскія зеркала, задвигающіяся доской съ великолѣпными разноцвѣтными рисунками; кофейники, чаши и сосуды самыхъ нѣжныхъ и тонко-изящныхъ формъ; наконецъ, музыкальные инструменты для національной музыки, тоже до безконечности оригинальные и красивые, цвѣтныя чернильницы, столики, шапочки, веретена и мотовилки, рѣзныя двери и рѣзныя же разноцвѣтныя аптекарскія баночки—неужели все это уступало по красотѣ, удобству и мастерству исполненія какимъ бы то ни было бронзовымъ, фарфоровымъ, деревяннымъ, портняжнымъ и шляпнымъ издѣліямъ современной Европы, даромъ что одни сдѣланы въ дрянныхъ какихъ-то лавчонкахъ и жалкихъ конурахъ, изъ матеріала иной разъ самаго простого, и сдѣланы для общей потребы, тогда какъ другіе появились на свѣтъ въ магазинахъ съ саженными зеркалами, на нихъ пошелъ все только матеріалъ самый драгоцѣнный и назначены они для немногихъ? Нѣтъ, тѣ, кто прислалъ сюда къ намъ тѣ первыя вещи, даромъ что то были только азіаты, въ тысячу разъ болѣе понимали сущность дѣла и потребности выставки, чѣмъ тѣ соотечественники, которые изъ разныхъ краевъ нашего отечества могли бы прислать цѣлую массу вещей, имѣющихъ точь-въ-точь такое же значеніе оригинальности, народности, красоты и настоящей общей употребительности, да побоялись за нихъ, или изъ-за какой-то русской способности ровно ни о чемъ не думать, ровно ни о чемъ не заботиться, такъ и не прислали ихъ. „Русскій музей" хромалъ доброю своею половиной: но тамъ, рядомъ съ цѣлымъ взводомъ ничтожнѣйшихъ картинъ и столько же ничтожнѣйшей грудой разношерстаго bric-à-brac'a стариннаго нашего времени, пріютилось нѣсколько такихъ собраній, которыя прибавили полновѣсную ноту къ великолѣпному хору остальной выставки. Это былъ тотъ уголъ „Русскаго Музея", гдѣ сложилась картина житейской обстановки нашего народа, подъ видомъ комнатки русскаго крестьянина, съ его кроватью, образами, сундукомъ, поставцомъ, зипунами, сарафанами, шитыми повязками, тѣльниками, узорчатыми простынями и полотенцами, глиняными сосудами, ложками (изъ которыхъ вверху подъ навѣсомъ изъ полотенецъ сложился цѣлый карнизъ), гребнями, фляжками и т. д. Этотъ отдѣлъ былъ далеко не полонъ, тысячи вещей тамъ еще не доставало, а все-таки онъ былъ необыкновенно характеренъ въ своей крайней оригинальности и простотѣ. Навѣрное этотъ уголокъ выставки былъ одною изъ примѣчательнѣйшихъ частей ея.

„Среди всѣхъ чудесъ современной промышленности, среди блистательныхъ результатовъ работы, совершаемой за человѣческія руки колоссальными, безконечно сложными машинами, никогда не долженъ отсутствовать на большихъ общенародныхъ выставкахъ и элементъ національный, говорящій о вкусахъ, умѣньѣ, потребностяхъ и домашнемъ, бытовомъ уровнѣ отдѣльныхъ группъ и индивидуумовъ. Онъ много прибавляетъ къ общей, величавой картинѣ современныхъ народныхъ силъ и придаетъ ей особенно яркія краски".

Съ этими самыми требованіями я обратился и къ нынѣшней Политехнической выставкѣ. Они особенно важны и чувствительны для той точки зрѣнія, съ которой мнѣ предстояло наблюдать выставку—художественной. Здѣсь національность, т. е. соотвѣтственность народному складу, своебразность и красота играютъ первую роль.

Я никогда не соглашусь со всѣми тѣми, которые задолго еще до открытія Политехнической выставки писали, печатали и говорили, что эта выставка совершенно ненужная, потому что она не что иное, какъ повтореніе петербургской выставки 1870 года, что совершенно излишне такъ часто повторять однѣ и тѣ же выставки, лишь придумывая имъ какія-нибудь новыя заглавія. Всѣ эти люди—которыхъ, къ сожалѣнію, было много—говорили все это потому, что не знали хорошенько дѣла.

Политехническая выставка ничуть не есть подражаніе или повтореніе петербургской. Она задумана въ

главныхъ чертахъ своихъ еще въ 1867 году, скоро послѣ парижской выставки. столько поразившей повсюду умы, и первоначальное ея назначенiе состояло только въ томъ, чтобы быть „выставкою прикладного естествознанiя“, т. е. выставкою тѣхъ приложенiй къ жизни, которыя намъ доставляютъ произведенiя природы; собранные такимъ образомъ предметы должны были дать средство образовать при московскомъ университетѣ такой естественно-историческiй музей, какой, по части этнографiи, московская этнографическая выставка 1867 г. дала Румянцовскому Музею. Впослѣдствiи, къ первоначальной идеѣ прибавилась еще другая: соединить съ выставкою прикладного естествознанiя — выставку политехническую. Мало-по-малу обѣ выставки слились, и лишь для краткости и удобства употребленiя (какъ сказано въ протоколѣ одного засѣданiя) рѣшено оставить за всею выставкою названiе политехнической.

Что такая выставка никакимъ образомъ не будетъ полна и во всѣхъ отношенiяхъ удовлетворительна—это очень хорошо впередъ знали организаторы выставки: они много разъ разсуждали объ этомъ въ своихъ засѣданiяхъ, и занесли это не только въ тогдашнiе свои протоколы, но даже въ печатное „Обозрѣнiе выставки“. Здѣсь сказано, по поводу ботаническаго отдѣла: „Безъ сомнѣнiя, это собранiе есть только зачатокъ того, что можетъ быть произведено въ этомъ направленiи, дальнѣйшее развитiе котораго принадлежитъ Политехническому музею, такъ какъ подобныя коллекцiи собираются не въ одинъ годъ: музей Кью въ Лондонѣ, единственный по полнотѣ музей въ этомъ родѣ, собирался болѣе 40 лѣтъ»; а по поводу прикладной зоологiи: „На выставленную коллекцiю домашнихъ животныхъ слѣдуетъ смотрѣть только, какъ на попытку положить основанiе въ московскомъ музеѣ университета такого собранiя породъ домашнихъ животныхъ. Подобное собранiе весьма затруднительно и требуетъ продолжительнаго времени и очень значительныхъ затратъ“. Конечно, это можно было бы сказать и про третiй изъ главныхъ естественно-историческихъ отдѣловъ: отдѣлъ геолого-минералогическiй; но каковы бы ни были, такимъ образомъ, неполноты выставки, нельзя безъ особеннаго уваженiя и симпатiи смотрѣть на все предпрiятiе, какъ на зародышъ будущаго великолѣпнаго московскаго музея. Московскiе ученые дѣйствовали на нынѣшнiй разъ такъ, какъ наврядъ ли когда-нибудь еще дѣйствовали русскiе ученые: дружно, съ жаромъ, съ необыкновенной энергiй. Пускай не осуществились многiе изъ лучшихъ ихъ проектовъ и предположенiй, но они, конечно, всего менѣе въ этомъ виноваты. Памятникомъ ихъ дѣятельности за цѣлые 5 лѣтъ, вызывающимъ невольное уваженiе и глубокую симпатiю, остается изданiе, врядъ ли кому у насъ знакомое, но просто безпримѣрное. Это: «*Протоколы засѣданiй комитета по устройству политехнической выставки Императорскаго Общества Любителей Естествознанiя, Антропологiи и Этнографiи*». Читая эти протоколы, удивляешься не тому, что полны или научны обширныя программы, составленныя тѣмъ или другимъ отдѣленiемъ комитета, тѣмъ или другимъ ученымъ—никогда никто не сомнѣвался въ томъ, что у насъ есть люди свѣдующiе, много лѣтъ серьезно и съ энергическою любовью занимавшiеся своимъ предметомъ, значитъ, узнавшiе многое и основательно,—а тому, что столько русскихъ ученыхъ хлопочутъ не только о преподаванiи или изложенiи своего цехового предмета, а смотрятъ дальше и шире, озаботились, отъ макушки и до пятокъ, о назначенiи и участи предметовъ своего знанiя, о томъ пацiентѣ, для котораго предназначено это знанiе. Какая картина, какое невиданное у насъ зрѣлище. Сами наши ученые вдругъ занялись народнымъ просвѣщенiемъ народа своего; мысль ихъ полна тѣмъ, что должно принести глубокую и коренную пользу, они сходятся вмѣстѣ, совѣщаются одни, между собой, безъ всякой чужой иницiативы и поддержки, и продолжаютъ такое дѣло цѣлыхъ 5 лѣтъ!

Еще въ одномъ изъ первыхъ засѣданiй профессоръ А. П. Богдановъ сообщилъ своимъ товарищамъ о впечатлѣнiяхъ, вынесенныхъ имъ изъ обозрѣнiя всемiрной парижской выставки 1867 года и разныхъ заграничныхъ музеевъ, „представляющихъ во многихъ случаяхъ отрывочные примѣры прикладныхъ коллекцiй и свидѣтельствующихъ о насущномъ интересѣ подобныхъ собранiй, развитiе которыхъ съ каждымъ днемъ становится все большею и большею необходимостью“. Въ другой разъ тотъ же профессоръ, указывая на необходимую рознь, продолжающую существовать между практиками и людьми науки, говорилъ, что, „на представителяхъ чистой науки лежитъ обязанность показать и доказать ту пользу, которую въ различныхъ частныхъ случаяхъ приноситъ знакомство съ основными положенiями науки. Техническiя и политехническiя общества, разные курсы, всемiрныя выставки, чисто-промышленныя по цѣли, но общеобразовательныя на дѣлѣ, изгладили уже много розни и распространили много здравыхъ понятiй. Но какъ ни много сдѣлано на этомъ пути, этого мало въ сравненiи съ тою широкою, всеобъемлющею задачей, которая вызывается состоянiемъ дѣла. Для осуществленiя этой задачи, нужны постоянныя, повсемѣстныя усилiя, между прочимъ, и потому, что каждая страна, каждая значительная мѣстность представляетъ свои частныя условiя, что каждый день приноситъ новыя требованiя, новыя усовершенствованiя и новыя данныя. Здѣсь не можетъ быть никогда избытка въ частныхъ условiяхъ къ достиженiю цѣли; здѣсь всегда жизнью будутъ вызываться только новыя и болѣе усиленныя требованiя. Съ этой точки зрѣнiя Обществу Любителей Естествознанiя казалось, что будетъ своевременно и особенно полезно устроить въ Москвѣ Политехническую выставку, имѣющую своею основною задачей наглядно показать ту непрерывную, естественную и необходимую связь, которая существуетъ между чистыми науками естествознанiя и тѣми многоразличными приложенiями, для которыхъ онѣ служатъ основанiемъ“. Про различiе обыкновенныхъ промышленныхъ выставокъ (къ числу которыхъ относилась и петербургская 1870 года) отъ политехническихъ профессоръ Богдановъ говорилъ: „Задача первыхъ со-

стоитъ главнымъ образомъ въ конкурсѣ между различными экспонентами и въ наглядной картинѣ степени того совершенства, до котораго достигли промышленность и сельское хозяйство въ данной странѣ, въ извѣстный періодъ времени. Цѣль политехнической выставки—показать другую картину въ своихъ коллекціяхъ: на сколько отдѣльныя отрасли знанія о природѣ принесли свои выводы на пользу человѣка, до какого совершенства и разнообразія дошли приложенія этихъ выводовъ, наконецъ, на сколько сами приложенія стоятъ въ зависимости отъ чистаго знанія. Слѣдовательно, характеръ выставки Общества Любителей Естествознанія совершенно своеобразный, хотя можно надѣяться, что она будетъ и не безъ прямого результата для техники и сельскаго хозяйства“. Въ тоже время профессоръ Богдановъ предлагалъ, чтобъ во все время выставки были читаны публичныя лекціи, для которыхъ коллекціи выставки служили бы чѣмъ-то въ родѣ атласа или рисунковъ въ книгѣ, а этими лекціями вообще былъ бы хотя возбужденъ вопросъ объ объемѣ и цѣли естественно-историческихъ курсовъ въ техническихъ училищахъ.

Итакъ, по первоначальному плану, московская выставка должна была имѣть главною основою характеръ естественно-историческій въ его приложеніяхъ. Въ програму входили геологическіе разрѣзы земли, группы допотопныхъ растеній и животныхъ, расположенныхъ на особо устроенномъ маленькомъ островѣ, группы охоты, искусственныя растенія тропическихъ странъ и теплицы, антропологическія группы изъ манекеновъ разныхъ человѣческихъ племенъ, освѣщенныхъ электрическимъ свѣтомъ, виды огнедышащихъ горъ, картины географическаго распространенія животныхъ, обсерваторія съ телескопами и астрономическими приборами, водолазный колоколъ, аэростаты, наконецъ, коллекціи по всѣмъ частямъ естественной исторіи и собранія обрабатываемыхъ естественныхъ продуктовъ. Но дѣло не остановилось на однѣхъ этихъ задачахъ: мало-по-малу программа разрасталась и, наконецъ, заключила въ себѣ, быть можетъ, невольно перейдя даже желанія самихъ организаторовъ выставки, всѣ тѣ отдѣлы (въ томъ числѣ даже военный и морской), которые образовали нынѣшнюю выставку.

Энергія и заботливость комитета профессоровъ-устроителей была истинно изумительна. Они сами обращались ко всѣмъ вѣдомствамъ и начальствамъ, которыя могли быть полезны для затѣяннаго ими дѣла, упрашивали, уговаривали и, наконецъ, до того заинтересовали не только всю Москву, но и всю Россію, что съ разныхъ сторонъ явились денежныя приношенія частныхъ лицъ, не только тысячами, но цѣлыми десятками тысячъ рублей, и на эти-то деньги и осуществилась, наконецъ, Политехническая выставка, первая и совершенно у насъ единственная въ своемъ родѣ.

Обѣщанія содѣйствовать политехнической выставкѣ присылкой тѣхъ или другихъ предметовъ были просто безчисленны; они приходили со всѣхъ сторонъ (это мы видимъ изъ протоколовъ), и не мудрено послѣ этого, что организаторы, видя такое громадное сочувствіе, получая такія нескончаемыя обѣщанія, все болѣе и болѣе расширяли свою программу. Едва ли больше половины всѣхъ посуловъ и обѣщаній дѣйствительно впослѣдствіи осуществились; но въ этомъ комитетъ распорядителей уже, конечно, не былъ виноватъ. За нимъ остается та честь, что онъ подумалъ обо всемъ, обратилъ свое вниманіе на каждый предметъ, на каждую подробность, способные расширить и увеличить выставку, и истиннымъ монументомъ этой его дѣятельности остаются протоколы и программы комитета московскихъ ученыхъ. Для всѣхъ будущихъ нашихъ выставокъ подобнаго же рода—а ихъ непремѣнно должно быть еще много—эти протоколы и программы останутся путеводною нитью.

Признаюсь, все это вмѣстѣ кажется мнѣ чѣмъ-то совершенно небывалымъ, неслыханнымъ у насъ, и я радовался предпріятію московскихъ профессоровъ еще ранѣе, чѣмъ увидалъ собственными глазами, какъ имъ удалось осуществить свою великолѣпную, энергическую затѣю. Помня, что вся вообще выставка есть только зародышъ и первая основа будущаго музея, которому будетъ возможно долго развиваться и совершонствоваться, мнѣ и въ голову не приходила педантская мысль жаловаться на ту или другую неполноту ея и злорадно шиканировать ее за неполную „систематичность“ того или другого уголка.

II.

Результатъ всего сказаннаго мною въ первой статьѣ—тотъ, что на московскую политехническую выставку нельзя пожаловаться относительно недостатка частной инициативы, и что въ этомъ отношеніи она стоитъ неизмѣримо выше петербургской выставки 1870 года, въ Соляномъ городкѣ.

Теперь обратимся къ самой выставкѣ.

По общей, первоначальной идеѣ, Москва также имѣла значительное преимущество передъ Петербургомъ, потому что ея ученые рѣшили, что не надо для выставки одного общаго зданія, которое заключало бы въ себѣ всѣ отдѣлы, и что гораздо лучше будетъ составить выставку изъ множества разнородныхъ зданій, большихъ и малыхъ, простыхъ и богатыхъ, разнаго вкуса и стиля, смотря по желанію того или другаго экспонента. Ничто не можетъ быть лучше и дѣльнѣе такого намѣренія. Это мысль истинно современная, возстающая противъ какой бы то ни было централизаціи, хотя бы даже и строительной,—мысль, не желающая знать одной общей, однообразной мѣрки и шаблона, отвергающая монополію одного единственнаго архитектора и дающая возможность множеству намѣреній, вкусовъ, способностей проявиться совершенно свободно. Сверхъ того, что можетъ быть скучнѣе и даже несноснѣе для посѣтителя, какъ необходимость постоянно бродить, чуть не цѣлый день, все въ одномъ и томъ же зданіи, и, при всемъ разнообразіи выставленныхъ предметовъ, поминутно натыкаться глазами все на одинъ и тотъ же потолокъ,

все на одни и тѣ же окна, все на одни и тѣ же стѣны и двери? Какъ можно сравнить съ этой монотонностью и надоѣданіемъ—постоянную смѣну декораціи, постоянно все новыя и новыя постройки, внутреннія перспективы и освѣщенія, точно встрѣчи все съ новыми и новыми людьми, наконецъ, возможность то входить въ зданіе, то выходить изъ него, и, по дорогѣ къ сосѣднему, пройти нѣсколько шаговъ по саду, подъ тѣнью деревьевъ, на чистомъ воздухѣ, подъ лучами солнца, отдохнуть глазами на яркой зелени? Все это очень хорошо поняли московскіе ученые, хозяева выставки, и постановили такое рѣшеніе насчетъ общаго распорядка ихъ предпріятія, которое непремѣнно должно будетъ служить примѣромъ всѣмъ будущимъ нашимъ выставкамъ подобнаго же рода.

Но московскіе архитекторы далеко отстали отъ московскихъ ученыхъ, и ничего не сдѣлали такого, что̀ хотя сколько-нибудь равнялось бы мысли и ожиданіямъ послѣднихъ. Московскимъ архитекторамъ данъ былъ самый блестящій случай развернуть все свое творчество и воображеніе, все свое разнообразіе и умѣлость по части отечественнаго стиля; но случай этотъ остался совершенно втунѣ, и отличиться пришлось уже архитекторамъ петербургскимъ. Только они одни дали выставкѣ нѣсколько такихъ построекъ, о которыхъ сто̀итъ говорить съ точки зрѣнія художественной. Единственными исключеніями съ московской стороны являются всего только 2—3 устройства, о которыхъ мы и скажемъ въ своемъ мѣстѣ.

На выставкѣ нѣтъ каменныхъ построекъ (разумѣется, я оставляю здѣсь въ сторонѣ манежъ, который построенъ и не теперь, и не для выставки). Всѣ зданія, для нея нарочно возведенныя, были сдѣланы: одни изъ желѣза, другія изъ желѣза и дерева, третьи изъ одного дерева.

Изъ желѣза сдѣланъ былъ морской музей, самое большое изъ всѣхъ зданій выставки: длина этого зданія 75 сажень, ширина—6; средній его павильонъ поднимается на 10 сажень, боковые два — сажень на 8; самый корпусъ имѣетъ сажень 7 съ чѣмъ-нибудь вышины. Эти цифры показываютъ, какое это громадное зданіе. Но гораздо болѣе величины примѣчательно было въ немъ то, какъ и изъ чего было оно построено: у насъ еще никогда не бывало ничего подобнаго. Пусть тотъ, кто не былъ нынче въ Москвѣ, вообразитъ себѣ хрустальный домъ, громадную оранжерею, всю изъ стекла, остовомъ которой служитъ желѣзо, только не желѣзныя стѣны и не желѣзные столбы и пластины, а желѣзные рельсы. Говорятъ, не у насъ первыхъ возникла мысль употреблять старые, негодные уже для дорогъ, рельсы на постройки; говорятъ, во Франціи уже давно есть дебаркадеры и другія зданія, сдѣланные такимъ образомъ. Можетъ быть. Но если даже это правда, все-таки ничего подобнаго мы до сихъ поръ еще у себя не видѣли, и г. Путилову, одному изъ капитальнѣйшихъ и энергичнѣйшихъ русскихъ желѣзныхъ заводчиковъ, принадлежитъ мысль выставить на московской выставкѣ громадную новинку, самому ему стоившую можетъ быть тысячъ 30. Общія пропорціи этого зданія прекрасны: кто ни взойдетъ туда внутрь, навѣрное будетъ пораженъ грандіознымъ благообразіемъ и простотою этого колоссальнаго павильона, отовсюду залитаго свѣтомъ сквозь стеклянныя стѣны и накрытаго во всю громадную длину полукруглымъ сводомъ изъ волнистаго желѣза. Но на этихъ общихъ чертахъ склада, на этомъ общемъ расположеніи скелета кончаются прекрасныя достоинства морскаго павильона. Все остальное не заключаетъ уже ничего значительнаго. Во-первыхъ, у этого павильона нѣтъ никакого своеобразнаго характера [1]). Возьмите его изъ Москвы, съ выставки, и переставьте куда угодно, въ Европу или Америку, гдѣ давно нынче дѣлаютъ, вотъ уже 20 лѣтъ, зданія изъ желѣза и стекла, и никто не отгадаетъ, что это одинъ изъ кусковъ большой политехнической выставки, въ національномъ родѣ, только что бывшей въ Москвѣ. Все тутъ безлично и безцѣльно, повсюду тутъ полнѣйшее отсутствіе характерности и своеобразія, видно что-то въ высшей степени „общеармейское“. Но оставивъ даже въ сторонѣ всякое требованіе не только національности, но даже хоть какой-нибудь самостоятельности, остановимся на однихъ самыхъ общихъ требованіяхъ архитектуры и художественности—и тутъ никоимъ образомъ нельзя быть довольнымъ. Что̀ это за мелочь, что̀ за щепетильность подробностей! Взгляните хоть на несчастный орнаментъ, огибающій заостренную дугу трехъ громадныхъ арокъ на фасадѣ: какой онъ мизерный, какой онъ тщедушный и жалкій, какъ онъ неладно приклеился къ широко-разбросившимся этимъ полукругамъ. А вѣдь эти верхи арокъ играютъ на фасадѣ самую капитальную роль; они тутъ-то же самое, что̀ лицо въ общемъ складѣ человѣческаго тѣла. Что же бы сказалъ каждый, хоть бы напримѣръ, про женщину, которая сама-то по себѣ и прекрасно сложена, и видна, и стройна, и росла, да нацѣпила себѣ на лицо какихъ-то плохихъ побрякушекъ, уродующихъ ее? Такъ точно—взгляните на всѣ бока зданія: начиная отъ земли и поднимаясь выше роста человѣческаго, весь стеклянный домъ во всю длину его прикрыли какой-то деревянной накладкой, съ наложенными на нихъ (вѣроятно для красоты) четырехъ-угольниками: что̀ это, шкафы или экипажные сараи? Вгляните еще на самый верхъ: что̀ это за пустяки тамъ выставлены, на гребнѣ? Колесики какія-то, да къ тому же еще самыя мизерныя. Вѣроятно сочинитель всего этого имѣлъ въ виду корабельныя рулевыя колеса—но тутъ ничего у него не вышло, и скорѣе всего приходитъ въ голову—прялка: подумаешь, право, что внизу подъ этой кровлей, подъ этой вывѣской, живутъ многія тысячи „Gretchen am Spinnrade“. Наконецъ, взгляните, на эти острія пикъ, которыми кончаются маленькія арки, облѣпившія длиннымъ тянущимся рядомъ обѣ стороны зданія: какъ они мало остроумны, какъ неизящны! Если взять все зданіе въ общей сложности—какое же сравненіе со зданіемъ Солянаго Городка въ томъ видѣ, какъ его устроили изъ стараго, ветхаго, гнилаго амбара въ

[1]) Сочинителемъ проекта этого зданія былъ архитекторъ И. А. Монигетти. *В. С.*

1870 году подъ всероссійскую выставку! Если оставить въ сторонѣ самыя стѣны, съ которыми уже нечего было подѣлать—какъ все остальное было тутъ оригинально, изящно! На каждомъ шагу чувствовалось присутствіе широкой мысли, художества, фантазіи, силы и размаха. Здѣсь же, напротивъ, все наоборотъ. Нигдѣ ни вкуса, ни воображенія, и оставалось только жалѣть, зачѣмъ такой великолѣпный желѣзный остовъ получилъ такое вовсе не великолѣпное тѣло и одежду.

Распространился я такъ много о морскомъ павильонѣ потому, что это было самое крупное и, значитъ, дорогое зданіе цѣлой выставки, потому что еще никогда у насъ не дѣлывали построекъ, на манеръ нынѣшней Европы, изъ желѣза и стекла. Значитъ, если уже на этотъ разъ сдѣлали такой промахъ, и никто изъ цѣлой надзиравшей коммиссіи не углядѣлъ заблаговременно, что проектъ для орнаментальнаго убранства желѣзнаго скелета г. Путилова не хорошъ и не изященъ, то слѣдуетъ быть осмотрительнѣе и осторожнѣе на будущее время съ такими дорогими игрушками.

Относительно внутренней разстановки привезенныхъ въ морской отдѣлъ предметовъ я скажу, что она была недурна, и вся эта масса канатовъ, цѣпей, корабельныхъ моделей, якорей, пушекъ и всяческихъ морскихъ громадъ и мелочей производила изрядное (хотя и скучноватое) впечатлѣніе; только мнѣ жаль было двухъ вещей. Первое, что какъ разъ по самой серединѣ здаиія повѣсили поперегъ какую-то громадную красную драпировку, шедшую отъ самаго свода, и падавшую внизъ въ видѣ портьеръ. Къ чему это? Неужели такъ необходимо было непремѣнно уменьшить общее впечатлѣніе стеклянной палаты, спрятать половину ея за портьерой, и изъ чего-то большаго сдѣлать что-то на половину меньше? Странная выдумка! Во-вторыхъ, мнѣ было досадно то, что во всю длину павильона тянулись съ обѣихъ сторонъ какія-то рамы, съ укрѣпленными на нихъ картинами морскихъ баталій. Вѣдь этихъ баталій никто не смотрѣлъ, и онѣ стояли тутъ словно какія-то длинныя ширмы, ничего другаго не производившія, какъ только съуживаніе и сокращеніе размѣровъ залы. Чтобы получить настоящее впечатлѣніе, надо было всякій разъ поднять глаза вверхъ и окинуть взглядомъ всю массу свода, широкую, колоссальную, далеко уходящую перспективу: только тутъ можно было почувствовать то таинственное удовольствіе, какое всегда производитъ ширина и массивность величавыхъ размѣровъ. Внизу, въ самомъ зданіи, это впечатлѣніе было затеряно въ тысячѣ мелочей и неловкихъ застановокъ.

На половину меньше по размѣрамъ, но зато вдесятеро выше по художественности было другое зданіе выставки, построенное изъ желѣза и дерева: павильонъ ботаники и садоводства [1]). Остовъ для этого павильона, также изъ желѣзныхъ рельсовъ, былъ данъ, какъ и предыдущій, г. Путиловымъ, но весь этотъ остовъ былъ покрытъ чудеснымъ деревяннымъ тѣломъ, на созданіе котораго петербургскіе художники положили много вкуса, воображенія и изобрѣтательности. Даже можно было упрекнуть ихъ, что снаружи они уже слишкомъ много постарались, до того, что вовсе не видать было, нельзя было даже подозрѣвать, что тутъ, подъ деревянною массою, запрятанъ внутри желѣзный костякъ. Это важная ошибка: какъ можно скрывать то, что̀ не требуетъ никакого скрыванія, что̀ прекрасно, интересно, изящно, и, вдобавокъ, въ высшей степени оригинально! Надо было напередъ войти внутрь, для того чтобы узнать, что, собственно говоря, вся наружная архитектура павильона—это только прилѣпъ и орнаментъ, а въ сущности эта прелестная галлерея состоитъ изъ желѣзныхъ реберъ, согнутыхъ обручами и образовавшихъ внутри свѣтлый, прозрачный веселый туннель, населенный теперь пальмами, музами и всякой чудесной растительностью. Жаль только, что ботаническіе экспоненты полѣнились или мало позаботились о политехнической выставкѣ: растеній и деревьевъ прислано было слишкомъ мало, и великолѣпная оранжерея, наполовину пустынная, напрасно протягивала свои стѣны и круглила свои своды, слишкомъ часто отводя мѣсто лишь растительнымъ краскамъ, сѣменамъ, шеколаду и сушенымъ растеніямъ. Снаружи ботаническій павильонъ былъ одною изъ прелестнѣйшихъ вещей выставки. Двѣ его бесѣдки съ многоугольными куполами, при входѣ и при выходѣ, башенки, разсѣянныя по всему пространству его 30-тисаженной длины, его сквозные гребешки, его цвѣточные рѣзные коньки, вѣнчающіе вершину куполовъ, наклонныя боковыя стѣны, его великолѣпно круглящіяся аркой рѣзныя двери,—все это, изящно разцвѣченное красками, представляло такую красивую, своеобразную постройку, какихъ никогда не создавало прежнее поколѣніе нашихъ архитекторовъ, и какія стали являться одна за другой лишь въ самое послѣднее время, изъ среды нашей учащейся или только что кончившей свои классы художественной молодежи.

Переходя теперь къ постройкамъ деревяннымъ, замѣтимъ прежде всего что большинство ихъ было совершенно ничтожно, даромъ что почти вездѣ явно присутствовало намѣреніе сдѣлать ихъ въ народномъ русскомъ стилѣ. Держаться извѣстныхъ пріемовъ и архитектурныхъ ухватокъ еще недостаточно для того, чтобы то или другое зданіе имѣло хоть какую-нибудь значительность. Дѣлайте сколько угодно рѣзныхъ коньковъ на верху крыши, сколько угодно рѣзныхъ же висячихъ полотенецъ по сторонамъ ея, дѣлайте сколько угодно столбиковъ, порѣзокъ, балясинокъ и раскрашивайте все это—и однакоже, несмотря ни на что̀, вашъ домъ или домикъ все-таки можетъ выйти ничуть не изященъ и не примѣчателенъ, и даже рѣшительно ординаренъ. Вотъ это именно, къ несчастью, и случилось съ большинствомъ московскихъ построекъ. Почти всѣ онѣ строены въ стилѣ избы, и однакоже, мнѣ кажется, всякій предпочтетъ всѣмъ этимъ архитектурнымъ созданіямъ, придуманнымъ въ кабинетѣ, съ циркулемъ въ рукахъ и математикой въ головѣ—тѣ простыя избы, которыя крестьянинъ-

[1]) Авторъ проэкта—архитекторъ И. П. Ропеттъ.
В. С.

плотникъ прямо рубитъ безъ всякихъ тщательно начерченныхъ и элегантно раскрашенныхъ плановъ и фасадовъ. Художественное творчество на основаніи мотивовъ національныхъ—прекрасно и законно; но именно оно-то и нужно, а если останется одно только обезьяничаніе формъ, тогда плохо дѣло, и ничего изо всего этого не выйдетъ. Посмотрите, на всю эту массу павильоновъ и бесѣдокъ, кіосковъ и мостиковъ, домовъ и домиковъ „à la russe", усѣявшихъ цѣлыхъ три Кремлевскихъ сада,—что̀ въ нихъ толку? Мнѣ, по-крайней-мѣрѣ, они казались столько же русскими и народными, какъ „Вотъ ѣдетъ тройка удалая", или „Не шей ты мнѣ матушка" или „русскіе" танцы и „русскія" рѣчи на театрѣ. Гдѣ нѣтъ глубокаго внутренняго чувства, гдѣ нѣтъ таланта, и вкуса—тамъ никакія народныя формы не помогутъ: все будетъ выходить нескладно и нелѣпо, топорно и неизящно. Московскіе архитекторы, даромъ что весь вѣкъ носятся со всѣмъ „отечественнымъ", не съумѣли даже порядкомъ воспроизвести неуклюжій бочковатый стиль Коломенскаго дворца, даромъ что тутъ уже не требовалось никакого особеннаго творчества и фантазіи. Если уже непремѣнно нужно было музей Петра Великаго (т.-е. его портреты и разные принадлежавшіе ему предметы домашняго и государственнаго обихода) заключить въ зданіи, состроенномъ во вкусѣ самого сквернаго времени русской національной архитектуры, то надобно было по-крайней-мѣрѣ не ухудшать еще на нѣсколько процентовъ этотъ стиль собственными изобрѣтеніями, а просто держаться того, что̀ въ самомъ дѣлѣ было: просто копировать. И что̀ за несчастная идея построить для выставки портретовъ масляными красками какой-то неуклюжій фонарь, гдѣ свѣтъ идетъ рѣшительно со всѣхъ сторонъ, сквозь сто оконъ сверху и снизу: прошу тутъ разсматривать живопись! Неужто гг. московскіе строители отроду не слыхивали, что картины требуютъ извѣстнаго освѣщенія, неужели они не бывали въ музеяхъ и картинныхъ галлереяхъ?

Изъ созданій московскихъ архитекторовъ все-таки выгоднѣе выдаются изъ огромной массы всякой нескладицы и топорной некрасивости три исключенія. Первое—это маленькая, невысокая и сверху освѣщенная галлерея для исторической выставки русской архитектуры [1]) (боковая пристройка къ петровскому павильону); правда, и эта галлерея не отличается Богъ знаетъ какимъ талантомъ и изяществомъ, но всетаки недурна, а капители ея столбиковъ и орнаменты ея открытыхъ балокъ и стропилъ, составленные изъ фантастическихъ раскрашенныхъ животныхъ, заключаютъ даже нѣкоторую художественность.

Второе исключеніе—это главная, средняя зала севастопольскаго отдѣла [2]) (про наружный видъ севастопольскаго отдѣла мы не говоримъ—онъ совершенно незначителенъ). Высокая, громадная, севастопольская палата производила на зрителя, вступившаго внутрь ея, какое-то необыкновенно пріятное впечатлѣніе свѣтлости и ясности своими простыми, благообразными формами, своимъ рядомъ прекрасно расположенныхъ высоко вверху оконъ, своимъ потолкомъ, полнымъ оригинальныхъ цвѣтныхъ розетокъ изъ русскихъ узоровъ, наконецъ, своими стройными колоннами по бокамъ, унизанными цвѣтами и капителями. Правда, иныя подробности этой залы немножко отзывались подражаніемъ своеобразной орнаментаціи петербургской мануфактурной выставки 1870 года, въ Соляномъ Городкѣ—но все-таки она была очень изящна и принадлежала къ числу примѣчательныхъ построекъ политехнической выставки; замѣтимъ, однакоже, что мы говоримъ здѣсь про одну среднюю, большую залу севастопольскаго отдѣла: двѣ боковыя, вапротивъ, были безобразны, съ своимъ частоколомъ неотесанныхъ столбовъ и съ своими безвкусными украшеніями въ видѣ рѣзныхъ распущенныхъ опахалъ, такъ нескладно примкнутыхъ тамъ и сямъ къ стропиламъ, и конечно, многіе подумали, выходя съ севастопольской выставки: „О, да эти двѣ боковыя залы навѣрное изобрѣлъ и соорудилъ не архитекторъ, а какой-нибудь писарь или рядовой пожарной команды! Видно времени не хватило тому художнику, что̀ построилъ среднюю, прекрасную залу".

Третье исключеніе—это сельская церковь, построенная во 2-мъ Кремлевскомъ саду [1]). Мысль поставить на политехнической выставкѣ и сельскую церковь принадлежала предсѣдателю комитета выставки, Н. В. Исакову, который, указывая при этомъ на примѣръ лондонской всемірной выставки 1871 г., высказалъ, въ одномъ изъ засѣданій коммиссіи по отдѣлу образцовъ сельскихъ построекъ и домашняго быта, слѣдующее: „Мы бываемъ безпрестанно свидѣтелями большихъ пожертвованій отъ людей богатыхъ и усердствующихъ церкви; но пожертвованія эти употребляются безъ толку и смысла въ отношеніи церковныхъ украшеній, такъ какъ самолюбіе жертвователя направлено только на то, чтобы озолотить все, что подъ руку попадется. Отъ этого неумѣлаго усердія свалить груду золота въ одно мѣсто и происходитъ то, что, несмотря на массу пожертвованій—Россія, съ одной стороны, наполнена кривыми, безобразными, бѣдными церквами, а съ другой—внутренность, даже не бѣдныхъ церквей, лишена часто всякаго благолѣпія, такъ какъ иконопись неудовлетворительна, чтеніе псаломщиковъ непонятное, пѣніе невозможное. Москвѣ, а не какому другому центру, предлежитъ обязанность сказать въ дѣлѣ внѣшняго церковнаго благоустройства: „довольно, пора одуматься и осмотрѣться", тѣмъ болѣе, что если осмотрѣться, то тотчасъ же и окажется, что недостатка ни въ чемъ нѣтъ, что есть мастера всѣхъ родовъ — хорошіе, искусные, готовые положить трудъ свой на это дѣло изъ расположенія къ церкви; что есть люди со средствами, готовые дать ихъ для поддержки добраго начинанія, недостаетъ только свѣдущей силы для почина; вотъ и задача выставки по этому отдѣлу". Эта

[1]) Авторъ ея—Д. Чичаговъ. *В. С.*

[2]) Авторъ ея—Д. Чичаговъ. *В. С.*

[1]) По рисункамъ арх. Н. А. Шохина. *В. С.*

перефразировка крыловскаго: „И ноты, и инструменты есть у насъ, скажи лишь какъ намъ сѣсть“ — этотъ глубоко вѣрный портретъ русскаго характера и русскихъ дѣлъ—все это было какъ нельзя болѣе вѣрно и умѣстно на политехнической выставкѣ. Все у насъ есть, и ни съ чѣмъ мы не умѣемъ сами справиться, ни за что не умѣемъ приняться, Поэтому, въ числѣ другихъ предпріятій выставки, нельзя было не похвалить проектъ и образчикъ сельской церкви, изящной и простой, дешевой и—разборной (для того, чтобы можно было ее везти съ мѣста постройки въ любую глушь). Сочиненная однимъ изъ московскихъ архитекторовъ сельская церковь, тотчасъ же проданная за 10,000 р. была поставлена на холму, и издали уже привлекала глаза всякаго оригинальностью и простотой. Она была вся сложена изъ брусьевъ; какъ сама церковь, такъ и звонница; окна, двери, ставни, своды, карнизы, наличники, пилястры—все это было раскрашено, все это составляло одно плотное цѣлое, и однако же разбиралось, даже не раскрывая желѣза на главахъ или крышахъ. Церковь тѣсненькая, маленькая, человѣкъ на 150, представлялась глубокимъ, гладкимъ колодцемъ, какъ всѣ вообще коренныя русскія церкви; иконостасъ ея былъ низенькій,—довольно красивый, расписанный золотомъ, оконца заволакивались ставнями, маленькая люстра посреди была деревянная точеная. Этой церкви надо, конечно, желать какъ можно больше распространенія по нашимъ селамъ и деревнямъ; она не содержала ничего необыкновеннаго, но все-таки сдѣлала честь выставкѣ, и хоть не много выручила московскихъ архитекторовъ, слишкомъ мало отличившихся во всѣхъ трехъ кремлевскихъ садахъ.

Предсѣдатель комитета выставки, Н. В. Исаковъ, не ограничился однако же мыслью о необходимости представить на выставкѣ возможно лучшій образецъ простой, изящной и недорогой сельской церкви: онъ пошелъ гораздо дальше. Онъ настоялъ на образованіи особаго отдѣла сельскаго домоводства на выставкѣ. Онъ говорилъ, что политехническая выставка должна содѣйствовать развитію благосостоянія въ недостаточномъ классѣ землевладѣльцевъ, поднять вопросъ о наилучшемъ удовлетвореніи обыденныхъ нуждъ человѣка, сознающаго недостатки своей обстановки, но не имѣющаго ни средствъ, ни случая удобно и легко устранить ихъ. Для этого онъ предлагалъ представить на выставкѣ небольшое помѣстье, возможное для владѣльца съ ограниченными средствами, но снабженное всѣмъ необходимымъ: тутъ должна быть сельская церковь, домъ священника и домъ причетника, обыкновенно являющагося и школьнымъ учителемъ; поэтому тутъ же будетъ и школа, помѣщеніе для больницы и сельская аптека; далѣе слѣдовалъ бы домъ помѣщика, внутренняя обстановка котораго должна касаться всѣхъ мелочей домашняго быта, должна обнимать собою всѣ 24 часа сутокъ, проводимыхъ хозяиномъ дома и его семьей, должна представлять самую подробную картину удовлетворенныхъ потребностей вкуса, порядка, довольства, образованія и т. п. Самой усадьбѣ надо было бы придать пріятный для глаза наружный видъ: русскія поселенія слишкомъ часто страдаютъ непривѣтливымъ, жалкимъ видомъ, вслѣдствіе отсутствія тѣни, растительности, самыхъ незатѣйливыхъ внѣшнихъ украшеній. „Осуществивъ такой отдѣлъ“, продолжалъ предсѣдатель выставки, „она собрала бы во едино весьма поучительный, наглядный матеріалъ: этотъ отдѣлъ явился бы своего рода школой для всякаго внимательнаго посѣтителя, своего рода мелочною лавочкой большихъ вопросовъ. Результатомъ же его могъ бы оказаться сборникъ, въ память политехнической выставки, изданіемъ котораго выполнился бы весьма чувствитетельный пробѣлъ, и гдѣ соединились бы всѣ свѣдѣнія о предметахъ общежитія, которыя до сихъ норъ разбросаны по мелкимъ изданіямъ“. Къ сожалѣнію, эти благія мысли осуществились неполно и въ самомъ несовершенномъ видѣ. На выставкѣ явились только: церковь, домъ землевладѣльца, сельская школа и больница съ аптекой, да и изъ нихъ одна церковь вышла чѣмъ-то довольно примѣчательнымъ и даже примѣромъ для практики; все остальное оказалось либо дорогой и мало изящной игрушкой, либо самымъ ординарнымъ срубомъ, какихъ и такъ уже, безъ всякихъ выставокъ и наставленій, давнымъ давно есть очень довольно во всѣхъ концахъ Россійской имперіи. Вотъ какъ мало удовлетворили московскіе архитекторы благотворнымъ намѣреніямъ и добродушнымъ ожиданіямъ хозяевъ выставки.

Что же касается деревянныхъ построекъ выставки, возникшихъ не изъ московскихъ архитектурныхъ головъ, то я укажу для примѣра, на двѣ, въ разныхъ родахъ, но примѣчательныя. Одна изъ нихъ —павильонъ лѣснаго отдѣла, другая—военный музей.

Павильонъ лѣснаго отдѣла [1]) вовсе не представляется какимъ-нибудь особенно-талантливымъ созданіемъ, полнымъ великой красоты и художественной мысли, но представлялъ, однако же, прекрасное, очень стройное цѣлое и пріятно останавливалъ на себѣ глазъ среди толпы всякихъ бездарныхъ московскихъ сооруженій. Онъ состоялъ изъ закругленнаго спереди четырехугольника, отъ котораго вправо и влѣво шло по небольшой полугруглой галлерейкѣ, похожей на протянутыя впередъ руки. Этотъ даровито придуманный планъ, въ соединеніи съ прекрасными размѣрами во всѣ стороны и широкимъ свѣтомъ, падавшимъ внутрь сквозь цѣлую стеклянную стѣну по всему переднему протяженію домика, дѣлали лѣсной павильонъ очень живописнымъ какъ снаружи, такъ и внутри, и достойнымъ вмѣстилищемъ тѣхъ замѣчательныхъ лѣсныхъ коллекцій, о которыхъ мы еще скажемъ ниже.

Военный музей [2]) стоялъ не только неизмѣримо выше лѣснаго павильона, но вообще былъ, въ художественномъ отношеніи, самымъ примѣчательнымъ архитектурнымъ созданіемъ всей политехнической выставки. Конечно, онъ по размѣрамъ едва достигалъ половины морскаго павильона, былъ гораздо меньше севастопольскаго, и приблизительно равнялся развѣ

---

[1]) Построенъ былъ Н. В. Никитинымъ по проекту А. И. Докучаева. *В. С.*

[2]) Авторъ его—В. А. Гартманъ. *В. С.*

только ботаническому. Но онъ далеко превосходилъ ихъ всѣ, даже послѣднiй—изящную и оригинальную оранжерею, о которой мы говорили выше, силою мысли, художественности и своеобразiя и, что особенно примѣчательно, въ то же время стоилъ гораздо дешевле. Никто этому не удивится, узнавъ, что выстроилъ этотъ музей тотъ самый талантливый художникъ, который два года тому назадъ возвелъ всѣ оригинальныя постройки всероссiйской мануфактурной выставки 1870 г. въ Петербургѣ, и всѣ главныя, характернѣйшiя отдѣльныя устройства внутри ея. Мы говоримъ про академика Гартмана.

Задача этого художника была труднѣе всѣхъ остальныхъ. Между тѣмъ, какъ почти всѣ прочiя зданiя политехнической выставки размѣстились по кремлевскимъ садамъ, или по набережной Москвы-рѣки, значитъ были отдѣлены густыми массами деревьевъ или широкими разстоянiями отъ Москвы и ея народной, характерной, исторической архитектуры, военному музею было отведено мѣсто наверху, внутри самаго Кремля, подъ самыми колоколами Ивана Великаго, на площадкѣ передъ оригинальной звонницей Бориса Годунова, прямо въ виду Чудова монастыря, въ двухъ шагахъ отъ Успенскаго, Благовѣщенскаго, Архангельскаго соборовъ, съ разстилающейся тутъ же, тотчасъ за спиною, перспективой московскихъ церквей и колоколенъ. Легкая ли это задача, для того, кто не простой плотникъ и чертежникъ, а въ самомъ дѣлѣ мыслящiй и понимающiй художникъ,—легкая ли это задача строить нѣчто новое среди такой обстановки, среди надвинувшихся отовсюду кругомъ характерныхъ, нацiональныхъ созданiй прошедшихъ вѣковъ? Надо съ ними вступать въ единоборство, надо стать тутъ твердой, могучей пятой не хуже и не слабѣе ихъ. Такая-то грузная ноша пала на плеча художника не ничтожнаго, не безсильнаго.

Г. Гартманъ рѣшился взять для своей постройки формы окружавшей его тутъ московской архитектуры, но это не мертвое копированiе и повторенье: тутъ къ старымъ линiямъ и массамъ, къ старинному изяществу и оригинальности прибавились формы нынѣшней Россiи, прошедшей сквозь знакомство съ Европой, и ея нынѣшнiя понятiя. Не осталось уже ничего отъ прежней русской сжатости и узкости въ размѣрахъ и расположенiи, нѣтъ болѣе прежней сумрачной темноты и спертости: всюду просторъ, ширина, воздухъ, свѣтъ.

Первое, что встрѣчаетъ взглядъ зрителя,—это срединная, входная башенка, вышиною саженъ въ 17, поднимающаяся вверхъ остріемъ и увѣнчанная большимъ золотымъ орломъ. Высокая, длинная главка покрыта рядами разноцвѣтныхъ чешуй, тамъ и сямъ тронутыхъ золотомъ; у основанія ея раскинулось чудеснымъ опахаломъ широкое, рѣзное украшеніе, красивыя окошечки прорѣзались, со своими золотыми орнаментальными рамочками, на разныхъ высотахъ чешуйчатой, высоко летящей вверхъ главки, а по сторонамъ башенки, вправо и влѣво, разстилается фасадъ музея. Но какой фасадъ! Онъ преоригинальный, потому что и весь планъ музея оригиналенъ отъ первой и до послѣдней черты. Представьте себѣ четыре громадныхъ, совершенно круглыхъ полосы, вложенныхъ одна въ другую и идущихъ кольцами вокругъ средняго маленькаго кружочка, отрѣжьте прочь ровно половину всего этого—и то, что останется, будетъ планомъ военнаго музея г. Гартмана. Полукругъ дворика, помѣстившійся тотчасъ позади входной башенки, имѣетъ сажень 8 въ діаметрѣ; за нимъ идутъ четыре полукруглыя кольца и своей перерѣзанной серединой выдвигаются въ одинъ рядъ, впередъ, по обѣ стороны башенки. Среднее, самое широкое кольцо (5 саженъ ширины) имѣетъ также и всего больше вышины—цѣлыхъ 8 сажень, и весь фасадъ образуетъ одно громадное стеклянное окно, накрытое кровелькой съ русской рѣзьбой, коньками, рѣшотками, фантастическими животными, изгибающими громадные свои хвосты. Но отъ этихъ двухъ фасадовъ идетъ вглубь, скрываясь отъ зрителя, полукруглая линія средняго кольца или главной галлереи, и вся, раскатывающаяся въ обѣ стороны кровля усѣяна окнами, прикрытыми кровельками: въ уходящей дали передъ вами словно цѣлая перспектива русскихъ крестьянскихъ домовъ, на загибающейся въ сторону деревенской улицѣ. Все это покрыто сквозной красивой рѣзьбой, по гребню кровли тоже тянется прелестный прозрачный орнаментъ. Общее впечатлѣніе полно изящества, новизны и красоты.

Внутри впечатлѣніе тоже поразительно. Ничто не можетъ быть проще этихъ четырехъ полукруглыхъ полосъ, идущихъ одна за другою, этого ряда столбовъ, поддерживающихъ кровлю надъ главнымъ кольцомъ, или всего лѣса стропилъ, такъ и оставшихся незакрытыми. Но круглящаяся линія залъ, наполнившая все зданіе безчисленными перспективами, раскрашенныя рѣшотины подъ кровлей, мелькающія высоко вверху, въ своихъ глубокихъ впадинахъ, окна, то видныя во всю ширину, то прячущіяся за столбами, наконецъ, повсюду широкія пространства и линіи, повсюду ширина и свѣтъ, повсюду разноцвѣтная русская рѣзьба, облѣпившая стѣны и перегородки, наконецъ, повсюду цѣлое море яркихъ, громадныхъ флаговъ, спускающихся съ вышины—все вмѣстѣ производитъ впечатлѣніе необыкновенно живописное и въ высшей степени своеобразное, съ которымъ даже издали не можетъ равняться ничто другое на всей политехнической выставкѣ.

Послѣ этого мнѣ остается только указать еще на отдѣлъ туркестанскій, который представлялъ значительный интересъ въ отношеніи архитектурномъ. Конечно, тутъ уже не было новаго созданія, тутъ не было художественнаго творчества со стороны строителей, такъ какъ все дѣло состояло только въ томъ, чтобы воспроизвести уже существующіе на дальнемъ нашемъ Востокѣ и дать понятіе о великолѣпіяхъ и изяществахъ древне-азіатской архитектуры; но тѣмъ не менѣе необходимо было имѣть много художественнаго чувства и знанія, для того, чтобы представить въ вѣрномъ, не искаженномъ видѣ, уменьшенную и сокращенную копію туркестанскихъ архитектурныхъ чудесъ. Поставленное на выставкѣ зданіе воспроизводило главнымъ образомъ одно изъ лучшихъ самаркандскихъ медрессе (духовное училище), однако не

передавало его въ точной копіи, а съ измѣненіями противъ существующаго именно въ этомъ зданіи (Ширдарѣ), и съ прибавками изъ другихъ зданій подобнаго же рода и характера. Общее впечатлѣніе отъ этого не потерпѣло, и передаетъ всю характерность персидскаго архитектурнаго стиля, царствовавшаго въ Самаркандѣ въ концѣ XVI и въ началѣ XVII вѣка. Медрессе и Ширдаръ—современники Ивана Великаго. Передній фасадъ, представляющій широкій порталъ, въ видѣ громадной, заостряющейся къ верху ниши посреди высокой цвѣтной стѣны съ маленькими минаретами по угламъ—полонъ той игры линій и цвѣтовъ, которыми такъ богатъ и расточителенъ Востокъ. Безчисленныя звѣзды и зигзаги разноцвѣтныхъ изразцовъ, львы и лани въ верху по угламъ надъ порталомъ, тутъ же поднимающееся солнце, образуютъ картину съ изящной, великолѣпной пестротой, которая сильно говоритъ художественному чувству и переноситъ въ страну фантазіи и роскошныхъ красокъ. Эти самые персидскіе элементы сильно дѣйствовали во время оно на нашихъ предковъ и въ крупной мѣрѣ вошли въ составъ нашей національной архитектуры—значитъ теперь, когда дѣло идетъ о русской архитектурѣ и коренномъ изученіи ея характера и памятниковъ, кстати будетъ основательно разсмотрѣть, между прочимъ, и персидскую, и такія чудесныя созданія ея, какъ самаркандскія медрессе, будутъ въ этомъ изученіи играть не послѣднюю роль.

Заканчивая обзоръ архитектурной стороны политехнической выставки, скажемъ еще, что внутреннія частныя устройства отдѣловъ и разнообразныхъ спеціальныхъ выставокъ не представляли почти ровно ничего замѣчательнаго, не доказали ни особенной изобрѣтательности, ни фантазіи, ни даже большой заботы о дѣлѣ. Пусть читатель вспомнитъ многочисленные образчики совершенно противуположнаго на петербургской выставкѣ 1870 года въ Соляномъ городкѣ: напримѣръ, прелестный кіоскъ, въ русскомъ стилѣ, для раздачи библій [1]); прекрасно украшенныя пѣтухами, полотенцами и кровельками громадныя бочки Баваріи [2]), и другихъ пивныхъ заводовъ; колоссальную русскую башню съ бочками, флягами и бутылками для выставки виннаго завода Келлера [3]); сооруженія маслобойнаго общества [4]); оригинальный домикъ макароннаго заведенія; свѣчу-великаншу стеариннаго завода [5]); солнце-сіяніе изъ рельсовъ завода г. Путилова [6]), палатку изъ ситцевъ и т. д.—и онъ принужденъ будетъ признаться, что ничего подобнаго не показала московская выставка. Повсюду разставлены были шкафы самаго ординарнаго вида; кажется все что-нибудь по изящнѣе и по художественнѣе было сочтено пустой прихотью и лишней тратой. Разстановка же тѣхъ нѣсколькихъ сотенъ отдѣльныхъ выставокъ, которыя помѣстились въ манежѣ, можетъ служить образчикомъ полнѣйшей прозаичности, безталантности и безвкусія тѣхъ, кто занимался устройствомъ ихъ. Менѣе интересно, кажется, нельзя было и нарочно выставлять что бы то ни было на свѣтѣ. Это былъ

[1]) [2]) [3]) [4]) [5]) [6]) Эти постройки были сочинены В. А. Гартманомъ. *В. С.*

самый обыкновенный, неизящный рынокъ съ лавочками и прилавками—ничего болѣе.

Едва ли не единственное исключеніе (кромѣ лѣснаго и до нѣкоторой степени зоологическаго отдѣла съ его столбами и рѣзными капителями, довольно живописно увѣшанными дорогими мѣхами) составляли геологическій и почтовый отдѣлы [1]). Въ первомъ архитекторъ воспользовался задней голой стѣной павильона и образовалъ изъ нея разрѣзъ земной коры, съ цвѣтными пластами наслоеній ея. Ниже, посрединѣ, подъ навѣсомъ обугленныхъ бревенъ чернѣлъ входъ въ каменноугольную шахту, въ подземный мракъ, гдѣ отламываются груды чернаго горючаго матеріала. Эта картина была живописна и эффектна по своей крайней простотѣ и вѣрности. Во-второмъ, въ залѣ, тускло освѣщенной сквозь зеленыя и голубыя стекла мерцающимъ свѣтомъ ледяныхъ мѣстностей, по снѣжному пустынному полю тянулось два поѣзда: съ одной стороны архангельская почта на оленяхъ, съ другой—сибирская на собакахъ: обѣ эти картины были выполнены великолѣпно. Вся мѣстность, изъ снѣжныхъ кочекъ и жидкихъ кустарниковъ, холодная, унылая, озаренная пустыннымъ свѣтомъ, манекены людей и звѣрей—все тутъ было картинно и прелестно.

Кромѣ этихъ двухъ исключеній, въ декоративномъ отношеніи ровно не на что было указать.

Даже развѣшенные на выставкѣ флаги были какіе-то несчастные, жиденькіе, мизерные. Неужели уже и это было трудно сдѣлать попорядочнѣе? Тутъ даже и художественности и изобрѣтательности-то никакой не нужно было. Надо было только припомнить, какъ это обыкновенно дѣлается въ другихъ мѣстахъ, напримѣръ, хоть бы въ Петербургѣ.

III.

Мнѣ не придется много разсказывать о предметахъ собственно искусства на Политехнической выставкѣ, потому что большинство первоначальныхъ предположеній по этой части вовсе не осуществилось. Общество любителей художествъ предлагало устроить на выставкѣ художественный отдѣлъ, который долженъ былъ „обнять собою всю русскую школу живописи и представить ея историческое развитіе, начиная съ временъ Петра Великаго“; сверхъ того предполагалось устроить въ особой залѣ выставку памятниковъ искусства XVII столѣтія (миніатюры и портреты); Н. И. Путиловъ обѣщалъ прислать коллекцію портретовъ (около 480) замѣчательнѣйшихъ русскихъ дѣятелей отъ эпохи Петра Великаго и до настоящаго времени; множество архитекторовъ обѣщались московскому архитектурному Обществу прислать рисунки своихъ построекъ или проектовъ; наконецъ, предполагалось устроить рядъ концертовъ, гдѣ исполнялись бы, между прочимъ, нарочно собраннымъ хоромъ народныхъ пѣвцовъ народныя пѣсни всѣхъ племенъ, населяющихъ Россію, а на самой выставкѣ выставить коллекцію „музы-

[1]) Авторъ перваго — Д. Н. Чичаговъ, втораго — В. Н. Карнѣевъ. *В. С.*

кальныхъ инструментовъ, употребляемыхъ въ Россіи и не вошедшихъ въ составъ европейскаго оркестра"; на каждомъ изъ нихъ должны были исполняться въ концертахъ народные напѣвы. Все это осталось только на бумагѣ.

Къ числу собственно-художественныхъ произведеній принадлежатъ слѣдующие предметы. *По части живописи*: картины морскихъ баталій, о которыхъ мы уже говорили, и которыя выставлены въ морскомъ павильонѣ; писанные масляными красками старинные портреты Петра I, выставленные въ Петровскомъ и другихъ павильонахъ (большею частью очень плохіе); наконецъ, нѣсколько рисунковъ чернымъ карандашомъ, выставленныхъ въ севастопольскомъ отдѣлѣ и представляющихъ довольно бойко и ловко нарисованныя сцены изъ севастопольской жизни во время бомбардировки (напримѣръ, уличные мальчики разсматриваютъ валяющіеся на землѣ осколки бомбъ и тому подобные сюжеты).

По части скульптуры на выставкѣ явились: колоссальныя головы Петра I, кавказскія статуэтки и нѣкоторые манекены. Первоначально было предположено, посреди морскаго павильона выставить гипсовый слѣпокъ конной статуи Петра Великаго, красующейся у насъ передъ Сенатомъ на площади: это была превосходная идея, во-первыхъ, потому, что эта статуя Фальконета есть такое геніальное произведеніе, которымъ должно гордиться наше отечество; значитъ хорошо было бы, черезъ 100 лѣтъ послѣ его появленія на свѣтъ, показать его и Москвѣ, особенно по случаю такой выставки, какъ нынѣшняя; во-вторыхъ, очень кстати было бы, чтобы послѣ окончанія этой выставки этотъ слѣпокъ стоялъ среди будущаго великолѣпнаго московскаго музея; въ-третьихъ, эта статуя значительно украсила бы громадный морской павильонъ, гдѣ кажется, не знали, что бы такое еще поставить—такъ много тамъ оставалось лишняго мѣста, не взирая на всѣ канаты, узлы и якори. Но это предположеніе не осуществилось, и на выставкѣ появилась одна только, нарочно отлитая и не бывавшая никогда въ Москвѣ, голова Петра, среди осѣняющихъ ее знаменъ и зелени—одинъ разъ въ самомъ центрѣ горнаго павильона, другой разъ надъ входомъ въ военный музей, въ нишѣ, подъ остроконечной, чешуйчатой главкой входной башенки [1]). Кавказскія статуэтки, вылѣпленныя изъ воску, были выставлены молодымъ, впервые еще выступающимъ художникомъ г. Ходоровичемъ. Тутъ изображены: 1) грузинъ-угольщикъ; 2) кабардинецъ съ ружьемъ, высматривающій непріятеля, лежа на землѣ, подъ своею лошадью; 3) имеретинецъ верхомъ, которому имеретинка подаетъ пить; 4) водовозъ—потомокъ ассирійскаго племени, шагомъ идущій въ гору, съ заложенными за спину руками, позади осла, несущаго мѣхи съ водой; 5) линейный казакъ, поднявшій нагайку на коня своего, взвивающагося на дыбы; 6) персидскіе цыганенки, просящіе милостыни, сидя на ослѣ; 7) татаринъ верхомъ на верблюдѣ; 8) еврей контрабандистъ, трусливо ѣдущій верхомъ, сидя на высокихъ своихъ тюкахъ; 9) перевозка почты на вьюкахъ, по горнымъ дорогамъ на Кавказѣ. Г. Ходоровичъ—художникъ съ дарованіемъ и наблюдательностью; у него есть свѣжій взглядъ, юморъ, но нѣкоторые упрекаютъ его въ недостаточномъ изученіи натуры—а это, конечно, большой порокъ, отъ котораго надо поскорѣе избавиться, иначе скоро пойдешь назадъ, а не впередъ. Но, какъ бы ни было, эти милыя, интересныя группы играли довольно значительную роль на выставкѣ, при общей ея бѣдности художественными предметами.—Что касается манекеновъ, въ настоящихъ одеждахъ, то истинно художественно были выполнены скульпторомъ (г. Севрюгинымъ) фигуры въ натуральную величину въ почтовомъ отдѣленіи. Почтарь и почтальонъ, въ современной почтовой формѣ, и погонщики оленей и собакъ, въ мѣховыхъ шапкахъ и шубахъ, въ двухъ группахъ, архангельской и сибирской почты по снѣжнымъ пустырямъ—были до того превосходно вылѣплены, поставлены и раскрашены, что посѣтители выставки (какъ мы сами не разъ были тому свидѣтелями) поминутно обманывались и принимали иные манекены за живыхъ людей.—Не менѣе отлично были вылѣплены и раскрашены многіе изъ манекеновъ туркестанскаго отдѣла: тутъ была цѣлая толпа этихъ угрюмыхъ, важныхъ восточныхъ людей—и нищенствующіе монахи, и сарты, и сартянки, и киргизы на верблюдахъ, и индѣйцы, и евреи, и персіяне въ пестрыхъ, разнообразныхъ костюмахъ, и полунагой поливальщикъ улицъ и т. д. Они должны были всѣ представлять толпу народа на туркестанскомъ базарѣ, но недостатокъ мѣста заставилъ разставить ихъ правильно, симметрично, безъ живописной жизненности и правды. Прекрасно также были сдѣланы манекены туркестанцевъ и туркестанокъ въ лавкахъ на базарѣ и дома; типы, лица, глаза и руки были выполнены (неизвѣстными намъ скульпторами) съ величайшимъ совершенствомъ и правдой: тутъ были представлены сцены въ лавкѣ цирульника, въ харчевнѣ съ пельменями, въ чайной, въ мелочной лавкѣ, въ лавкѣ съ готовымъ платьемъ, на дворикѣ дома; но такъ какъ самая архитектура и обстановка каждой лавочки не могла быть выполнена тутъ со всѣмъ разнообразіемъ и крайнею неправильностью среднеазіатскаго дѣйствительнаго жилья, то впечатлѣніе нѣсколько терялось и до нѣкоторой степени умаляло художественно-правдивое значеніе превосходныхъ манекеновъ.

По части архитектуры, московское архитектурное Общество должно быть сильно бѣдствовало. Сколько людей обѣщали ему свои услуги, и такъ мало выполнилось изъ числа всѣхъ обѣщаній. Читаешь въ протоколахъ длинный списокъ художниковъ (кажется, все больше петербургскихъ), которыхъ посѣтили, кажется еще за годъ, нарочно посланные изъ Москвы делегаты архитектурнаго Общества, и только удивляешься: какъ вездѣ любезно, какъ симпатично принимали этихъ посланныхъ, наговорили имъ съ три короба, а потомъ что —просто стыдно вспомнить! Странная, до-сихъ поръ у многихъ нашихъ людей манера держать свои обѣщанія. Ничего не понимаютъ въ томъ, что поважнѣе,

[1]) Въ обоихъ случаяхъ это было выполнено по предложенію архитектора В. А. Гартмана. *В. С.*

да и знать не хотятъ! Пришлось бѣдному Обществу довольствоваться тѣмъ, что кое-кто прислалъ, да рисунками изъ коллекцій и классовъ Академіи Художествъ. Правда, тутъ получился итогъ довольно солидный и интересный, тутъ явился цѣлый взводъ рисунковъ со старинныхъ русскихъ церквей изъ всѣхъ краевъ нашего отечества, въ томъ числѣ и съ Кавказа и Грузіи (рисунки профессора и академика Горностаевыхъ, профессора Гримма, академиковъ Норева, Мартынова и т. д.), но всего этого было еще слишкомъ мало въ сравненіи съ тѣмъ, что могло и должно было бы тутъ появиться. Современный отдѣлъ былъ окончательно въ бѣгахъ. И отчего—все отъ всегдашней нашей распущенности, лѣни и нерадивости. Даже самимъ ничего начинать не надо, даже просятъ, напоминаютъ—и этого все еще мало, никто съ мѣста тронуться не хочетъ.

Оставляя послѣ этого въ сторонѣ искусства, давшія такую осѣчку на самой крупной изъ всѣхъ бывшихъ до сихъ поръ у насъ выставокъ, я на одну минуту обращусь къ фотографіи, нынѣшней постоянной спутницѣ и товаркѣ искусства. За неимѣніемъ пейзажей и видовъ, сработанныхъ человѣческою рукой и кистью, масляными красками, на выставкѣ была цѣлая масса чудеснѣйшихъ фотографическихъ пейзажей и видовъ—въ отдѣлахъ горномъ и почтовомъ, туркестанскомъ и кавказскомъ, множество живописнѣйшихъ (и, значитъ, именно по этому вовсе незнаемыхъ у насъ) мѣстностей: теперь покуда бродятъ тамъ только горный рабочій со своимъ молотомъ, да почтарь съ своей котомкой писемъ, да какіе-нибудь азіаты-дикари—до красотъ ли имъ природы? Но за неимѣніемъ картинъ и статуй изъ всѣхъ періодовъ, начиная съ Петра, какія сначала-было думали собрать и выставить, красовалась на выставкѣ, по крайней мѣрѣ, цѣлая толпа современныхъ личностей, безъ всякихъ сценъ и драмъ, просто въ сюртукахъ и очкахъ, или въ разныхъ декольте и шиньонахъ, но за то чудесно воспроизведенныхъ. Правда, тутъ опять не появилось ни одного петербургскаго фотографа (на что же имъ тутъ быть? вѣдь Политехническая выставка никакихъ наградъ не давала), но и безъ Петербурга дѣло обошлось на этотъ разъ съ честью; оказалось, что и внѣ Петербурга есть люди предпріимчивые и достойные всякаго уваженія. Г. Мечковскій, изъ Варшавы, выставилъ, по всегдашнему, цѣлую стѣну чудеснѣйшихъ и элегантнѣйшихъ полекъ, сидящихъ и стоящихъ, во весь ростъ или поясныхъ, также и мужскихъ портретовъ, необыкновенно изящныхъ и характерныхъ, и въ добавокъ къ этой блестящей галлереѣ, онъ принесъ въ даръ выставкѣ (т. е. будущему московскому музею) цѣлую коллекцію инструментовъ, химическихъ матеріаловъ и фотографическихъ изображеній, представляющихъ всю исторію развитія фотографіи, отъ самаго начала ея. Г. Пановъ (московскій) завѣсилъ огромную стѣну все только одними грудными портретами, въ настоящую величину—и все это образцики, превосходные по простотѣ и разнообразію позъ и по силѣ исполненія. Г. Досѣкинъ (изъ Харькова) выставилъ отличные женскіе портреты, во весь ростъ и въ настоящую величину, и т. д. Все это образовало собраніе, правда, не слишкомъ богатое по количеству экспонентовъ, но въ высшей степени примѣчательное по качеству, и едва ли не лучшее изъ всѣхъ бывшихъ у насъ на выставкахъ.

Обратимся теперь къ художественному элементу въ предметахъ промышленныхъ.

Его было, на нынѣшній разъ, необыкновенно мало, гораздо меньше, чѣмъ на петербургской выставкѣ 1870 года. Какъ я уже говорилъ въ первой своей статьѣ, намъ нынче особенно дороги то изящество и та характерность, которыя высказываются въ предметахъ національныхъ; но, къ величайшему удивленію, ихъ оказалось на московской Политехнической выставкѣ такъ мало, что почти не на что было указать, и тотъ, кто являлся въ „матушку-Москву“, въ самое такъ-называемое „сердце Россіи“, съ надеждой: вотъ, наконецъ, вкушу я отъ истинныхъ отечественныхъ источниковъ и полюбуюсь на безчисленныя произведенія самаго кореннаго („исконнаго“, какъ говорятъ руссофилы) народнаго творчества по части промышленности и ручныхъ производствъ—долженъ былъ сильно смущаться. Всѣ его мечты разлетались при первомъ взглядѣ на выставку. Всюду разсыпано было на ней множество полезнаго и примѣчательнаго,—но все это было не наше, не у насъ придуманное и прилаженное. Чтожъ это за честь такая—отводить огромныя пространства на показываніе все только чужаго? Гдѣ же, наконецъ, наше-то, куда спряталось? Если уже и Москва нынче въ этомъ пасуетъ, то чего же ожидать отъ другихъ нашихъ мѣстъ и мѣстечекъ, вовсе ужъ не „сердецъ“?

Всего скорѣе надо было ожидать чего-нибудь примѣчательнаго въ отдѣлѣ кустарной промышленности: вѣдь она занимаетъ сотни тысячъ рукъ у насъ и назначена для потребы милліоновъ людей; надо было ожидать этого тѣмъ болѣе, что каталогъ торжественно вычислялъ цѣлыхъ 24 группы въ этомъ отдѣлѣ. Но кто ни входилъ въ капельный домикъ этого отдѣла, конечно, начиналъ съ того, что вѣрить не хотѣлъ, что попалъ тутъ въ отдѣлъ всероссійской кустарной промышленности. „Какъ! только-то и было на цѣлую Россію?“—думалъ онъ и въ изумленіи качалъ головой на эту изумительную штуку, на этотъ невообразимый сюрпризъ. „Гдѣ же тутъ помѣститься 24-мъ группамъ, когда и одной-то порядочно разложиться негдѣ со всѣмъ своимъ добромъ?“—думалъ посѣтитель, и принимался съ досадой разсматривать небольшую эту горенку. Въ образецъ русской деревянной посуды, столько характерной и разнообразной, была выставлена крошечная горка плохонькихъ солонокъ, чашъ и плошекъ; въ образецъ льняныхъ и пеньковыхъ тканей—нѣсколько сверточковъ холста; въ образецъ народнаго платья—съ десятокъ овчинъ и тулуповъ, повѣшенныхъ одной густой массой, гдѣ ничего нельзя было разсмотрѣть; въ образецъ деревянныхъ издѣлій—съ дюжину ларчиковъ и табакерочекъ, и точно также и все остальное. Что за мизерность, что за непростительная скудость! Не было тутъ помину о нашемъ общенародномъ костюмѣ, кружевахъ и вышивкахъ,—которыя были, спасибо,

по крайней мѣрѣ, на лондонской выставкѣ нынѣшняго года,—о мебели, повозкахъ, утвари, хлопчатныхъ и стеклянныхъ издѣліяхъ хотя въ сколько-нибудь удовлетворительномъ объемѣ, и только лѣсной отдѣлъ до нѣкоторой степени пополнялъ безконечные пробѣлы народной выставки, впрочемъ, конечно, со своей только спеціальной точки зрѣнія. Въ этомъ отдѣлѣ, составленномъ съ примѣрною, можно сказать неслыханною у насъ, заботливостью и полнотою (благодаря, конечно, какому-нибудь спеціалисту, искренно преданному своему дѣлу), можно было найти, кромѣ безчисленныхъ обращиковъ деревьевъ, часто въ громадныхъ великолѣпныхъ отрубкахъ, насчитывающихъ по 200 и 300 лѣтъ жизни, и всякихъ лѣсныхъ матеріаловъ и орудій, также цѣлое собраніе рѣчныхъ и озерныхъ судовъ (струги, унжаки, свирянки, тихвинки, коноводки, долбленыя лодки, романовки и т. д.), модели лѣсовозныхъ саней и телѣгъ, домашней утвари, мелкихъ деревянныхъ издѣлій, дѣтскихъ игрушекъ, кедровыхъ сундуковъ, лаптей, берестяныхъ сапогъ, рогожъ, мочальныхъ возжей, всякаго плетенья и т. д. Но такъ какъ при этомъ лѣсной отдѣлъ имѣлъ въ виду всего болѣе матеріалъ и способъ приготовленія, а не совершенство издѣлія, то представленные на его превосходной, вполнѣ почтенной выставкѣ обращики всѣ явились въ самомъ простомъ, первоначальномъ своемъ видѣ, безъ тѣхъ красокъ, безъ той рѣзьбы и безъ тѣхъ затѣйливыхъ формъ, которыми такъ щеголяетъ русскій народъ и въ которыхъ такъ много своеобразія и изящества.

Но оставимъ предметы собственно народнаго производства, отсутствіемъ которыхъ отличилась не одна московская, а тоже и петербургская выставка 1870 года; посмотримъ, было ли тутъ, по крайней мѣрѣ, какъ на этой послѣдней, изрядное количество предметовъ, хоть созданныхъ и не для наибольшей массы народной, но хоть въ народныхъ, самостоятельныхъ формахъ. Но и здѣсь политехническая выставка не можетъ никого удовлетворить и осталась далеко ниже и беднѣе петербургской. На нынѣшній разъ вовсе не было стеклянныхъ чашъ, графиновъ, бутылей, стакановъ, рюмокъ цвѣтныхъ, въ оригинальныхъ формахъ, какими могла въ самомъ дѣлѣ похвастаться прошлая выставка (тогдашніе лучшіе предметы въ этомъ родѣ были сочинены: профессоромъ Монигетти, академикомъ Бруни, художникомъ Сычуговымъ и другими). Деревянныя издѣлія въ національномъ стилѣ хотя и присутствовали на выставкѣ, но были очень немногочисленны. Лучшими тутъ оказались: два превосходныхъ буфета, столъ, жардиньерка и нѣсколько стульевъ—все это рѣзное на русскій манеръ, очень цвѣтистое и совершенно необыкновенное—сочиненія профессора Монигетти, и еще нѣсколько стульевъ, впрочемъ, гораздо менѣе оригинальныхъ—сочиненія профессора Резанова. По части дорогихъ матерій выставилъ нѣсколько примѣчателныхъ обращиковъ одинъ только г. Сапожниковъ. Золотые и серебряные сплошь глазеты удивительной красоты, и шелковыя ткани для мебели и обоевъ, затканныя красными и синими узорами пѣтуховъ, разводовъ и цвѣтовъ, прямо съ русскихъ полотенецъ—это была попытка въ высшей степени смѣлая, но за то разомъ прибавившая много къ славѣ и извѣстности сапожниковской фабрики. Конечно, не было ни одного посѣтителя, который подолгу не останавливался бы передъ этими великолѣпными, наконецъ, въ первый разъ русскими матеріями. Серебрянное наше дѣло вовсе не отличилось: тутъ было только двѣ выставки, одна г. Постникова, другая г. Овсянникова. Но какъ у г. Постникова, такъ и у г. Овсянникова, нельзя было указать на что-нибудь особенно изящное, въ самомъ дѣлѣ художественное. Самая работа и разноцвѣтная эмальировка у нихъ достойны всякой похвалы, но красоты и оригинальности мало во всѣхъ этихъ чашахъ, окладахъ евангелій и образовъ, блюдахъ, кубкахъ, барельефахъ и проч. Правда, у г. Овсянникова есть одна очень любопытная спеціальность, въ которой его фабрика отличается самымъ характернымъ образомъ: это изображеніе изъ серебра и эмали узорчатой салфетки, покрывающей какую-нибудь чашу. Этотъ родъ вещей производится у г. Овсянникова превосходно, съ необыкновенною тонкостью и правдивостью; но этого одного мало, и невозможно же выѣзжать все только на однихъ подобныхъ, хотя бы и красивыхъ, игрушкахъ. Изъ числа всѣхъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ одинъ г. Чичелевъ выставилъ нѣсколько предметовъ не рыночныхъ и не магазинныхъ: это были діадемы и серьги, съ чрезвычайно тонкой и изящной монтировкой, въ видѣ цвѣтовъ или кистей, гдѣ листья и плоды чудесно дрожатъ на золотыхъ спираляхъ. Г. Чичелевъ послалъ довольно своихъ отличнѣйшихъ вещей на лондонскую выставку (чѣмъ онъ и плѣнилъ многія англійскія сердца), но это не помѣшало ему найти у себя въ мастерскихъ превосходныя вещи и для московской, отечественной выставки. По части рѣзьбы изъ дерева, вообще столько у насъ замѣчательной, порядочныхъ образцовъ на выставкѣ было довольно мало: всего можно указать на „кисть винограда", очень тонко вырѣзанную г. Лебедевымъ, на половинку Царской двери г. Колпакова, и на орнаментальную раму изъ березы и орѣха, очень изящно вырѣзанную г. Хрѣновымъ. По части мраморной работы можно было разсматривать цѣлый отдѣльный павильонъ, ими наполненный, и дѣйствительно, аккуратность работы и каторжный трудъ, на нее потраченный, были достойны всякаго удивленія, но такъ какъ весь этотъ павильонъ представлялъ только отдѣльные куски изъ орнаментальныхъ подробностей огромной церкви Спасителя г. Тона,—созданія вообще вовсе не художественнаго—то эстетическое чувство могло найти тутъ себѣ слишкомъ мало поживы. Наконецъ, гончарныя издѣлія были тоже необыкновенно скудны на выставкѣ, но по крайней мѣрѣ тутъ можно указать на исключеніе истинно крупное, примѣчательныя гончарныя издѣлія г. Гусарева. Этотъ предпріимчивый заводчикъ сталъ дѣлать такіе предметы, которые даютъ новый матеріалъ въ руки русскимъ архитекторамъ и могутъ скоро придать новый, своеобразный видъ русской аухитектурѣ новѣйшаго времени. Это извѣстные изразцы всевозможныхъ формъ, величинъ и выгибовъ, которыми можно убирать дома снаружи

и внутри (какъ это уже начали дѣлать теперь англійскіе архитекторы). На выставкѣ есть также двѣ оригинальныя круглыя печи г. Гусарева, сдѣланныя по этой же системѣ, и на столько дешевыя, что онѣ доступны большинству частныхъ домовъ; еще недавно подобныя задачи были возможны только для дворцовъ и роскошнѣйшихъ домовъ. Желательно чтобы примѣръ г. Гусарева пошелъ у насъ въ прокъ, и чтобы онъ нашелъ подражателей, не только въ Москвѣ и Петербургѣ, но и въ провинціяхъ. Замѣтимъ еще, что кромѣ приведенныхъ примѣровъ полезной дѣятельности г. Гусарева, въ архитектурномъ отдѣлѣ есть нѣсколько архитектурныхъ изразчатыхъ орнаментовъ, превосходно воспроизведенныхъ этимъ же почтеннымъ заводчикомъ съ разныхъ древнихъ нашихъ зданій.

Но если въ большинствѣ своихъ отдѣловъ Политехническая выставка представляла мало примѣчательнаго со стороны художественной, то никакъ уже этого нельзя сказать про отдѣлы кавказскій и туркестанскій: оба они были составлены необыкновенно полно и тщательно (особенно второй), и здѣсь, какъ и на петербургской выставкѣ 1870 года, было множество предметовъ доставлявшихъ высшее художественное наслажденіе. Ковры, серебряныя издѣлія, очень значительныя коллекціи металлическихъ и гончарныхъ сосудовъ, матеріи, оружіе, наконецъ, пропасть бытовыхъ предметовъ, блистали роскошью формъ, красокъ и узоровъ, какими почти всегда красуется Востокъ, и какихъ въ большинствѣ случаевъ не доставало остальной выставкѣ.

Кончивъ обзоръ художественной стороны Политехнической выставки, я нахожу, что кстати будетъ здѣсь же сказать нѣсколько словъ о тѣхъ художественныхъ явленіяхъ, которыми Москва нашла нужнымъ отличиться одновременно со своею выставкою. Ихъ было немного, но всѣ они были очень значительны. Это, во-первыхъ, устройство народнаго театра, а во-вторыхъ—устройство нѣсколькихъ художественныхъ выставокъ.

Собственно говоря, домъ московскаго народнаго театра долженъ былъ, по первоначальному намѣренію, выйти не больше, какъ обыкновеннымъ балаганомъ, напримѣръ, въ родѣ того, который былъ устроенъ у насъ на Царицынскомъ лугу, въ 1870 году, во время всероссійской выставки, и носилъ тоже парадное названіе „Народнаго театра". Но такъ какъ сооруженіе этого зданія попало въ руки настоящаго художника, то дѣло тотчасъ приняло другой оборотъ. Несмотря на скудость отпущенныхъ средствъ, тутъ вышло что-то очень замѣчательное, даже въ художественномъ отношеніи. Но, говоря объ этомъ сооруженіи, надо строго отличать мысль архитектора отъ выполненія ея: многое, что̀ было прекрасно по намѣренію (и что̀ явно просвѣчиваетъ даже и теперь), вышло во многихъ отношеніяхъ несовершенно, во-первыхъ, потому что за постройку схватились ужасно поздно, уже въ великомъ посту, т. е. всего за нѣсколько недѣль до открытія выставки, значитъ работы летѣли сломя голову, а во-вторыхъ, потому, что на каждомъ шагу архитектору приходилось бороться съ недостаткомъ денежныхъ средствъ и рабочихъ силъ, такъ что по-неволѣ многое выполнялось не такъ, какъ бы должно было: иное пришлось сократить или не додѣлать, другое—додѣлать второпяхъ, значитъ неудовлетворительно. Строителемъ народнаго театра былъ академикъ Гартманъ, который былъ какъ нельзя болѣе у мѣста для этой задачи, не только потому, что онъ принадлежитъ къ числу очень немногихъ у насъ мыслящихъ художниковъ, постоянно занятыхъ дальнѣйшимъ развитіемъ своего таланта и знанія, но еще и потому, что онъ давно уже занятъ былъ мыслью создать театръ, соотвѣтствующій истиннымъ потребностямъ народа, и доказалъ свою способность къ этому дѣлу, представивъ (вотъ уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ) превосходный проектъ народнаго театра для Петербурга, къ сожалѣнію все еще не получившій разрѣшенія [1]). Московскій народный театръ очень красивъ и богатъ оригинальной орнаментистикой (въ доконченныхъ своихъ частяхъ), но мы цѣнимъ гораздо выше этой эстетической внѣшней стороны—сторону содержанія, т. е. самыя строительныя намѣренія г. Гартмана.

Прежде всего, мнѣ особенно нравится въ этомъ театрѣ (довольно почтенномъ по размѣрамъ: 30 саженъ длины, около 15 саженъ ширины, 12 саженъ вышины),—нравится то, что нѣтъ въ немъ ничего лишняго и ненужнаго, ни одной изъ всегдашнихъ рутинныхъ архитектурныхъ ухватокъ большинства строителей. Онъ не выдумывалъ ни плана, ни фасада въ видѣ такихъ или сякихъ, болѣе или менѣе красивыхъ геометрическихъ фигуръ: и внутренній планъ, и наружный фасадъ вылились у него точно само собой, продиктованные единственно потребностями сцены и театральной залы. Планъ всего дома внутри—четвероугольникъ (это сцена и полъ-залы) съ выдвигающимся изъ него полукругомъ (остальная зала), и этотъ самый видъ имѣетъ зданіе и снаружи. Никакихъ нигдѣ лишнихъ угловъ, ни промежутковъ. Но полукруглая зала обнесена полукруглыми галлереями во всю вышину дома, и такъ какъ театръ сдѣланъ для лѣта, то эти галлереи такъ и остались открытыми на площадь, только что накрыты сверху кровлей, такъ что публика театра, выходя изъ своихъ мѣстъ, прямо выходитъ на воздухъ, и тотчасъ же разстается со всей обычной духотой и спертостью театральной. Но висячія деревянныя скрѣпленія, держащія кровлю, составляютъ очень красивыя фигуры, и, въ соединеніи съ богатой рѣзьбой, которою украшенъ весь передъ каждаго этажа, придаетъ театру, съ площади, чрезвычайно живописный видъ. Внутри зала сверху до низу назначена вся только для одиночныхъ мѣстъ—нѣтъ никакихъ ложъ, потому что цѣна предположена была архитекторомъ самая маленькая (начиная отъ 5 копеекъ). Весь полукругъ противъ сцены наполненъ мѣстами не только въ партерѣ, но и во второмъ этажѣ, и для этого

[1]) Проэктъ Гартмана былъ представленъ С.-Петербургскому градоначальнику, генералу Трепову, и навсегда остался въ бумагахъ градоначальства безъ всякаго дальнѣйшаго хода. *В. С.*

полъ держался на небольшихъ деревянныхъ столбахъ: Крыша оставалась вся видною изъ-подъ низу, не было никакого потолка, и эта густая, стройная масса стропилъ, образовавшихъ въ вышинѣ свои красивыя перспективы, придавала всей внутренности совершенно оригинальный и живописный видъ. Къ сожалѣнію, тутъ двѣ вещи остались недодѣланными: первое, всѣ стропила и промежутки рѣшотинъ подъ кровлей должны были быть расписаны яркими красками, что еще болѣе оживило бы залу; второе, что всѣ тѣ слуховыя окна, накрытыя кровельками, которыми была усѣяна кровля зданія, должны были всегда открываться въ антрактахъ, и, значитъ, постоянно провѣтривать театръ. Такой заботы о свѣжемъ воздухѣ мы никогда еще не встрѣчали въ театрахъ, обыкновенно просто невыносимыхъ по духотѣ. Но г. Гартманъ позаботился въ своемъ театрѣ и еще объ одномъ удобствѣ народномъ, всѣми позабытомъ у насъ: подъ навѣсомъ полукруга втораго яруса онъ поставилъ внизу, въ партерѣ, въ самой серединѣ залы, небольшой фонтанъ, съ привѣшенными кругомъ на цѣпочкахъ кружками: видно это было кстати и необходимо, коль скоро во все продолженіе антрактовъ у фонтана отбоя нѣтъ отъ тѣснящихся людей, которымъ хочется напиться. Что мудренаго: лѣто, жаркіе вечера и почти 2,000 народа, скученнаго на нѣсколькихъ саженяхъ пространства впродолженіе 3—4 часовъ—это не шутка? Что, наконецъ, касается внутренняго убранства залы, декорированія, то г. Гартманъ устроилъ его въ русскомъ стилѣ, изъ узоровъ полотенецъ, съ тѣмъ вкусомъ и оригинальною фантазіей, которыми онъ всегда блещетъ. Жаль только, что на это декорированіе отпущено было такъ мало денегъ и притомъ въ самую почти послѣднюю минуту, передъ пріѣздомъ Государя въ Москву; отъ этого расписываніе узоромъ вышло не совсѣмъ удовлетворительно, и далеко не соотвѣтствуетъ талантливости проекта. Нельзя также въ заключеніе не пожалѣть, что какіе-то забавные доки, вообразивъ себѣ какую-ту ненадежность устройства выдумывали поставить—въ мѣстахъ совершенно ненужныхъ—какіе-то столбы, ровно ничего не поддерживающіе и этими мизерными своими выдумками немножко испортили общее впечатлѣніе чудесной залы г. Гартмана: кажется, имъ стоило бы только подумать, что такой мастеръ своего дѣла, какъ г. Гартманъ, такой конструкторъ, съумѣвшій повѣсить кровлю на открытыхъ стропилахъ саженъ въ 14 ширины, что-нибудь да знаетъ и самъ собою, и не нуждается въ непрошенныхъ помощникахъ. Мнѣ кажется, г. Гартманъ долженъ былъ бы представить свой театръ на судъ Академіи Художествъ, и та навѣрное оцѣнила бы его замѣчательныя художественныя и строительныя достоинства. Кто такія вещи сочиняетъ —тотъ и есть настоящій профессоръ. Когда-то г. Гартману удастся выстроить настоящій, постоянный, назначенный уже для долгаго существованія, а не на 3 мѣсяца,—народный театръ? Впрочемъ, надо замѣтить, и московскій не совсѣмъ исчезнетъ съ лица земли: г. Гартманъ сдѣлалъ его отъ перваго и до послѣдняго бревнушка разборнымъ. Вѣрно его куда-нибудь купятъ. Только бы при новомъ возведеніи не перепортили его какіе-нибудь невѣжды [1])!

Другая архитектурная примѣчательность Москвы во время выставки—это зала въ русскомъ вкусѣ, выстроенная въ громадной новой гостинницѣ „Славянскій Базаръ“ петербургскими архитекторами гг. Гуномъ и Кудрявцевымъ. Она состоитъ изъ продолговатаго четырехъугольника съ хорами вокругъ трехъ сторонъ, поддерживаемыми высокими рѣзными четырехъугольными столбиками, сложенными словно изъ безчисленныхъ орнаментальныхъ пластинокъ, и съ чудесными капительками наверху. Вся зала, сверху до низу, въ томъ числѣ и потолокъ, до того густо усѣяна орнаментами, что можно сказать, она вся сплошь есть орнаментъ, вырисованный съ безконечнымъ тонкимъ вкусомъ и прекрасно весь раскрашенный. Огромныя площади по стѣнамъ выложены цвѣтными изразцами; скамейки, наполняющія залу, тоже всѣ сдѣланы изъ цвѣтной рѣзьбы, портьеры и занавѣсы—изъ шелковыхъ матерій съ цвѣтными національными нашими узорами,—однимъ словомъ, все это вмѣстѣ очень ново и своеобразно. Можно только пожаловаться на сухость иныхъ деталей и на общій тонъ раскраски—изящный, но не совсѣмъ русскій. Онъ производитъ впечатлѣніе какой-то массы vert-de-gris, что скорѣе напоминаетъ Францію конца XVIII вѣка, а не русскую нашу архитектуру. Лучшимъ же перломъ этой залы является картина г. Рѣпина: „Собраніе русскихъ, польскихъ и чешскихъ музыкантовъ“, о которой мы уже говорили въ „Спб. Вѣдомостяхъ“ при отправленім ея въ Москву. Эта картина нарочно писана была *декоративно*, сообразно съ назначеніемъ ея помѣститься высоко, вверху, на стѣнѣ, довольно далеко отъ глазъ зрителя: разсчетъ художника оказался вѣренъ, и, глядя на нее

[1]) Конецъ этого талантливаго созданія былъ печальный, какъ это нерѣдко бываетъ съ самыми важными и талантливыми русскими созданіями. Вначалѣ въ театрѣ этомъ продолжались представленія для народа, но спустя нѣсколько лѣтъ, простоявъ нѣсколько времени пустымъ, театръ былъ проданъ въ частныя руки, разобранъ по частямъ и увезенъ неизвѣстно куда, конечно какъ собраніе простыхъ бревенъ. Такимъ образомъ навсегда исчезло это талантливое зданіе, техническому конструктивному мастерству котораго всегда удивлялся одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ нашихъ техниковъ-инженеровъ, генералъ Паукеръ, впослѣдствіи министръ путей сообщеній, самъ прославившійся постройкою смѣлыхъ и оригинальныхъ лѣсовъ для починки статуи ангела на верху шпица С.-Петербургской крѣпости. Единственными уцѣлѣвшими памятниками Гартмановскаго театра остались рисунки этого зданія, по настоянію автора этой статьи напечатанные въ краскахъ въ изданіи „Мотивы русской архитектуры“, А. А. Рейнбота, 1874 года, уже по смерти Гартмана, — и еще небольшая, но подробная модель этого театра, построенная еще самимъ Гартманомъ и бывшая въ 1873 году на Вѣнской всемірной выставкѣ, а впослѣдствіи, по просьбамъ автора этой статьи, купленная у вдовы Гартмана С. И. Мамонтовымъ и принесенная имъ въ даръ архитектурному музею Императорской Академіи Художествъ. *В. С.*

тутъ, невольно сознаешься, что это одна изъ замѣчательнѣйшихъ картинъ русской школы. Конечно, въ Москвѣ этого не оцѣняютъ, и даже въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ какіе-то круглые невѣжды написали, что напрасно-дескать нѣкоторыя личности стоятъ на первомъ планѣ, въ тѣни, будучи освѣщены сзади. Чтожъ тутъ удивительнаго! На то и Москва, чтобы столько же понимать въ искусствѣ, какъ тотъ премудрый цѣнитель, который просилъ живописца снять у него на портретѣ тѣнь подъ носомъ: „У меня развѣ есть табакъ подъ носомъ? Вѣдь у меня чисто!“ Такіе приговоры о г. Рѣпинѣ нисколько не удивятъ, когда вспомнишь, что тѣ же москвичи и тѣ же „Московскія Вѣдомости“ остались недовольны „Иваномъ Грознымъ“ г. Антокольскаго: это ли русскій царь, и такъ ли молъ надо представлять русскихъ царей?

Желаніе строить въ національномъ русскомъ стилѣ высказалось теперь въ Москвѣ и въ нѣсколькихъ другихъ мѣстахъ: довольно упомянуть о такъ-называемой „залѣ Ивана Грознаго“ въ гостинницѣ купца Лопашева (на Варваркѣ)—залѣ недурно выдержанной въ русскомъ стилѣ, со всей посудой и мебелью, только немножко грубоватой и неуклюжой, и еще о проѣздныхъ воротахъ въ Кремлѣ, съ площади на Никольскую улицу, составляющихъ часть громаднаго дома г. Третьякова. Эти примѣчательныя ворота, съ башенками и теремками, прекрасно сочинены и выполнены московскимъ архитекторомъ г. Каминскимъ.

Во все продолженіе Политехнической выставки въ Москвѣ были открыты три выставки живописи и скульптуры: передвижная—петербургскихъ и московскихъ художниковъ, московскаго Общества любителей и искусствъ, и учениковъ московскаго училища живописи, ваянія и зодчества. Первую, за очень немногими, новыми прибавками, мы видѣли въ Петербургѣ, прошлой осенью; вторая состояла изъ лучшихъ картинъ коллекцій гг. Третьякова и Солдатенкова—все капитальныя произведенія, перебывавшія, въ разные годы, на выставкахъ Академіи Художествъ; наконецъ, третья состояла изъ работъ московскихъ учениковъ за послѣдніе 2—3 года; но тутъ оказываются такіе „ученики“, которые, вмѣстѣ съ талантливыми своими предшественниками (гг. Перовъ, Прянишниковъ, Саврасовъ, Влад. Маковскій и др.), дѣлаютъ несомнѣннымъ существованіе превосходной, совершенно самостоятельной московской школы. Мы разумѣемъ гг. Манизера, Грибкова, Малышева, Щеглова, Румянцева, Бѣлоусова, Соколова, Шатилова, Старченкова, Старосколькаго и другихъ. Объ этой школѣ мы надѣемся пространно поговорить при другомъ случаѣ.

(*„Спб. Вѣд.“, 25 авг., 13 и 21 сент. 1872 г., №№ 222, 251 и 259*).

Скульптурныя выставки (1872).

Число художественныхъ выставокъ съ каждымъ годомъ у насъ увеличивается. Вмѣсто прежней, единственной академической выставки, предлагавшей свои услуги для всей толпы нашихъ художниковъ (а иной разъ слегка гладившей ихъ противъ шерсти), теперь осенью и зимой слѣдуютъ у насъ одна за другой, а иной разъ открываются одновременно, выставки нѣсколькихъ, самыхъ разнообразныхъ художниковъ. Это, мнѣ кажется, явленіе утѣшительное. Пускай всякій самъ о себѣ хлопочетъ и ни на кого ни надѣется, ни отъ кого ровно ничего не ожидаетъ; пускай всякій затѣваетъ какую хочетъ выставку, составляетъ ее изъ чего угодно, на свою собственную отвѣтственность, и, наконецъ, устраиваетъ ее по собственному своему вкусу и умѣнью, не стѣсненный никакими пріятными или непріятными сосѣдствами, никакими недостатками мѣста, освѣщенія и т. д.

Выставокъ въ нынѣшнемъ году будетъ очень много. Теперь уже въ залахъ Академіи открыто ихъ цѣлыхъ три разомъ — и все скульптурныя — какое вдругъ богатство! Когда это у насъ бывало такое обиліе статуй? Вѣдь обыкновенно всё у насъ жаловались на крайній недостатокъ (хотя бы для счета только) скульпторовъ и на бѣдность ихъ произведеній. И вдругъ — откуда-то выдвигается впередъ цѣлая школа скульпторовъ, съ множествомъ произведеній въ самыхъ разнообразныхъ родахъ! Вслѣдъ за этими тремя выставками пойдутъ слѣдующія: выставка академическихъ программъ на большія золотыя медали (на заданную тему: „Авраамъ, намѣревающійся принести въ жертву Богу сына своего Исаака“); потомъ выставка ученической кассы; потомъ выставка Товарищества передвижныхъ выставокъ; наконецъ, ежегодная выставка самой Академіи Художествъ. Сверхъ того, говорятъ, профессоръ Якоби выставитъ свою картину: „Придворные шуты, потѣшающіе императрицу Анну“. Все это вмѣстѣ составляетъ художественный капиталъ очень значительный, довольно ясно свидѣтельствующій, что художники у насъ есть, и что, не во гнѣвъ будь сказано прежнимъ поколѣніямъ, ихъ предшественникамъ, они не спятъ.

Изъ трехъ скульптурныхъ выставокъ я начну съ выставки г. Каменскаго, такъ какъ въ ней всего менѣе новаго, и половина выставленныхъ тутъ вещей знакома уже (только въ другомъ видѣ) нашей публикѣ. Группу „Первый шагъ“ и головки статуй „Мальчикъ-скульпторъ“ и „Дѣвочка, идущая по грибы“, мы видѣли на послѣднихъ академическихъ выставкахъ, только тамъ онѣ были изъ гипса, а теперь являются исполненными изъ мрамора, слѣдовательно намъ приходится теперь сказать только объ исполненіи ихъ изъ

этого послѣдняго матеріала. Но извѣстно, что ныньче сами авторы не выполняютъ произведеній своихъ изъ мрамора, а занимаются этимъ художники второстепенные, по извѣстнымъ правиламъ передающіе композицію съ вѣрностью фотографическаго снимка, такъ что автору остается только пройти послѣднимъ рѣзцомъ наиважнѣйшія части своего сочиненія. Намъ показалось (конечно, впрочемъ, только на память), что нѣкоторыя подробности „Перваго шага“ болѣе выработаны теперь изъ мрамора, чѣмъ прежде изъ глины, напримѣръ, платье на груди у матери, рубашка въ складкахъ на ребенкѣ, и т. д.; но все это не существенно, и мы остаемся при прежнемъ нашемъ мнѣніи, что эта группа довольно мила и граціозна, но мало заключаетъ того душевнаго выраженія, котораго тутъ надо было бы прежде всего ожидать. На лицѣ у матери ровно ничего нѣтъ, да и лицо-то это мало изящно, и сверхъ того (ужъ если на то пошло), вся-то голова этой женской особы довольно неладно прилѣплена со своей шеей къ плечамъ. Мальчуганъ же надулся словно мышь на крупу и пыжится безъ всякаго резону. Наконецъ, не надо забыть еще слѣдующаго: всякій, кажется, знаетъ, что когда матери учатъ дѣтей ходить, то къ себѣ ихъ манятъ, а не отъ себя ихъ куда-то впередъ отправляютъ. Эта композиція была на мюнхенской всемірно-художественной выставкѣ 1869 года и очень мало обратила на себя всеобщее вниманіе—мнѣ кажется, совершенно справедливо: Европу композиціями не удивишь. Тѣмъ не менѣе все-таки эта группа—не изъ худыхъ, и не мѣшало выполнить ее изъ мрамора. Но если она, какъ въ общемъ, такъ и въ частяхъ, кажется намъ не совсѣмъ удовлетворительною и, во всякомъ случаѣ, слабѣе первой группы г. Каменскаго „Мать съ ребенкомъ на колѣнахъ“, за то нельзя не похвалить автора за одну очень счастливую мысль: это за пьедесталъ, весь рѣзной изъ дерева. Мнѣ кажется, всякій, кто разсматриваетъ вещь не поверхностно и не вскользь, какъ-нибудь на лету, давно уже жалуется на эти отвратительные, несносные пьедесталы—колоды какія-то безобразныя—на которыхъ всегда ставятся всѣ наши статуи. На эти глупыя деревяшки, выкрашенныя чѣмъ-то сѣренькимъ, или увѣшенныя коленкоровыми тряпками, просто противно смотрѣть. И вотъ теперь нашелся, наконецъ, скульпторъ, который не только человѣкъ талантливый вообще, но еще человѣкъ со вкусомъ; ему глаза рѣзали эти несносные пьедесталы не меньше, чѣмъ намъ всѣмъ, публикѣ, и онъ явился съ такой счастливой выдумкой, за которую нельзя не сказать ему спасибо. Пьедесталъ его „Перваго шага“ весь рѣзной, изъ дерева разныхъ оттѣнковъ; общая форма очень пріятная—продолговатый четырехугольникъ. Тутъ, среди нѣсколькихъ квадратовъ, изображены выпуклые пейзажи, сельскіе и городскіе—мѣстности, гдѣ придется впослѣдствіи этому маленькому ребенку вести свою жизнь, а въ промежуткахъ вырѣзаны группами куклы и игрушки, палитры и скрипки, чернильницы и глобусы,—весь тотъ скарбъ потѣшный, художественный, научный или служебный, который впослѣдствіи будетъ окружать жизнь этого маленькаго существа, теперь покуда ребенка, а потомъ юноши и мужа. Въ этихъ барельефахъ и группахъ г. Каменскій выказалъ много художественнаго вкуса и изящества.

Головки „Мальчика“ и „Дѣвочки“ выполнены одинаково хорошо, но мы предпочитаемъ послѣднюю: во-первыхъ, потому что въ ней есть извѣстный типъ и удачное выраженіе наивности, а во-вторыхъ, потому, что та статуя, къ которой принадлежала эта головка, не представляла ничего особеннаго ни въ движеніи, ни въ позѣ, и потому смѣло могла быть представлена отдѣльно. Про другую головку надо сказать наоборотъ: тамъ все хорошее и примѣчательное заключалось именно въ общемъ и въ движеніи всего вмѣстѣ; тутъ былъ представленъ не просто мальчикъ, а мальчикъ-скульпторъ, мальчикъ лѣпящій птичку; никакого особаго выраженія и типа тутъ не было, и поэтому, можно считать просто ошибкой желаніе передать отдѣльно, въ мраморѣ эту наклоненную, очень мало говорящую головку, съ разсыпавшими кудерками; на шеѣ, правда, повѣшенъ презрядный фигурный крестъ, а національнаго или какого бы то ни было типа все-таки ничуть не вышло. Надо ставить передъ зрителемъ либо всю статую „Мальчика-скульптора“, либо ничего не ставить; одна головка ни на что̀ не нужна; она не даетъ ровно никакого представленія.

Изъ новыхъ вещей г. Каменскаго нѣтъ ничего особенно замѣчательнаго. Статуэтки, изъ обожженной глины: „Юноша, пробующій пистолетъ, наканунѣ дуэли“ и „Институтка на вакаціи“, такъ ничтожны и некрасивы, что ихъ вовсе не слѣдовало выставлять; большая фотографія, представляющая любовную группу изъ сказки „Сандрильона, какъ вверхъ надъ каминомъ, принадлежитъ къ тому же разряду. Остается проектъ памятника Глинкѣ. На обоихъ выставленныхъ эскизахъ статуя самого композитора ниже всякой критики: тутъ передъ нами какой-то неуклюжій медвѣженокъ въ пальто, а не геніальный человѣкъ, котораго требуется передать грядущимъ вѣкамъ въ которую-нибудь изъ лучшихъ минутъ его жизни. Пьедесталъ подъ некрасивой статуеткой безвкусенъ и неархитектуренъ; барельефы на немъ, изъ оперъ Глинки, едва набросаны, но даже и въ этомъ видѣ обѣщаютъ что-то ординарное. Но, что̀ въ высшей степени интересно даже и въ этомъ неудачномъ проектѣ—это рѣшетка вокругъ памятника. Представьте себѣ группы колоколовъ, трубъ, литавръ, скрипокъ и другихъ оркестровыхъ инструментовъ; онѣ стоятъ на нѣкоторомъ разстояніи одна отъ другой и образуютъ что-то въ родѣ небольшихъ столбовъ, опоръ, и между ними, вмѣсто рѣшетки изъ палочекъ или какихъ-нибудь орнаментовъ, повсюду протянуты во всѣ стороны—пять нотныхъ строчекъ съ нотами; ноты эти—великолѣпная, геніальная тема „Славься, славься святая Русь“, стоящая теперь подъ всѣми портретами Глинки“. Что̀ могло быть безподобнѣе, какъ окружить Глинку, вокругъ его пьедестала нотами, одного изъ колоссальнѣйшихъ его созданій, нотами великаго народнаго гимна въ эпилогѣ „Жизни за Царя“! Богъ знаетъ, когда и кто сочинитъ достойный памятникъ Глинкѣ; но кто бы ни былъ буду-

щій авторъ, онъ долженъ просить, вмѣстѣ съ коммиссіей монумента, позволенія у г. Каменскаго употребить въ дѣло его чудесную, оригинальную мысль „музыкальной рѣшетки“. Мнѣ кажется, лучше и художественнѣе этого никто ничего не выдумаетъ и не сгруппируетъ. Теперь по крайней мѣрѣ хоть это упрочено за памятникомъ Глинки.

А все-таки мнѣ приходится кончить еще однимъ порицаніемъ г. Каменскому: какъ это могло прійти ему въ голову обезобразить чудную свою рѣшетку какимъ-то непостижимымъ уродствомъ: къ одной изъ сторонъ ея онъ прислонилъ маленькую куклу дамы, одѣтой въ платье и шляпку, въ самомъ дѣлѣ сшитыя изъ матерій. Это безвкусная выдумка, ни къ чему ненужная, превращаетъ проектъ г. Каменскаго въ ту сцену, гдѣ шарманщикъ выкидываетъ изъ-за ширмъ на растопыренныхъ своихъ пальцахъ какихъ-то дамъ въ шляпѣ, побитаго господина доктора и гнусящаго Петрушку, перекидывающаго палкой. Подобнаго безвкусія еще не видано было на художественныхъ выставкахъ.

Выставка г. Забѣлло состоитъ изъ трехъ предметовъ: статуи Пушкина, статуэтки нагой дѣвушки и женскаго бюста съ натуры. Очевидно, что авторъ придаетъ наиболѣе значенія первому произведенію; но я не могу съ нимъ согласиться, и былъ бы гораздо меньшаго понятія объ его талантѣ, если бы теперь выставленъ былъ только одинъ его Пушкинъ. Я не удовлетворенъ даже первоначальною мыслью этой статуи, и мнѣ кажется, многіе со мной согласятся. Выставленный подлѣ статуи листокъ содержитъ слова: „Прощай, свободная стихія!“; изъ этого мы узнаемъ, что темой скульптору послужило извѣстное стихотвореніе Пушкина: „Къ морю“. И дѣйствительно, Пушкинъ представленъ въ дорожныхъ большихъ сапогахъ, съ плащемъ на плечахъ, съ помятой шляпой въ рукахъ; онъ поднятою немного правою ногою стоитъ на камнѣ, должно быть на берегу; глаза его устремлены вдаль. Но что же могло заставить художника взять себѣ темой такую минуту и такое стихотвореніе, въ которыхъ такъ мало выразился Пушкинъ;—тотъ Пушкинъ, который дорогъ Россіи, тотъ Пушкинъ, которому долженъ быть поставленъ монументъ? Что важнаго въ красивомъ и поэтическомъ, но довольно незначительномъ по содержанію стихотвореніи юношескихъ лѣтъ, гдѣ Пушкинъ, прощаясь съ моремъ, не безъ нѣкоторой риторики тогдашняго времени провозглашаетъ намѣреніе удалиться „въ лѣса, въ пустыни молчаливы“, и вмѣстѣ объявляетъ, что „міръ опустѣлъ“, потому что Наполеонъ I умеръ („О чемъ жалѣть? куда бы нынѣ я путь безпечный устремилъ? Одинъ предметъ въ твоей пустынѣ мою бы душу поразилъ, одна скала, гробница славы... Тамъ погружались въ хладный сонъ воспоминанья величавы, тамъ угасалъ Наполеонъ!... Міръ опустѣлъ...“). Такія размышленія и нынче мало могутъ встрѣтить симпатіи, а въ будущемъ—еще менѣе. Не въ этихъ и подобныхъ мысляхъ заключается для насъ великость и значительность Пушкина: мимолетное настроеніе юношескихъ лѣтъ, въ какихъ бы оно ни вылилось поэтическихъ и изящныхъ стихахъ, не можетъ казаться намъ чѣмъ-то существеннымъ, при оцѣнкѣ крупнаго, значительнаго для цѣлой страны таланта. Пушкинъ по преимуществу поэтъ національный, нарисовавшій съ изумительнымъ талантомъ множество типовъ и сценъ нашей жизни, и здѣсь вся его сила, все его могущество. Глубокія міровыя мысли и чувства, возникающія у великихъ лириковъ въ виду широкихъ картинъ природы, не свойственны были натурѣ и таланту Пушкина, и не съ этой точки зрѣнія можетъ и долженъ быть онъ взятъ и поставленъ на монументѣ, сооружаемомъ Россіею и для Россіи. Пушкинъ, какъ „пѣвецъ моря“—это вовсе не тотъ Пушкинъ, какой намъ всѣмъ дорогъ и важенъ. Если же скульптору трудно, а пожалуй и невозможно изобразить Пушкина, какъ автора „Онѣгина“, „Бориса Годунова“, Русалки“ „Мѣднаго Всадника“, Капитанской дочки“, то пусть онъ и не беретъ себѣ темой никакой сцены, а прямо дѣлаетъ хорошую статую во весь ростъ, безъ всякаго особеннаго движенія, но только была бы она полна жизни, поэзіи, душевнаго выраженія и таланта. Теперь же что мы видимъ? Какого-то „пѣвца моря“ ничуть намъ не интереснаго, въ довольно театральной позѣ, наполовину похожаго, коротконожку, закутаннаго въ складки плаща (быть можетъ, полезнаго для скульптора, но лишняго для насъ). Нѣтъ, не такой памятникъ нуженъ Пушкину: ради Бога поменьше скульптурной риторики и побольше сходства и простоты! Впрочемъ, вся верхняя часть Пушкина (кромѣ плаща, по старинному „обуреваемаго“ вѣтромъ, ради картинности) недурна въ скульптурномъ отношеніи.

Небольшая статуэтка г. Забѣллы—нагая дѣвочка, застигнутая врасплохъ во время купанья и, наклонившись, протягивающая руку къ своему платью—довольно мила по движенію. Но главное произведеніе г. Забѣллы на нынѣшней выставкѣ—это бюстъ молодой дѣвицы или дамы. Взглянувъ на этотъ бюстъ, нельзя ни минуты сомнѣваться, что онъ лѣпленъ съ натуры. Всѣ черты лица, эти живые остренькіе глаза, немножко обрѣзанный носикъ, милыя улыбающіяся губы, толстенькій подбородокъ, прекрасныя плечи и выдающаяся грудь—все это выдѣлано съ чрезвычайной жизненностью и совершенствомъ; волосы, изящно подобранные вверхъ надъ лбомъ и затылкомъ, придаютъ особенную моложавость красивенькой этой особѣ. Развѣ что только лобъ, быть можетъ, немного уступаетъ по работѣ прочимъ частямъ бюста. Въ общей сложности, выполняя этотъ портретъ, г. Забѣлло былъ совершенно на своемъ мѣстѣ, и выразилъ тутъ весь свой симпатичный и изящный портретный талантъ.

Теперь мнѣ надо перейти къ третьей скульптурной выставкѣ, носящей на себѣ слѣды уже совсѣмъ инаго таланта, таланта мужественнаго, полнаго мысли и силы, направленнаго прежде всего къ выраженію сюжетовъ мощныхъ, значительныхъ, въ формахъ глубочайшей, неподражаемой реальности: я говорю про скульптуры г. Антокольскаго.

Какой главный признакъ настоящаго таланта? Это постоянное развитіе, постоянное самосовершенствованіе. Въ этомъ отношеніи г. Антокольскій—

одинъ изъ примѣчательнѣйшихъ нашихъ художниковъ. Посмотрите, какими быстрыми стремительными скачками онъ шелъ впередъ. Начиная отъ перваго своего произведенія „Еврея-портнаго", и проходя черезъ „Споръ о талмудѣ" (откуда мы знаемъ только два бюста), „Инквизицію", „Ивана Грознаго", и кончая нынѣшней его статуей колоссальныхъ размѣровъ, „Петромъ Великимъ"—какое постоянное развитіе, какое безпрерывное движеніе впередъ [1])!

Для меня главная сторона таланта г. Антокольскаго—это способность передавать всю жизненность своего сюжета съ такою поразительностью, съ такою правдою, какія рѣдко можно встрѣтить въ скульптурѣ. Вѣдь скульпторы, какого хотите времени, точно присягнули весь свой вѣкъ изображать покой и безмятежность; „статуарное спокойствіе", вошло даже въ пословицу. И вотъ теперь, въ средѣ русской художественной школы, является скульпторъ, у котораго каждое произведеніе, на-перекоръ всѣмъ старымъ привычкамъ, кипитъ жизнью, неудержимою силою, полно тѣхъ порывовъ и горячности, какія не часто бралась изображать даже и живопись. Глядя на новую статую г. Антокольскаго и припоминая всѣ прежнія его вещи, еще разъ чувствуешь, что этотъ художникъ стоитъ особнякомъ между всѣми нашими прошедшими и нынѣшними скульпторами, и что впереди у него должно предполагать громадную еще будущность.

„Петръ Великій" г. Антокольскаго былъ на московской политехнической выставкѣ, и хотя, поэтому, сотни и тысячи людей его видѣли, московская печать ничего тутъ, по всегдашнему, не поняла, и благоразумно промолчала. Давно ли она объявила, что „Иванъ Грозный" того же художника—не русскій царь, и что не такъ надо представлять русскихъ царей! А между тѣмъ кенсингтонскій музей въ Лондонѣ (этотъ, можно сказать, общеевропейскій музей нашего времени) потребовалъ себѣ теперь слѣпокъ „Ивана Грознаго"—первый примѣръ съ русскимъ искусствомъ—и поставитъ эту великолѣпную статую среди слѣпковъ съ лучшихъ созданій европейской скульптуры. Не знаю, что будетъ съ „Петромъ Великимъ" г. Антокольскаго, но достоинства его велики, и еще итальянскіе художники, когда статуя оканчивалась въ Римѣ, утверждали, что во многихъ отношеніяхъ „Петръ" — еще высшее произведеніе скульптуры, чѣмъ „Иванъ Грозный".

Въ самомъ дѣлѣ, взгляните на колоссальнаго русскаго царя, объятаго грознымъ порывомъ мысли и страсти. Эта грудь какъ бы дышетъ, приподнимается подъ своимъ преображенскимъ мундиромъ и андреевской лентой, голова горитъ и глаза блещутъ; а каждая фибра на этомъ лицѣ ходитъ и двигается. Вглядитесь въ шею—до чего она натуральна, до чего она полна жизни! Одна рука откинулась далеко назадъ и сжимаетъ почти судорожно трость, упертую въ землю—словно врагъ или неисполнившій повелѣніе русскаго колосса стоитъ передъ нимъ; лѣвая рука сжимаетъ зрительную трубку, голова приподнялась подъ своей полтавской треуголкой и глядитъ строгими, величественными очами вдаль. Какое выраженіе, какая сила дышатъ въ этомъ лицѣ, въ этихъ глазахъ, во всемъ мощномъ поворотѣ головы! Я слышалъ порицателей, я слышалъ замѣтки на тѣ или другія частности, но въ отвѣтъ на все я скажу только одно: покажите мнѣ въ русской скульптурѣ статую, полную такой же силы и жизни. Чтò мнѣ болѣе или менѣе наклоненный носъ, болѣе или менѣе занесенная назадъ рука; чтò мнѣ то или это положеніе ногъ—подробности, легко измѣняемыя, если бы самъ художникъ когда-нибудь призналъ тò нужнымъ—чтò мнѣ всѣ эти детали, когда вся статуя стоитъ передо мной какъ живая, и глядитъ на меня живыми глазами. Когда же до г. Антокольскаго видали мы что-нибудь подобное въ нашей скульптурѣ?

Новая статуя „Петра Великаго" не исчерпываетъ всего Петра. Что же тутъ мудренаго? Неужели придетъ такое время, когда одинъ художникъ исчерпаетъ всю эту колоссальную личность цѣликомъ, и создастъ ее въ такихъ формахъ, послѣ которыхъ другимъ ничего уже болѣе и не останется? Нѣтъ, это немыслимо. Таковъ уже былъ великанъ Петръ, что сколько ни будутъ хлопотать надъ его изображеніями цѣлыя поколѣнія художниковъ, все еще неизмѣримо много темъ и сюжетовъ останется про-запасъ для ихъ наслѣдниковъ. По-неволѣ это подумаешь, взглянувъ на всѣ пробованныя до сихъ поръ изображенія Петра. Сколько въ каждомъ изъ нихъ несовершенствъ, сколько слабыхъ сторонъ! Лучшая, великолѣпная до сихъ поръ была—конная статуя Фальконета; но тамъ, несмотря на всю силу и геніальность художника, несмотря на все величіе и оригинальность мотива, присутствовало тоже и не мало классической условности и ложной парадности прежняго искусства. Г. Антокольскій сдѣлалъ шагъ впередъ: онъ захотѣлъ поставить передъ нами Петра живымъ человѣкомъ, и сдѣлалъ это такъ, какъ только сильный, глубокій талантъ способенъ это сдѣлать.

Наше искусство должно гордиться статуей г. Антокольскаго, и въ русскомъ національномъ музеѣ она должна стоять, воспроизведенная изъ мрамора или бронзы, но только бы не вздумали—отъ этого Боже сохрани—вылить изъ бронзы или высѣчь изъ мрамора одну только голову или бюстъ. Это было бы просто каррикатурное дѣло. Что такое одна голова тамъ, гдѣ дѣло идетъ о цѣлой концепціи, о цѣломъ великолѣпномъ созданіи, гдѣ мысль разлилась по всѣмъ частямъ, отъ верху и до низу, искала себѣ выраженія въ каждомъ уголкѣ, въ каждой подробности!

По обѣимъ сторонамъ „Петра Великаго" г. Антокольскій поставилъ у себя на выставкѣ фотографическіе снимки съ двухъ своихъ эскизовъ: конныя статуи „Ивана III-го" и Ярослава Мудраго", назначен-

---

[1]) Безпристрастіе заставляетъ насъ заявить, что нѣкоторые отзывы нашего почтеннаго сотрудника о настоящихъ скульптурныхъ выставкахъ противорѣчатъ общему голосу публики. Этотъ общій голосъ, къ которому мы не можемъ не присоединиться въ настоящемъ случаѣ, между прочимъ отдаетъ рѣшительное предпочтеніе статуѣ „Іоаннъ Грозный", передъ статуей „Петръ I-й". *Ред. „Спб. Вѣд."*

ныя, повидимому, для какой-нибудь площади, моста или другаго публичнаго мѣста. Обѣ онѣ кажутся мнѣ созданіями не только въ высшей степени оригинальными, но истинными chef d'oeuvres'ами г. Антокольскаго. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ я ихъ предпочитаю даже „Петру Великому", даромъ что эта послѣдняя статуя большое, оконченное произведеніе, а тѣ—маленькіе, быстрые эскизы, первоначальная мысль, требующая впереди еще тщательнаго, подробнаго исполненія. Предпочитаю же я ихъ потому, что по моему убѣжденію, своеобразіе и реальность врядъ ли могутъ идти еще дальше въ изображеніи историческихъ сюжетовъ.

Великій князь Иванъ III, этотъ осторожный, сдержанный владыка, этотъ мудрый собиратель земли русской, представленъ верхомъ на красивомъ конѣ, нетерпѣливо крутящемъ голову и бьющемъ въ землю копытомъ; на этомъ конѣ богатая восточная сбруя съ кистями и бляхами; великолѣпная узорчатая попона наброшена ему на спину, и тутъ, на высокомъ татарскомъ сѣдлѣ, въ княжеской шапкѣ и шубѣ, сидитъ Иванъ; онъ полонъ думы, онъ насупилъ брови и вѣрною, твердою рукою осаживаетъ коня своего. И выраженіе и красота цѣлаго, и необыкновенная новизна—все тутъ поразительно.

Но еще выше, на мои глаза, „князь Ярославъ", творецъ „Русской правды", первый нашъ законникъ и мудрый устроитель своей страны. Онъ представленъ у г. Антокольскаго глубокимъ старикомъ; на немъ полувизантійскій княжескій нарядъ, богатая епанча откинута за плечи, жемчужныя нити спускаются по обѣ стороны шеи отъ мѣховой шапки; онъ до того погрузился въ мысли свои, что, бросивъ поводья коня, разсуждаетъ правою рукою, а лѣвою тихонько перебираетъ себѣ бороду; а между тѣмъ конь его, такой же старикъ, какъ и самъ его господинъ, съ трудомъ идетъ себѣ своей дорогой, едва переступаетъ, тоже какъ будто о чемъ-то размышляетъ.

Выше, говоря о статуѣ Петра Великаго, я старался дать понятіе о той жизненности, которою она дышетъ. Но меня еще болѣе поражаетъ та необычайная правда, которая здѣсь высказана, то отсутствіе идеальности, то безконечно-смѣлое приближеніе къ формамъ жизни, какое здѣсь присутствуетъ, и какого, кажется, еще никто до сихъ поръ не рѣшался испробовать въ скульптурѣ.

Одного только я желаю нашей скульптурной школѣ: чтобы эти двѣ маленькія статуэтки были отлиты громадной величины изъ бронзы и поставлены на одной изъ нашихъ площадей.

(*„Спб. Вѣд." 7 нояб. 1872 г., № 306*).

О МОДЕЛЯХЪ ГРУППЫ ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКАГО КУПОЛА.

(Письмо къ редактору „Спб. Вѣд.").

М. г. Позвольте, посредствомъ вашей уважаемой газеты, сообщить публикѣ объ одной каррикатурѣ, которою собираются украсить Петербургъ, но отъ которой, быть можетъ, есть еще возможность избавиться. Пока одна изъ залъ Академіи художествъ наполнена множествомъ прекрасныхъ картинъ Товарищества передвижныхъ выставокъ, другая зала, тутъ же рядомъ, заставлена произведеніями совершенно другого свойства, доказывающими только одно: до какой степени право было молодое поколѣніе нашихъ художниковъ, затѣявшее устраивать всякій годъ свои отдѣльныя выставки, и, отдѣлившись отъ наслѣдственной рутины, идти своей дорогой. Теперь на половинѣ Академіи поставлено 6 или 7 моделей, представляющихъ ту скульптурную группу, которою придумали украсить верхушку академическаго купола. Кажется, нельзя сомнѣваться въ томъ, что тутъ былъ конкурсъ: иначе, какимъ же образомъ нѣсколькимъ художникамъ можетъ прійти въ голову все одно и то же, совершенно однѣ и тѣ же аллегоріи, другими словами, однѣ и тѣже глупости? Сколько угодно мало вѣруйте въ даровитость нашихъ академическихъ скульпторовъ, а все-таки никакъ не добьетесь, чтобы они изобрѣтали одно и тоже, и по мысли выходили бы похожи одинъ на другаго, какъ двѣ капли воды. Ясно, что надъ ними тяготѣло что-то такое, отъ чего нельзя уже было никакими способами отвертѣться.

Посмотрите, что создали теперь всѣ эти бѣдняги —и г. Подозеровъ, и г. фонъ-Бокъ, и г. Забѣлло, и г. Лаверецкій, и не знаю кто еще,—себѣ на стыдъ, другимъ на посмѣшище. Какую-то забавную группу голаго юноши, тщательно выслушивающаго одѣтую по античному даму, самоё богиню Минерву! Положимъ, что подъ юношей надо разумѣть нашихъ юныхъ художниковъ—этотъ „экивокъ" куда ни шелъ: имъ и въ самомъ дѣлѣ иной разъ приходится холодно и голодно. Но при чемъ же тутъ Минерва, съ тогой и шлемомъ, съ копьемъ и лирой? Куда она годится, на что она, кому нужна? Казалось бы, довольно у насъ и такъ уже классицизма на кровляхъ: Аполлоновъ надъ театрами, Минервъ надъ библіотеками, Геніевъ надъ арками и больницами. Нѣтъ, видно все еще мало, и Академія возгорѣлась желаніемъ прибавить еще одинъ школьный вздоръ стараго покроя ко всѣмъ остальнымъ.

Лѣтъ десятъ тому назадъ цѣлая компанія молодыхъ людей отказалась отъ каррикатурной задачи и

согласилась лучше бѣдствовать на всѣ лады, чѣмъ заниматься антипатичнымъ для себя вздоромъ. Неужели только въ самыхъ молодыхъ годахъ и хватаетъ разсудительности и энергіи у иныхъ нашихъ художниковъ, чтобы разбирать, что̀ надо и чего не надо принимать изъ предлагаемаго?

(„Спб. Вѣд.“, 10 янв. 1873 г., № 10, съ подп: О.).

Картина Рѣпина „Бурлаки на Волгѣ“.

(Письмо къ редактору „Спб. Вѣд.“).

М. г. Кажется, вся наша публика перебывала на теперешней академической выставкѣ, и, значитъ, успѣла оцѣнить по достоинству отличное собраніе художественныхъ произведеній, посылаемыхъ нынче отъ насъ въ Вѣну на всемірную выставку. Въ самомъ дѣлѣ, врядъ ли когда-нибудь еще мы являлись въ Европу съ такими многочисленными и значительными образчиками русскаго художественнаго творчества. И навѣрное, Западная Европа еще съ бо̀льшимъ сочувствіемъ, чѣмъ на прошлогодней лондонской выставкѣ, признаетъ нашу силу и теперешній могучій ростъ въ дѣлѣ художественномъ. Но срокъ академической выставки близится къ концу, а наша публика еще не знаетъ одного новаго произведенія, которое только-что кончено, только-что вынесено изъ мастерской художника въ академическія залы, и безъ сомнѣнія принадлежитъ къ числу лучшаго, что̀ до сихъ поръ создано русскимъ искусствомъ съ тѣхъ поръ, какъ оно существуетъ.

Это картина г. Рѣпина: „Бурлаки на Волгѣ“. Уже года два тому назадъ картина эта пробыла нѣсколько дней на выставкѣ Общества поощренія художниковъ и поразила всѣхъ, кто ее видѣлъ. Но она была тогда почти еще только эскизомъ. Съ тѣхъ поръ громадныя превращенія произошли съ нею. Почти все теперь въ ней передѣлано или измѣнено, возвышено и усовершенствовано, такъ что прежнее созданіе просто ребенокъ противъ того, чѣмъ нынче сдѣлалась картина. Въ короткое время художникъ созрѣлъ и возмужалъ, выкинулъ изъ юношескаго вдохновенія все, что еще въ немъ было незрѣлаго или нетвердаго, и явился теперь съ картиною, съ которою едва ли въ состояніи помѣряться многое изъ всего, что̀ до сихъ поръ создано русскимъ искусствомъ.

Г. Рѣпинъ—реалистъ какъ Гоголь, и столько же какъ онъ глубоко націоналенъ. Со смѣлостью, у насъ безпримѣрною, онъ оставилъ и послѣдніе помыслы о чемъ-нибудь идеальномъ въ искусствѣ, и окунулся съ головою во всю глубину народной жизни, народныхъ интересовъ, народной щемящей дѣйствительности.

Взгляните только на „Бурлаковъ“ г. Рѣпина, и вы тотчасъ же принуждены будете сознаться, что подобнаго сюжета никто еще не смѣлъ брать у насъ, и что подобной глубоко-потрясающей картины изъ народной русской жизни вы еще не видали, даромъ что и этотъ сюжетъ и эта задача уже давно стоятъ передъ нами и нашими художниками. Но развѣ это не самое коренное свойство могучаго таланта, увидать и вложить въ свое созданіе то, что правдиво и просто, и мимо чего проходятъ, не замѣчая, сотни и тысячи людей?

Въ картинѣ г. Рѣпина передъ вами широкая, безконечно раскинувшаяся Волга, словно млѣющая и заснувшая подъ палящимъ іюльскимъ солнцемъ. Гдѣ-то вдали мелькаетъ дымящійся пароходъ, ближе золотится тихо надувающійся парусъ бѣднаго суденышка, а впереди, тяжело ступая по мокрымъ отмелямъ и отпечатывая слѣды своихъ лаптей на сыромъ пескѣ, идетъ ватага бурлаковъ. Запрягшись въ свои лямки и натягивая постромки длинной бичевы, идутъ въ шагъ эти одиннадцать человѣкъ, живая машина возовая, наклонивъ тѣла впередъ и въ тактъ раскачиваясь внутри своего хомута. Что за покорное стадо, что за кроткая безсознательная сила, и тутъ же— что за бѣдность, что за нищета. Нѣтъ ни одной цѣльной рубахи на этихъ пожженныхъ солнцемъ плечахъ, ни одной цѣльной шапки и картуза — всюду дыры и лохмотья, всюду онучи и тряпье.

Но не для того, чтобы разжалобить и вырвать гражданскіе вздохи, писалъ свою картину г. Рѣпинъ: его поразили видѣнные типы и характеры, въ немъ жива была потребность нарисовать далекую, безвѣстцую русскую жизнь, и онъ сдѣлалъ изъ своей картины такую сцену, для которой ровню сыщешь развѣ только въ глубочайшихъ созданіяхъ Гоголя.

Въ этой ватагѣ бурлаковъ сошлись самые разнородные типы. Впереди выступаютъ, словно пара могучихъ буйволовъ, главные, коренные. Это дремучіе какіе-то геркулесы, со всклокоченной головой, бронзовой отъ солнца грудью и жилистыми, неподвижно висящими внизъ руками. Что̀ за взглядъ неукротимыхъ глазъ, что̀ за раздутыя ноздри, что̀ за чугунные мускулы! Тотчасъ позади нихъ натягиваетъ свою лямку, низко пригнувшись къ землѣ, еще третій богатырь, тоже въ лохмотьяхъ и съ волосами, перевязанными тряпкой: этотъ кажется всюду перебывалъ, во всѣхъ краяхъ свѣта отвѣдалъ жизни и попыталъ счастья, и самъ сталъ похожъ на какого-то индѣйца или эѳіопа. Тутъ же, за ихъ спинами, немножко фальша и ухитрившись поменьше везти, идетъ отставной должно быть солдатъ, высокій и жилистый, покуривая коротенькую люльку; позади всѣхъ, желтый какъ воскъ и изсохшій старикъ; онъ страшно бо-

ленъ и измożденъ, и кажется немного дней остается ему прожить; онъ отвернулъ въ сторону бѣдную свою голову и рукавомъ обтираетъ потъ на лбу, потъ слабости и безвыходной муки.

Вторую половину шествія составляютъ: крѣпкій, бодрый, коренастый старикъ; онъ прислонился плечомъ къ сосѣду и, опустивъ голову, торопится на ходу набить свою трубочку изъ цвѣтного кисета; за нимъ, отставной рыжій солдатъ, единственный человѣкъ изо всей компаніи обладающій сапогами и засунутыми туда суконными штанами, на плечахъ у него жилетъ съ единственной болтающейся и сверкающей на солнцѣ мѣдной пуговицей: онъ суетливо и порывисто ведетъ свою работу и частитъ ногами; еще дальше, кто-то въ родѣ бродячаго грека, съ чертами все еще на половину античными; ему тутъ тошно и непривычно, онъ безпокойно поднимаетъ свой все еще великолѣпный, несмотря на безконечное мотовство жизни, античный профиль, и широкими красивыми глазами озирается кругомъ. Послѣдній тихо шагаетъ, размахиваясь изъ стороны въ сторону, какъ маятникъ, быть можетъ на половину въ дремотѣ, и совершенно опустивъ голову на грудь, бѣдный лапотникъ, послѣдній и отдѣлившійся отъ всѣхъ.

И все это общество молчитъ: оно въ глубокомъ безмолвіи совершаетъ свою воловью службу. Одинъ только шумитъ и задорно кипятится мальчикъ, въ длинныхъ бѣлыхъ космахъ и босикомъ, являющійся центромъ и шествія, и картины, и всего созданія. Его яркая розовая рубашка раньше всего останавливаетъ глазъ зрителя на самой серединѣ картины, а его быстрый сердитый взглядъ, его своенравная, бранящаяся на всѣхъ, словно лающая фигурка, его сильныя молодыя руки, поправляющія на плечахъ мозолящую лямку — все это протестъ и оппозиція могучей молодости противъ безотвѣтной покорности возмужалыхъ, сломленныхъ привычкой и временемъ дикарей-геркулесовъ, шагающихъ вокругъ него, впереди и сзади.

Это шествіе по раскаленному песку, подъ палящимъ солнцемъ, эти лапти, шлепающія по лужамъ, эти глаза, эти выраженія отупѣлости и полнѣйшей животной жизни, эти сверкающія краски природы и эти сѣрые тоны унылыхъ сермягъ и потухшихъ глазъ—все это вмѣстѣ даетъ такую картину, какой еще никто никогда у насъ не дѣлалъ.

По плану и по выраженію своей картины, г. Рѣпинъ — значительный, могучій художникъ и мыслитель, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ владѣетъ средствами своего искусства съ такою силою, красотой и совершенствомъ, какъ наврядъ ли кто-нибудь еще изъ русскихъ художниковъ. Каждая подробность его картины обдумана и нарисована такъ, что вызываетъ долгое изученіе и глубокую симпатію всякаго, кто способенъ понимать истинное искусство, а колоритъ его изященъ, поразителенъ и силенъ какъ развѣ только у одного или двухъ изъ всей породы нашихъ столько вообще неколоритныхъ живописцевъ. Поэтому, нельзя не предвѣщать этому молодому художнику самую богатую художественную будущность.

(„Спб. Вѣд.“, 18 мар. 1873 г., № 76).

О моделяхъ памятника Пушкину.

(Письмо къ редактору „Спб. Вѣд.“).

М. г. Комитетъ для сооруженія памятника Пушкину желаетъ получить съ разныхъ сторонъ какъ можно болѣе отзывовъ, выражающихъ мнѣніе публики о представленныхъ ему моделяхъ памятника. Поэтому позвольте попросить васъ помѣстить въ уважаемой газетѣ вашей и настоящія строки, несмотря на то, что въ № 89-мъ вашей газеты была уже напечатана одна статья объ этомъ предметѣ.

Въ общихъ чертахъ нельзя не согласиться съ авторомъ замѣтки „Спб. Вѣд.“ насчетъ полнѣйшаго ничтожества и неталантливости большинства проектовъ: дѣйствительно, рѣдко даже программы академическихъ учениковъ представляютъ столько безсмыслія, нехудожественности и некрасивости. Кто сундуки одинъ на другой нагромоздилъ, вмѣсто пьедесталовъ; кто барельефы вставилъ, выглядывающіе изъ базы словно желтые пластыри какіе-то; кто Пушкина на неслыханномъ какомъ-то длинномъ стаканѣ воздвигнулъ; кто окружилъ его лже-народными „холявами“, юношами-пѣсенниками, „забывшими свою балалайку“, и гуслярами, „отставившими въ сторону“ свой инструментъ [1]); кто изобразилъ пошлѣйшихъ крестьянъ и крестьянокъ, пришпиливающихъ вѣнки; кто Пушкина представилъ завитымъ пуделемъ, а то еще въ компаніи Пегасовъ, музъ, геніевъ, лиръ и всего остальнаго прокислаго хлама старыхъ школъ—и все это криво, косо, неуклюже, уродливо, съ какими-то допотопными архитектурами вмѣсто базъ и фундаментовъ. Но мнѣ кажется, авторъ замѣтки «Спб. Вѣд.“ придалъ слишкомъ много значенія и тѣмъ двумъ-тремъ проектамъ, которые выгодно выдѣляются изъ этого общаго хора бездарности или безобразія.

Я не спорю, проекты подъ №№ 13, 14 и 15 гораздо лучше остальныхъ: они и красивѣе, и эффектнѣе, они на что-нибудь похожи, они даже свидѣтельствуютъ о талантѣ автора (потому что очень

[1]) Подлинныя выраженія авторскихъ „объяснительныхъ записокъ“. *В. С.*

близкое сходство въ подробностяхъ, типахъ и работѣ не оставляетъ сомнѣнія въ томъ, что всѣ три дѣлалъ одинъ и тотъ же человѣкъ); но все-таки они далеки отъ того, чѣмъ могъ бы быть монументъ Пушкину. Во-первыхъ, что̀ за некрасивая всему основа: конусъ не конусъ, пирамида но пирамида, а просто четвероугольная сахарная голова съ отбитой верхушкой—и на эту-то уродливую машину взгромоздился нашъ поэтъ. Какъ это неловко, какъ это неизящно! Мнѣ даже кажется, это это изобрѣтеніе еще нескладнѣе, чѣмъ тотъ шаръ, къ которому, въ извѣстномъ монументѣ г. Микѣшина, прислонились спинами главныя дѣйствующія лица, и на который такъ жаловалась въ свое время наша печать. Потомъ, летящая муза въ одномъ проектѣ (№ 14) и сидящая муза въ другомъ проектѣ (№ 15)—что это за старинныя классическія шалости? Кому онѣ нужны, кого интересуютъ? Какъ тутъ всякому изъ внесшихъ деньги на монументъ не пожалѣть о своихъ рубляхъ, пошедшихъ на крылья и хитоны! Далѣе на главномъ проектѣ (№ 13), что за медальоны посреди пирамиды со всѣхъ четырехъ сторонъ, да еще въ рамкахъ изъ гирляндъ? Вѣдь это самая отчаянная казенщина временъ давно-минувшихъ. Но самъ Пушкинъ? Авторъ замѣтки „Спб. Вѣд.“ остался очень доволенъ главной фигурой, называетъ ее „безподобной“, Пушкина въ этомъ проектѣ—„живымъ, идеальнымъ, истинно-думающимъ“, и проч. Мнѣ кажется, это не совсѣмъ вѣрно. Фигура только-что сносна, и ничего высокаго и безподобнаго въ ней нельзя замѣтить. Во-первыхъ, къ чему этотъ вѣчный скульптурный плащъ? Когда насъ избавятъ наши художники отъ этихъ грудъ складокъ, этого безчисленнаго множества аршинъ сукна, радующаго, можетъ быть, сердца скульпторовъ, но намъ, публикѣ, несносныхъ? Это все еще та же исторія, что и вывезенное сюда изъ Рима созданіе г. Забѣллы (съ котораго немного переработанная копія воздвигается тутъ же въ двухъ шагахъ). Но фигуры, группы, стоящія по четыремъ концамъ монумента, у подножія пушкинской бутки? Что о нихъ сказать? Я не говорю, чтобы онѣ были бездарны, или отъ начала до конца неизящны. Нѣтъ, онѣ до извѣстной степени недурны, особенно если сравнить ихъ съ остальной бездарностью или рутиной; но только вотъ въ чемъ бѣда: всѣ эти фигуры какіе-то французы, какіе-то шикары, какіе-то субъекты, такъ прямо и выскочившіе изъ ловкихъ фельетонныхъ иллюстрацій. Смотришь на нихъ и думаешь: словно самъ г. Микѣшинъ—этотъ скульпторный фельетонистъ—сочинилъ и набросалъ ихъ! Что это за Пименъ, эта брадатая скульптурная рутина—неужели это древній русскій монахъ? Что это за юноша Лжедимитрій—этотъ католическій служка съ вывернутымъ бокомъ; что это за Евгеній Онѣгинъ, субтильный и вывихнутый филистеръ нѣмецкаго пошиба; что за Татьяна, эта дебелая модистка, кажется, собирающаяся театрально ломать себѣ руки; что это за Мазепа, это общее мѣсто съ вычурно-простертой рукой. Все это не то и не такъ, даромъ что до извѣстной степени и красиво, по-виньеточному. Пусть поставятъ эти стоячія и сидячія фигуры—и нечего будетъ ихъ разсматривать, труда не стоитъ, до того мало онѣ передаютъ нашего Пушкина и имъ задуманные русскіе типы.

Нѣтъ, не надо намъ такихъ, на-половину ложныхъ, на-половину ничтожныхъ изображеній, да еще стоющихъ громадныхъ денегъ, собранныхъ по ниткѣ со всего міра! Вѣдь въ другой разъ не соберешь ихъ, этихъ общихъ русскихъ денегъ, на памятникъ Пушкину! Такъ чего же торопиться, что за спѣхъ такой нашелъ! Много лѣтъ ждали и обходились безъ памятника; лучше еще подождать, чѣмъ бросить вдругъ деньги на то, чтобы ставить на площади виньетку, хотя бы даже и не-некрасивую.

(*„Спб. Вѣд.“, 3 апр. 1873 г., № 92, съ подп.*: О.).

Новая картина Семирадскаго „Грѣшница“.

(Письмо къ редактору „Спб. Вѣд.“).

М. г. Мнѣ хотѣлось бы обратить вниманіе читателей вашихъ на одно любопытное явленіе, происходящее въ настоящую минуту въ нашемъ художественномъ мірѣ. На-дняхъ здѣсь получена новая картина изъ Рима, одного изъ нашихъ молодыхъ художниковъ, заграничнаго пенсіонера, и произвела такой фуроръ, какого у насъ и не запомнятъ. Многіе увѣряютъ, что это лучшая картина русской школы, что ничего столь великолѣпнаго не являлось у насъ со временъ „Послѣдняго дня Помпеи“, и что теперь мы достойно помѣряемся съ европейскими художниками на вѣнской всемірной выставкѣ.

Художникъ, возбудившій вдругъ такой бурный энтузіазмъ — г. Семирадскій, года два тому назадъ получившій первую золотую медаль за „Александра Македонскаго съ своимъ врачемъ“; нынѣшнее произведеніе его—картина огромныхъ размѣровъ, взявшая темой извѣстное стихотвореніе графа Ал. Толстаго „Грѣшница“. Задача этого стихотворенія не новость: это—встрѣча язычества съ христіанствомъ и торжество послѣдняго. Кто не пробовалъ на ней своего таланта или безталанности? Если Гёте написалъ свою „Коринѳскую невѣсту“, то и г. Майковъ не упустилъ случая создать свои „Два міра“; живописцы тоже не отстали отъ товарищей: всѣмъ извѣстенъ „Іоаннъ на островѣ Патмосѣ“ г. Моллера. Нынче г. Семи-

радскій взялъ опять ту же задачу, и должно быть хорошо сдѣлалъ, потому что до такой степени попалъ въ тонъ и понравился такому множеству людей.

На нынѣшній разъ требовалось представить, ка̀къ разхваставшаяся на богатомъ пирѣ своею неотразимою мощью и увлекательностью блудница древнаго міра вдругъ уничтожилась и пропала, встрѣтясь взорами съ провозвѣстникомъ новаго ученія, ка̀къ выскользнула изъ рукъ ея чаша съ виномъ, и она остановилась нѣмая, вся въ тревогѣ и смущеніи. Ясно, что тутъ все отъ начала и до конца состояло единственно въ душевномъ мотивѣ, въ изображеніи того громаднаго переворота, который вдругъ совершился внутри существа, до сихъ поръ разнузданнаго, буйнаго, безобразнаго—и въ одно мгновеніе ока превратившагося въ созданіе тише воды, ниже травы, сломленнаго изъ тигрицы въ овцу, при единомъ прикосновеніи новой, невѣдомой силы. Но этого главнаго мотива, единственнаго, въ которомъ все дѣло состоитъ, какъ разъ именно и нѣтъ въ картинѣ г. Семирадскаго. Тамъ вы найдете все, что̀ хотите: и талантъ, и блескъ, и внѣшнюю увлекательность, и необыкновенное мастерство кисти; только одного нѣтъ—нѣтъ людей, нѣтъ выраженія, нѣтъ и тѣни міра душевнаго, его глубины и потрясеній; а когда этого нѣтъ, на что̀ все остальное, какъ бы ни было оно великолѣпно или талантливо?

Какая же эта „грѣшница" древняго міра, эта бѣдная женщина, блестящая какъ павлинъ яркими (черезъ-чуръ яркими) красками своего платья, но ничтожная и скучная по своей позѣ, лицу, выраженію? Она еще далеко не доросла до той эффектности, какую мы привыкли видѣть во всѣхъ Belle Hélène'ахъ на театрѣ; а вѣдь собственно тутъ только все дѣло и шло для г. Семирадскаго объ обращеніи Belle Helène (по шику и направленію, г. Семирадскій вообще много имѣетъ общаго съ Оффенбахомъ, можетъ быть, оттого такъ и дѣйствуетъ на извѣстную долю публики). Развѣ это Христосъ, эта бѣдная, вялая фигура, въ бѣломъ хитонѣ, подвигающаяся съ лѣвой стороны картины, въ сопровожденіи цѣлой толпы народа? Развѣ это апостолы, эти арабскіе халатники, съ самыми ординарными лицами и ничего не выражающими физіономіями? Возьмите, перемѣшайте ихъ съ людьми изъ антуража „грѣшницы", съ тамошними евреями, кутилами и жуирами, перестановите взадъ и впередъ любыхъ изъ всего числа фигуръ — ничего особеннаго не произойдетъ, и картина ни на волосъ не перемѣнится, она останется точь-въ-точь та же самая.

Таковы недостатки новаго созданія г. Семирадскаго, но недостатки капитальные, неизвинительные, непримиримые. Указавъ на нихъ, мы, однакоже, не хотимъ сказать, чтобы въ этой картинѣ не было достоинствъ, и чтобы тѣ, которые отъ нея съ ума сходятъ, вошли въ азартъ совершенно безъ всякаго резона. Нѣтъ, достоинствъ у г. Семирадскаго довольно, и они очень значительны, только вотъ они какого сорта.

Во-первыхъ, взглянувъ на картину, остаешься ослѣпленъ блескомъ и красотой краски. Нельзя не признаться, что подобную эффектность рѣдко гдѣ-нибудь встрѣтишь. Картина просто залита свѣтомъ и солнцемъ. Зелень, налегшая густымъ опахаломъ надъ домомъ, откуда высыпала толпа пирующихъ, сверканіе солнца на ожерельяхъ, на каменномъ крыльцѣ, на нарядахъ, на тамбуринахъ и на полу-животныхъ лицахъ, наконецъ, изумительно написанный пейзажъ (впрочемъ итальянскій), съ его уходящею далью, толпой народа влѣво и бѣлѣющими гдѣ-то вдалекѣ на солнцѣ домиками—все это превосходно, красиво, но... вѣдь это не болѣе, какъ вещи второстепенныя, подробности мастерства, виртуозность! Главнаго нѣтъ— значитъ ничего нѣтъ! Остальное будетъ только потѣхой для глазъ, или полезной наукой для учащихся школяровъ.

Вотъ чѣмъ намъ представляется новая картина г. Семирадскаго, котораго мы все-таки признаемъ художникомъ талантливымъ, и притомъ необыкновенно быстро развившимъ за-границей свой совершенно внѣшній талантъ. Какъ не пожалѣть о томъ, что до сихъ поръ еще массу публики можно въ одинъ мигъ подкупить фейерверкомъ, блескомъ фольги и всякихъ пустяковъ (хотя бы даже и великолѣпно написанныхъ); какъ не пожалѣть, что столько у насъ шаткихъ головъ, готовыхъ промѣнять на всякую оффенбаховщину—что̀ угодно, и которые даже и знать не хотятъ, что есть что-то такое на свѣтѣ, что̀ зовется содержаніемъ, мыслью, типомъ, выраженіемъ, душой!...

А это сравненіе съ „Послѣднимъ днемъ Помпеи!" Вотъ-то великая честь быть похожимъ на Брюллова и на его трескучую декорацію! Есть чему позавидовать!

(„Спб. Вѣд"., 6 апр. 1873 г., № 95, съ подп.: О.).

Нынѣшнее искусство въ Европѣ.

Художественные замѣтки о всемірной выставкѣ 1873 г. въ Вѣнѣ.

Посвящается Ильѣ Рѣпину, Мордуху Антокольскому и памяти Виктора Гартмана.

Дорогіе мои Илья и Мордухъ,

Примите эти мои „Замѣтки", въ пополненномъ видѣ, на память обо всемъ, что̀ такъ намъ нравилось и поражало насъ на послѣдней всемірной выставкѣ: на память о геніальномъ Реньо, къ несчастію, уже погибшемъ, о великомъ Матейко, по счастію, еще живомъ, и обо всемъ, обо всемъ чудесномъ, что̀ создаетъ нынѣшняя Европа. Помянемъ и нашего такъ рано угасшаго товарища, Гартмана, не успѣвшаго

дожить до своего торжества въ Вѣнѣ, и съ новыми силами станемъ продолжать наше общее, хотя и разное, дѣло.

В. Стасовъ.

25 Декабря 1873.

I.

ОБЩІЙ ОБЗОРЪ.

Нужны или нѣтъ нынче всемірныя выставки?—Что̀ думаетъ о нихъ рабочій народъ въ Европѣ, и что̀—русскіе писатели?—Видъ русскаго отдѣла на всемірныхъ выставкахъ въ 1867 и 1873 году.

Съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ всемірныя выставки, много раздавалось повсюду самыхъ враждебныхъ криковъ противъ нихъ. И напрасныя-то онѣ игрушки, и лишняя-то онѣ трата времени и денегъ, и развращеніе-то онѣ истинной народной серьозности, и подрывъ-то строгой наукѣ, и шарлатанство-то непомѣрное, и ничто иное, какъ заговоръ аферистовъ противъ общаго кармана, и такъ далѣе до безконечности. Ничему-то и никого-то не научали эти всемірныя выставки, и чѣмъ скорѣе имъ вѣчный капутъ, тѣмъ лучше. Впрочемъ, и желать-то этого нечего. Эти глупыя и дорогія затѣи скоро сами собой лопнутъ: вѣдь не вѣкъ же люди останутся слѣпы; пройдетъ мода, и всемірныя выставки канутъ безслѣдно туда, куда имъ давно пора—въ Лету.

Много подобнаго каждый изъ насъ слыхалъ и читалъ, и при этомъ насъ всегда усердно увѣряли, что вотъ эта выставка—самая, самая послѣдняя, и никакихъ больше никогда не будетъ. Факты громко говорили что-то совсѣмъ другое, и вмѣсто того, чтобы благоразумно очнуться, народы затѣвали все новыя и новыя выставки; едва успѣвала кончиться одна, какъ уже разносилась вѣсть о предпринятой новой. Наставало время, и новая всемірная выставка являлась на свѣтъ съ новымъ блескомъ. Но мудрецы не теряли куражу и не унимались, зловѣщее карканье ихъ не прекращалось. Нынче, въ 1873 году, было тоже самое, и изъ всероссійскихъ статей противъ всемірной вѣнской выставки, проникнутыхъ негодованіемъ и насмѣшками, наполненныхъ пророчествами и зложеланіями, можно было бы составить хорошенькій томикъ—всѣмъ намъ на славу.

Что̀ говорить съ людьми, которые не могутъ, да и не хотятъ ничего понимать! Что̀ имъ указывать на громадность и человѣчность той мысли, которая создала всемірныя выставки, — мысли, какой не способно было родить, раньше XIX вѣка, ни одно изъ прежнихъ столѣтій. Тогда народы смотрѣли вѣдь другъ на друга лишь изъ подлобья, и думали только объ одномъ: ка̀къ бы утаить, ка̀къ бы спрятать отъ всѣхъ другихъ свои усовершенствованія, свои открытія, свои новыя средства облегченнаго производства! Какому узкому филистеру понятенъ и дорогъ тотъ геніальный подъемъ народный, тотъ неслыханный починъ, гдѣ народы уже не прячутся ревниво одинъ отъ другаго, а ищутъ другъ друга, и щедро, великодушно раскрываютъ на показъ всѣмъ каждое свое умѣнье, каждое тончайшее свое мастерство? Какое ему дѣло до этихъ широкихъ, величавыхъ картинъ, куда матеріалами служили жизнь и работа, творчество и изобрѣтательность людская, принесшаяся сюда со всѣхъ концовъ свѣта: вѣдь у него отъ этого невиданнаго зрѣлища ничего внутри души не загорается, никакого энтузіазма и восторга; ни единая изъ всѣхъ спавшихъ по ту пору фибръ не проснулась и не задрожала радостнымъ трепетомъ среди этого чуднаго новаго міра, сложившагося тутъ новыми, громадными массами. На филистера не подѣйствовало бы, навѣрное, даже и то, что онъ увидалъ бы на всемірной выставкѣ цѣлыя толпы всѣхъ, такъ называемыхъ, низшихъ классовъ народа, ремесленниковъ, мастеровыхъ, крестьянъ, простыхъ поденьщиковъ, землепашцевъ, скотоводовъ, работницъ-женщинъ по всевозможнымъ отраслямъ труда, толпы людей, на время оторвавшихся отъ своихъ станковъ и пялецъ, отъ молотовъ, иголокъ, машинъ и веретенъ, для того, чтобы на скудныя, сбереженныя копѣйки пріѣхать за сотни и тысячи верстъ, подышать свободно и отдохнуть на возвышающемъ ихъ зрѣлище всемірной человѣческой дѣятельности. Филистеру все это пустяки, вредныя траты; но тѣмъ бѣднымъ работникамъ, что̀ не утратили еще, за премудрыми резонерствами, человѣческой мысли, имъ другое говоритъ всемірная выставка, они громко слышатъ, что тутъ ихъ торжество, наконецъ, что тутъ ихъ и дворецъ, и университетъ, и бальная зала, и тріумфальная арка.

Я помню, въ 1867 году, во время парижской всемірной выставки, ка̀къ я видѣлъ цѣлыя партіи работниковъ и мастеровыхъ, то французскихъ, то нѣмецкихъ, то англійскихъ, сложившихся большими группами и пріѣхавшихъ изъ глубины своихъ провинцій въ Парижъ: они всей своей ватагой расхаживали по заламъ выставки (а въ послѣдствіи и по заламъ Лувра, Люксамбура, Клюнй и другихъ музеевъ). Всегда былъ между ними одинъ, болѣе приготовленный, образованный, который шелъ вожакомъ впереди, останавливался въ каждомъ отдѣлѣ выставки или музея, кругомъ него толпилось его капельное войско, и онъ читалъ имъ что-то въ родѣ маленькой лекціи, воодушевленной, быстрой, горячей, про то, что̀ у нихъ было передъ глазами. Я помню глубокое молчаніе слушающихъ, по цѣлымъ часамъ не утомлявшихся, я помню эти устремленные взоры, полные разумѣнія, эти смышленные вопросы, и потомъ — этотъ громъ рукоплесканій при каждомъ удавшемся, особенно затронувшемъ всѣхъ разсказѣ; я помню эту радость на загорѣлыхъ, на видъ загрубѣлыхъ лицахъ, я помню эти сверкающіе счастьемъ глаза, эти поднимающіяся довольствомъ груди. И я себѣ говорилъ: „Вотъ теперь начинаетъ приходить и вашъ часъ, бѣдные труженики; въ глубинѣ своихъ захолустій вы поняли, что эти всемірныя выставки — вашъ спектакль и ваша школа, и вы всей душой рванулись туда, гдѣ почуяли истинную свою науку и истинное просвѣтленіе своего ума. Ка̀къ эти вотъ

образчики всемірной работы, кàкъ эти поразительныя картины творчества и изобрѣтательности человѣческой должны расширять вашу интеллигенцію и зажигать духъ на новые подвиги творчества и созданія!" Случалось мнѣ даже и говорить съ иными изъ тѣхъ пріѣзжихъ провинціаловъ: всѣ они живо сознавали, чтò такое небывалыя всемірныя выставки, нарожденныя геніемъ XIX вѣка, и всѣми силами души и ума чувствовали, до какой степени ихъ мѣсто тутъ, на лондонской, парижской, вѣнской выставкѣ, до какой степени здѣсь, среди разставленныхъ и разложенныхъ сокровищъ цѣлаго міра, они научаются глубже и поразительнѣе, чѣмъ бывало прежде изъ всевозможныхъ учебниковъ и иллюстрированныхъ атласовъ. Факты, цифры, разсказы, изложенія слишкомъ часто забываются и блѣднѣютъ въ озабоченной головѣ, но грандіозное впечатлѣніе всемірной выставки поразительно и неизгладимо, какъ всякое глубокое, прохватывающее до корней явленіе; оно способно свѣтить потомъ маякомъ сквозь цѣлую жизнь труда и лишеній, и благодѣтельно направлять, будить, и окрылять всѣ лучшія силы тѣхъ, чья жизнь отъ начала и до конца посвящена изобрѣтенію, работѣ и двиганію впередъ разнообразнѣйшихъ жизненныхъ условій. На это нечего жалѣть затраченныхъ милліоновъ. Вѣдь народъ тутъ развивается и мужаетъ.

Всемірныя выставки не только не кончили своей задачи, онѣ только начинаютъ ее. Ими до сихъ поръ успѣли еще слишкомъ мало воспользоваться. Вся роль ихъ еще впереди, въ будущемъ; небывалыя въ исторіи задачи ихъ только что, только что начинаютъ теперь развертываться передъ глазами мыслящаго, лучшаго большинства, и пусть какая-нибудь враждебная, злобная сила реакціи тупо и безсмысленно уничтожить ихъ—въ то самое мгновеніе одинъ изъ могущественнѣйшихъ факторовъ современнаго развитія и возвышенія массъ будетъ разомъ вычеркнутъ вонъ. Страшно подумать, что совиные зловѣщіе крики филистеровъ пожалуй и въ самомъ дѣлѣ когда-нибудь одержатъ верхъ, и хоть на минуту затопчутъ въ грязь здравый человѣческій смыслъ. Двинувшаяся на нашихъ глазахъ впередъ народная волна быть можетъ опять надолго откачнулась бы тогда назадъ. Всемірныя выставки — это одно изъ самыхъ всемірно-доброжелательныхъ, истинно-демократическихъ созданій нашего вѣка. Поэтому глубоко надо желать, чтобы и вѣнская выставка, какъ всѣ ея предшественницы, не только не была послѣднею въ своемъ родѣ, и заключительнымъ звѣномъ ненужной отъ начала и до конца цѣпи, но чтобы она вышла, какъ всѣ лучшіе люди уповаютъ, лишь одною изъ первыхъ въ ряду длинной вереницы другихъ такихъ же выставокъ, но только все лишь болѣе и болѣе разростающихся въ глубину и ширину, какъ и само будущее человѣчество.

Ужъ если есть на свѣтѣ страна и народъ, кому выставки болѣе чѣмъ кому-нибудь нужны и полезны, — то это именно Россія и русскій народъ. Никто еще до сихъ поръ такъ мало не извлекъ изъ нихъ пользы, какъ мы. Всемірныя выставки существуютъ на свѣтѣ уже почти цѣлую четверть вѣка, а въ наше время, четверть вѣка—это ужасно много: ихъ хватало каждому изъ нынѣшнихъ народовъ на то, чтобы увидать свои недостатки и поскорѣе догонять другихъ. Оставаясь въ предѣлахъ одного того, чтò спеціально составляетъ предметъ настоящихъ страницъ, посмотрите, кàкъ другія націи съумѣли пользоваться временемъ и примѣромъ. Возьмемъ хоть Англію. Послѣ первой всемірной выставки (лондонской 1851 года) англичане тотчасъ замѣтили, до чего они отстали отъ другихъ по части художественнаго вкуса и всякаго вообще художественнаго творчества, не только по части собственно самаго искусства, но и всей художественной промышленности. Отложивъ въ сторону ложный стыдъ и щепетильную патріотическую обидчивость, они громко стали обличать, въ сотнѣ журналовъ и книгъ, свою художественную несостоятельность и отсталось. Гдѣ такъ жестоко себя бичуютъ и гдѣ не любятъ дремать въ оріентальномъ бездѣйствіи, тамъ скоро находятъ и лекарство для своего порока или болѣзни. Англія сообразила и приняла въ одну минуту цѣлый рядъ самыхъ рѣшительныхъ мѣръ для того, чтобы привить художественное чувство, художественный вкусъ народу—но не одной которой-нибудь его частицѣ, или привилегированному классу (какъ это часто бываетъ), а въ самомъ дѣлѣ народу, всему народу. Заведено было множество школъ и музеевъ, куда англійскій народъ повалилъ, какъ къ живому источнику, напиться и смыть кору, слишкомъ давно загрубѣвшую на его прекрасномъ, здоровомъ чувствѣ—и черезъ немного лѣтъ, являясь на новыя всемірныя выставки, Англія несла туда изъ дому произведенія, свидѣтельствовавшія о глубокомъ успѣхѣ и развитіи. Тоже самое случилось и съ Германіей. Послѣ первыхъ всемірныхъ выставокъ, и она тоже покрылась безчисленными художественными школами для народа, вездѣ пошла тревога, вездѣ насторожили уши и упрямо принялись за работу. Каждая изъ этихъ странъ можетъ теперь прямо пальцемъ указать на то, въ чемъ именно и до какой степени помогли ей всемірныя выставки образовать и возвысить народное художественное чувство. Поставить рядомъ художественно-промышленные предметы первыхъ выставокъ 50-хъ годовъ съ нынѣшними—это значило бы поставить неуклюжій лепетъ младенца рядомъ съ выработавшеюся и воспитавшеюся рѣчью взрослаго человѣка. А у насъ? Наврядъ ли можно было бы сказать что-нибудь подобное. По части художественнаго вкуса и чувства мы съ тѣхъ поръ двинулись ужасно мало, и большинство проходившихъ передъ нашими глазами примѣровъ— остались отъ начала и до конца втунѣ. И добро бы народъ былъ не талантливъ, не способенъ, мало одаренъ отъ природы (какъ увѣряютъ почти всегда наши добрые друзья изъ иностранцевъ) —такъ нѣтъ же, нашъ народъ, безъ всякаго сомнѣнія, одинъ изъ способнѣйшихъ и талантливѣйшихъ на свѣтѣ. Только надъ нимъ тяготѣетъ одна чума— лѣнь и неповоротливѣйшее равнодушіе къ чему угодно. Сидѣть спокойно и жаловаться на все даже на самого себя—это его дѣло; но что-нибудь начать, затѣять и

предпринять, избавиться отъ чего-нибудь тяготящаго или обезображивающаго—этого онъ не знаетъ и не разумѣетъ, для подобной работы его нѣтъ! И вотъ, при такомъ прекрасномъ настроеніи, мы въ теченіе 20 лѣтъ посылаемъ на всемірныя выставки постоянно все одно и то же, ничего не выдумавши новаго сами, не приладивши собственнымъ умомъ, какъ-нибудь на новый манеръ, для потребностей своей собственной жизни, даже и чужихъ-то выдумокъ и изобрѣтеній. Какое же утѣшеніе иностранцамъ видѣть у насъ все то же повтореніе созданнаго ихъ собственною иниціативой (я все продолжаю говорить о произведеніяхъ художественно-промышленной техники), что имъ за радость узнавать, ка̀къ именно мы ихъ копируемъ! Вотъ они и кричатъ поминутно о недостаткѣ оригинальности и иниціативы у насъ; никто тутъ не виноватъ кромѣ насъ самихъ, а постоянно жаловаться все только на какое-то недоброжелательство, на вѣчную злобу или зависть—вѣдь, наконецъ, это просто нелѣпо!

Войдите, напримѣръ, въ русскій отдѣлъ на вѣнской выставкѣ—знаете ли какое чувство овладѣваетъ тотчачъ же всякимъ, даже человѣкомъ, который самымъ доброжелательнымъ, самымъ дружескимъ образомъ былъ бы настроенъ въ пользу нашей промышленной дѣятельности? Чувство—самой тоскливой, самой непобѣдимой досады. Быть можетъ тутъ, между сырыми и обработанными продуктами (особливо между первыми) и много есть предметовъ дѣйствительно чудесныхъ, примѣчательныхъ, но въ какой безпорядочной, несчастной, тощей кучѣ они всѣ свалены—это превосходитъ всякое понятіе! Настоящій какой-то уголъ Толкучаго рынка передъ вами, и больше ничего. Масса самаго разнокалибернаго товара нагружена, напихана и набросана по этимъ столамъ и витринамъ съ безобразіемъ и безвкусіемъ, истинно примѣрными, съ безтолковщиной и разбросанностью, превосходящими всякое воображеніе. Исключенія есть, но ихъ ужасно мало. Мнѣ такъ и представляется, ка̀къ должно быть все это происходило. Какой-нибудь Иванъ Иванычъ, рѣшившись самъ собой, или уговоренный другими, послать на выставку что нибудь изъ своихъ товаровъ (иногда въ самомъ дѣлѣ прекрасныхъ), вдругъ съ радостью слышитъ, что его землякъ или пріятель Петръ Петровичъ тоже что-то посылаетъ въ Вѣну, на выставку. „Ради Бога, пожалуйста, молитъ онъ, возьмите вы мои вещи, да и пристройте ихъ тамъ какъ-нибудь, какъ знаете,—вотъ и деньги". И Петръ Петровичъ, смысля въ этомъ столько же, сколько и Иванъ Иванычъ, а главное, столько же лѣнивый и равнодушный, ѣдетъ, и сваливаетъ гдѣ - нибудь въ залѣ, на выставкѣ, все свое и чужое, точно такъ, какъ будто вотъ только пришелъ откуда-то обозъ, и его только-что распаковали. Другой разъ мнѣ еще казалось, точно будто поручили все дѣла какимъ-нибудь чиновникамъ, да и то еще самымъ мелкимъ, а имъ скучно, и некогда—имъ и гулять пора, и въ café, и въ театръ—всюду, только не на выставку. Вотъ они, уходя вонъ, и говорятъ сторожамъ и плотникамъ: „А ты, братъ Сидоръ, да ты братъ Трифонъ, возьмите-ка вы, когда я уйду, гвоздиковъ побольше да молоточки, и приколотите все это по стѣнкамъ, вотъ тутъ, да вонъ тамъ, а иное тоже по шкапчикамъ разложите". И вотъ братъ Сидоръ, да братъ Трифонъ тотчасъ взяли по молоточку, да побольше гвоздиковъ, и развѣсили и разсовали туда и сюда что̀ было приказано. Но что тутъ вышло—просто руками всплеснуть! Идите къ русскому отдѣленію съ котораго угодно конца, справа или слѣва, вездѣ на выставкѣ около васъ порядокъ, великолѣпіе, благоустройство самое чудное, бездна воображенія и изобрѣтательности было вездѣ потрачено, чтобы создать безконечно пріятныя для глаза и для эстетическаго чувства группы, сооруженія, чтобы воздвигнуть на всѣхъ концахъ выставки монументальныя массы изъ разнообразнѣйшаго матеріала, матерій, бронзъ, стекла, фаянса, фарфора, дерева, рѣзаннаго на тысячи потребъ и на тысячи манеровъ; цѣною безконечныхъ усилій, изобрѣтательности, пущеннаго на всѣхъ парахъ и всюду удесетерявшагося воображенія, получалось впечатлѣніе грандіозное, широкое и великолѣпное,—одинъ только нашъ уголъ представлялъ печальную фигуру чего-то приниженнаго, загнаннаго, бѣднаго и несмѣлаго. И это-то и была выставка одного изъ громаднѣйшихъ народовъ въ мірѣ, это-то и было все, что̀ только способно выказать, на публичномъ, всемірномъ экзаменѣ, огромное населеніе въ 80 почти милліоновъ людей!

Цѣлыхъ десять лѣтъ тому назадъ, послѣ лондонской всемірной выставки 1862 года, я принужденъ былъ жаловаться (въ тогдашнемъ „Современникѣ") на точно такое же безвкусіе, неслыханный безпорядокъ и безалаберщину русскаго отдѣла, какъ и ныньче. Мнѣ и тогда, какъ теперь, казалось возмутительнымъ видѣть крайнюю нашу неумѣлость и безпечность, въ отношеніи къ матеріаламъ, подчасъ великолѣпнымъ, рядомъ со старательностью, безконечною заботою и трудолюбіемъ разнообразныхъ нашихъ товарищей по выставкѣ. Какъ тогда я говорилъ, такъ и теперь повторю, изъ „квартета" Крылова: „И инструменты, и ноты есть у насъ, скажи лишь какъ намъ сѣсть". Десять лѣтъ прошли втунѣ, ничему они не научили, ни отъ чего не отучили насъ. Когда же придетъ настоящее-то время, когда мы, наконецъ, о чемъ-нибудь и въ самомъ дѣлѣ подумаемъ и чего-нибудь въ самомъ дѣлѣ захотимъ?

Выставка парижская, 1867 года, показала насъ Европѣ капельку въ болѣе приличномъ и причесанномъ видѣ: у насъ было выстроено, внутри общаго дворца, что-то въ родѣ большой галлереи въ національномъ русскомъ архитектурномъ стилѣ. Надъ рядомъ толстопузыхъ кубышекъ, покрытыхъ рѣзьбой и красками, возвышались острые треугольники нашихъ избъ, опять отъ одного конца до другаго покрытыхъ вырѣзными орнаментами и раскрашенными узорами; внутри нашихъ участковъ, огороженныхъ этою разноцвѣтною русской стѣной, виднѣлись шкапы, витрины и столы, опять-таки въ народномъ русскомъ стилѣ, съ конскими головами, выступами, перехватами и колонками. Иностранцы любовались, и довольны были этими національными образцами въ такой степени, что иные изъ этихъ шкаповъ были

куплены и поставлены въ разные художественно-промышленные музеи (напримѣръ, въ эдинбургскій и берлинскій), другіе были нарисованы въ большихъ и серьезныхъ печатныхъ изданіяхъ. Мы, русскіе, тоже могли до нѣкоторой степени радоваться нашему успѣху, едва ли не первому въ этомъ родѣ. Но подъ лаврами крылись для насъ и терніи: мы, знающіе хорошо свое дѣло, должны были, не смотря на иностранные комплименты, немножко вытягивать (по секрету) свое лицо: мы вѣдь знали и видѣли, что во всемъ тутъ была одна чья-то единственная иниціатива. Одинъ который-то изъ распорядителей [1]) взялъ да заказалъ приличные рисунки съ немного прилганною, впрочемъ, національностію, да потомъ эту заготовленную уже напередъ архитектуру натянулъ, какъ мундиръ, на всю русскую выставку сплошь. Распорядителю то честь и слава, и мы должны ему, на нашей бѣдности, отвѣсить добрый поклонъ въ поясъ; но все-таки собственно мы сами ничего тутъ не выиграли, и по прежнему остались толпой людей лѣнивыхъ, тяжелыхъ, неизобрѣтательныхъ и восхищенныхъ всякій разъ, когда кто-нибудь одинъ возьметъ, да что-нибудь сдѣлаетъ за насъ всѣхъ. А мы лежимъ на боку, да поглядываемъ.

Не такъ ведется въ другихъ мѣстахъ. Частная инициатива, изобрѣтательность и фантазія, заботливость и стараніе каждаго отдѣльнаго человѣка такъ и лѣзутъ въ глаза со всѣхъ сторонъ, и, чтобы насъ разбудить и дать очнуться, чтобы мы взглянули наконецъ на себя и спохватились, съ краскою въ лицѣ —на это всего бы нужнѣе намъ именно всемірныя выставки. Мы теперь, послѣднее время, уже что-то слишкомъ привыкли къ мысли, такъ хорошо придуманнной для нашей лѣни, что-дескать какое намъ дѣло до другихъ, мы не Европа и не Азія, а такъ что-то особенное, сами по себѣ. Ну да, извольте, пускай мы будемъ что угодно (зачѣмъ объ этомъ спорить!), но, проходя по заламъ и павильонамъ всемірной выставки, скоро позабудешъ эту нашу „особую статью", и съ грустью признаешься себѣ, что даже въ турецкомъ, румынскомъ, венгерскомъ, наконецъ, въ любомъ отдѣлѣ какой угодно маленькой страны гораздо болѣе благоустройства, порядка, красоты, элегантности, чѣмъ въ нашихъ безурядныхъ углахъ и захолустьяхъ. Нѣтъ, господа, на всемірной выставкѣ однихъ конторщиковъ, писарей, да артельщиковъ со сторожами — еще мало! Тутъ требуется что-нибудь получше, поважнѣе: тутъ нужны художники, нужны люди со вкусомъ и смысломъ, нужны люди съ художественнымъ воображеніемъ и изобрѣтательностью, нужны люди, которымъ безурядица и „кое какъ" и „поскорѣе" — ненавистнѣе всѣхъ семи смертныхъ грѣховъ вмѣстѣ. Не то—вотъ и будемъ вѣчно такъ отличаться, какъ всякій разъ отличаемся на каждой всемірной выставкѣ.

Если кому-нибудь нужны эти выставки, какъ громовая улика, какъ призывъ къ пробужденію, къ мысли, къ порядку, къ труду и дѣятельности въ художественномъ смыслѣ, то именно намъ. У насъ слишкомъ много даровитости, чтобы наконецъ всемірныя выставки не повліяли и на насъ, какъ на всѣхъ.

Таково было общее впечатлѣніе, произведенное на меня нашимъ отдѣломъ выставки, въ сравненіи съ большинствомъ прочихъ ея отдѣловъ.

[1]) Д. В. Григоровичъ. *В. С.*

II.

Архитектура всемірныхъ выставовокъ: лондонской 1851 г., парижской 1867 г. и вѣнской 1873 г.

Многіе вѣнскіе, и даже, не смотря на прусскую ненависть, берлинскіе журналы сказали, что вѣнская всемірная выставка превзошла всѣ предыдущія главнымъ, т.-е. размѣромъ и достоинствомъ выставленнаго. Она, говорятъ эти журналы *), безъ всякаго сравненія самая громадная изъ всѣхъ бывшихъ донынѣ выставокъ, точно также, какъ первая лондонская (1851 г.) была между ними—самая очаровательная (die bezauberndste), а вторая парижская (1867 г.) самая изящная по внѣшности. Нельзя съ этимъ не согласиться, начиная даже съ самаго зданія выставки.

Созданный безвѣстнымъ какимъ-то садовникомъ, Пакстономъ, „Хрустальный дворецъ" 1851 г. явился чѣмъ-то невѣдомымъ и неслыханнымъ: онъ выступилъ первою, истино геніальною попыткой дать нашему вѣку архитектуру совершенно новую, всю изъ одного желѣза и стекла, такую архитектуру, какой даже и во снѣ не снилось прежнимъ столѣтіямъ. Она была полна какой-то безпримѣрной въ лѣтописяхъ искусства смѣлости, она дерзко шла на перекоръ всѣмъ преданіямъ и принятымъ правиламъ, но тутъ же сооружала чудныя палаты, поразительныя волшебствомъ впечатлѣнія, воздушною легкостью, громадными пространствами, залитыми свѣтомъ.

Созданный то же геніальнымъ человѣкомъ новаго склада, дворецъ французской выставки 1867 г. носилъ черты не менѣе поразительныя и самостоятельныя. Правда, этотъ дворецъ не былъ красивъ снаружи, и самъ Наполеонъ III, не смотря на все желаніе хвастаться созданною имъ выставкою, назвалъ это зданіе большимъ, некрасивымъ „газометромъ". Но дворецъ выставки точно будто взялъ примѣръ съ восточныхъ домовъ и построекъ: у нихъ всегда гладкія, непріятныя, пустынныя стѣны на улицу—и безконечныя сокровища красоты и художества внутри, когда переступишь порогъ и войдешь внутрь этихъ угрюмыхъ, печально васъ сначала поразившихъ стѣнъ. Внутри, дворецъ 1867 года являлся образцомъ современнаго архитектурнаго творчества, все до сихъ поръ не изсякающаго, наперекоръ клятвеннымъ увѣреніямъ классиковъ, и только празднующаго съ каждымъ днемъ все новыя и новыя торжества. Ничто не можетъ быть грандіознѣе входной залы, прорѣзывавшей отъ портала и до самаго сердца зданія, концетрическія кольца, одни въ другія вдвинутыя, изъ которыхъ состоялъ планъ дворца. Эта громадная па-

*) Берлинская „Spenersche Zeitung", вѣнская „Neues Wiener Abendblatt" и др.

лата, кончавшаяся вверху сквозными желѣзными стропилами кровли, и вездѣ по сторонамъ, высоко вверху, сіявшая всѣми цвѣтами колоссальныхъ разноцвѣтныхъ оконъ, стояла тутъ на выставкѣ, словно цѣлая катедраль, съ ея величавымъ и подавляющимъ впечатлѣніемъ. Направо и налѣво отъ этой палаты, начинались концентрическія кольца галлерей, и ни которая изъ всѣхъ монументальнѣйшихъ построекъ стараго и новаго времени не превзошла той картинности, той красоты, какую образовали на каждомъ шагу эти круглящіяся передъ глазами зрителя, уходившія вглубь великолѣпными загибающимися линіями, круглыя улицы внутри дворца выставки. Отдѣльныя зданія, во всѣхъ стиляхъ, во всѣхъ вкусахъ, какими былъ усѣянъ паркъ вокругъ главнаго зданія, тоже представляли неслыханную, небывалую выставку архитектурной красоты и творчества: египетскіе и мексиканскіе древніе храмы, изъ нихъ первые съ цѣлыми аллеями сфинксовъ напереди, вторые съ нарисованными вдоль наружной стѣны чудовищами, и съ жертвеннымъ камнемъ, наверху широкой лѣстницы, гдѣ жрецъ во время оно всенародно закалывалъ замученную долгимъ бѣгомъ человѣческую жертву; тунисскіе дворцы съ глубокими розетками разноцвѣтныхъ оконъ и изразчатыми стѣнами; испанскія словно бальныя палаты, полныя узоровъ и рѣзьбы; англійскіе коттеджи, шведскія крестьянскія избы, древне-христіанскія катакомбы, арабскія и турецкія бани, мечети и серали, румынскія церкви и павильоны, огромныя готическія церкви—и все это окруженное колоссальными пальмовыми оранжереями, неслыханными акваріями, гдѣ со всѣхъ боковъ и надъ головой стояли стеклянные бассейны морской воды съ плавающей рыбой, такъ что невольно воображалъ себя въ ту минуту всякій словно въ нѣдрахъ самаго океана, все это, залитое потоками зелени и цвѣтовъ, и осѣненное широкими лапами столѣтнихъ, откуда-то вдругъ перенесенныхъ сюда деревьевъ, производило впечатлѣніе ослѣпительное, поражающее душу до самыхъ корней.

Архитектура нынѣшней вѣнской выставки даже издалека не можетъ равняться съ французскою. Много потрачено было тоже и здѣсь труда, знанія, умѣнья, но недоставало только французской геніальности и французскаго изящнаго вкуса. Что было тутъ интереснаго, что центральная Ротонда вѣнской выставки шире и огромнѣе всѣхъ ротондъ въ мірѣ, даже купола св. Петра въ Римѣ: пусть себѣ этимъ гордятся и чванятся, если это имъ пріятно, всѣ нѣмцы и австрійцы, вмѣстѣ сложенные. Что до меня касается, я къ этому равнодушенъ: даже и самый то куполъ св. Петра въ Римѣ, сколько угодно препрославленный, ровно ничего мнѣ не говоритъ и ни на единую іоту мнѣ не нравится. Ни красоты, ни таланта я въ немъ не открываю. Что мнѣ за дѣло до величины вѣнской Ротонды, когда она приземиста и расплылась какъ передержанный въ печкѣ пирогъ, когда верхъ ея спускается отъ верхняго фонарика къ главному корпусу точно такими же непріятными линіями, какъ покатыя плеча у чахоточной дѣвочки, когда сама Ротонда внутри вся такая темная и мрачная какъ подвалъ, а снаружи на верху вѣнчающій ее фонарикъ кончается какой-то ужасно некрасивой, нахлобученной на нее, словно втиснутая на глаза шапка, золотой австрійской короной, настолько же тутъ неудачной и неизящной, какъ папская тіара наверху знаменитаго ватиканскаго собора. И потомъ, на что нужно было сдѣлать входный порталъ, со стороны бассейновъ, фонтановъ и главной подъѣздной аллеи, въ римскомъ классическомъ стилѣ, въ видѣ древней классической арки? Эти аллегоріи сверху арки, эти крылатые субъекты, протягивающіе короны изъ своихъ гипсовыхъ академическихъ рукъ, эти преторіанскія драпировки, эти консульскія тоги и хламиды—куда какъ онѣ всѣ тутъ интересны и нужны! Но на среднихъ, главныхъ порталахъ такъ и кончились римскія, классическія шалости. Крылья зданія дѣланы были уже другими архитекторами, видно менѣе тѣхъ схоластиками и педантами,—вотъ и пошелъ направо и налѣво другой стиль архитектурный. Но все-таки, нужды нѣтъ, и тутъ немногое можно похвалить. Протянулись по лицевому фронту безконечныя арочки галлерей на колонкахъ, вышло что-то въ родѣ длиннаго и ничуть не изящнаго Гостиннаго Двора: ни граціозности всемірнаго зданія, ни ширины замысла, ни новизны, ни изящества—ничего тутъ не оказалось. Сзади, по ту сторону Ротонды, вышло еще хуже: тамъ не было уже ни колонокъ, ни арочекъ, за то остались широкія окна, въ видѣ полукруговъ на верху стѣны—представьте себѣ, какъ пріятно видѣть цѣлую версту какихъ-то конюшень! Пересѣкающіе ихъ однообразіе павильоны опять-таки приземисты, ординарны и кончаются вверху узенькими перехватами съ узенькими отверстіями, точь въ точь отдушины вверху у уличныхъ фонарей. Внутри зданія, оба громадныя крыла выставки, идущія направо и налѣво отъ центральной гигантской Ротонды, по крайней мѣрѣ не представляли ничего положительно дурнаго и отталкивающаго: это были просто два колоссальныхъ сарая съ желѣзнымъ верхомъ, въ родѣ дебаркадеровъ, только безъ стекла сверху; можетъ быть, съ желѣзной крышей оно и легче и удобнѣе справиться,—да, но за то сколько красоты и живописности, сколько свѣтовыхъ эфектовъ и чудныхъ случайныхъ освѣщеній пропало безвозвратно! Никакія боковыя, наилучшія, умнѣйшія освѣщенія не въ состояніи помѣряться съ блестящими поразительными картинками, какія поминутно, на каждомъ шагу даютъ солнечные лучи, падающіе сверху. Художественное отдѣленіе (Kunsthalle), въ видѣ трехъ особыхъ зданій, поставленныхъ отдѣльно отъ главной промышленной выставки, тоже не стоитъ особеннаго вниманія: это опять-таки постройки безъ всякаго вкуса, сдѣланныя по извѣстнымъ архитектурнымъ прописямъ. Ничего тутъ не было ни новаго, ни хоть сколько-нибудь оригинальнаго, своеобразнаго. Вѣрно именно потому-то такъ и были довольны ими массы нѣмцевъ, какъ среди публики, такъ и художественныхъ критиковъ. Ординарность въ чемъ бы-то ни было очень рѣдко колетъ нѣмцу глаза.

Но если мало утѣшительнаго представили главныя постройки, явно затѣянныя разными безталанными педантами, въ твердомъ убѣжденіи, что у нихъ

тутъ выйдетъ что-то до крайности солидное и капитальное, то, въ награду, множество интереснаго, и въ самомъ дѣлѣ изящнаго, а подчасъ даже и талантливаго, представили легкія деревянныя постройки, предпринятыя, по всему видно, безъ всякаго самодовольства и цѣховаго высокомѣрія, а просто такъ, потому что вдругъ нужда потребовала, и надо было тутъ же, тотчасъ же удовлетворить этой нуждѣ. Австрія—страна лѣсистая, а ея художники, по-крайней-мѣрѣ лучшіе, само собою разумѣется, вышли не иначе какъ изъ народа; поэтому, сколько ни юлили они съ академическими и классными формами, а все ничего изъ нихъ не выжали новаго и оригинальнаго. За-то, когда дѣло дошло до роднаго, близкаго имъ матеріала, съ которымъ они отъ самой юности видѣли и знали какъ надо справляться, когда ихъ выпустили на волю и поручили дѣлать что-то такое, гдѣ уже не требовалось никакого школьнаго корсета, и не взыскивалось никакого „стиля", тутъ-то они, на скоро и шутя, создали какъ разъ вещи наиболѣе примѣчательныя. Не говорю: необычайно талантливыя, геніальныя, полныя великой художественности—нѣтъ, этого я не говорю, но вещи изящныя, чрезвычайно даровитыя, живописныя, свѣжія и самостоятельныя; во всякомъ случаѣ, стоющія во сто разъ больше, чѣмъ эти тяжелыя и неуклюжія, безвкусныя, ординарныя каменныя постройки, на достойное возвеличеніе которыхъ, какъ великолѣпнаго проявленія современнаго нѣмецкаго искусства, потратили столько страницъ и столбцовъ нѣмецкіе критики. Они вовсе не замѣтили и обошли полнымъ молчаніемъ, какъ вещи ничтожныя, тѣ деревянныя постройки, про которыя я говорю, или же взглянули на нихъ съ порядочнымъ презрѣніемъ. А между тѣмъ тутъ одна изъ лучшихъ сторонъ вѣнской выставки. Не хватало мѣста внутри главнаго каменнаго зданія для множества предметовъ, приспѣвшихъ въ Вѣну почти въ самое послѣднее время передъ открытіемъ выставки, — вотъ и построили на-скоро, кое-какіе деревянные дома, да только эти „кое-какіе" очень много вѣсили въ мнѣніи всякаго, кто привыкъ цѣнить вещи помимо всякихъ предразсудковъ. Ничего не было въ этихъ домахъ лишняго, ни единой черты, употребленной тутъ потому, что „такъ требуется" въ учебникахъ и классахъ. Они были продиктованы отъ начала до конца потребой, короткимъ срокомъ времени и необходимою дешевизной. Отъ этого-то они и вышли такъ красивы и оригинальны. Вотъ ихъ портретъ вкратцѣ. Большіе деревянные паралеллограмы, съ болѣе или менѣе значительными паралеллограмными же выступами впередъ или вбокъ, безъ всякой педантской симметріи, просто какъ приказала надобность; иногда они справа и слѣва заканчивались полукруглыми большими выступами. Весь верхъ подъ прямой, длинной крышей съ флагами, занятъ непрерывнымъ рядомъ закругленныхъ вверху оконъ: они шли сплошь, одно противъ другого, и составляли одну громадную стеклянную стѣну, въ которую сторону ни посмотри. Подъ ними протягивался необозримый рядъ точеныхъ толстенькихъ столбиковъ, съ перехватами, словно,браслеты. Каждый ходъ шелъ подъ навѣсомъ изъ трехъ тоненькихъ, словно прутики, полукруглыхъ арокъ на тоненькихъ же деревянныхъ жердочкахъ, и вверху этихъ арокъ было вписано по деревянной сквозной розеткѣ; все это росписано красками, немногочисленными, но очень гармоничными и цвѣтистыми: тутъ былъ всего только общій темножелтый фонъ, красныя жилки на обрѣзахъ и толщинѣ дерева, еще кое-гдѣ блѣдноголубые фоны и тоненькія, очень элегантныя гирляндочки изъ желтыхъ, точно осеннихъ, листьевъ—вотъ и все. Внутри вамъ представлялись обширныя храмины, затопленныя свѣтомъ, и съ потолкомъ, гдѣ шелъ, перекрещиваясь и перепутываясь, цѣлый лѣсъ откосинъ, наклоняющихся отъ стѣнъ, и тонкихъ столбиковъ, стоящихъ около нихъ парочками; и эти откосины, всего болѣе красивыя въ своихъ сплетеніяхъ тамъ, гдѣ сходились, идущія на одинъ центръ четыре крыла крестомъ, опять-таки держали рядъ воздушныхъ стропилъ, такъ прямо и несущихъ крышу. Все это вмѣстѣ, необыкновенно легкое и стройное, было изящно раскрашено и глядѣло еще красивѣе отъ висящихъ повсюду, внизъ со стѣнъ и балокъ, разноцвѣтныхъ флаговъ. Дома, про которые я здѣсь разсказываю, помѣстились на самой серединѣ, между сѣвернымъ порталомъ главнаго зданія выставки и среднимъ порталомъ машиннаго отдѣленія (Maschinenhalle): тутъ помѣстилась выставка прусскаго министерства народнаго просвѣщенія, выставка горныхъ издѣлій Германской имперіи, выставка стальныхъ, желѣзныхъ и мѣдныхъ чудовищъ Круппа, наконецъ, выставка песчаниковыхъ и вообще каменныхъ монументальныхъ издѣлій Германской же имперіи. У каждаго отдѣльнаго зданія, при общности главнаго мотива, были свои отдѣльныя черты и подробности, своя особая живописность и красивость, въ формѣ того или другого особо выдѣлившагося окна, той или другой капители, арки, стѣны.

Точно столько же были оригинальны и красивы разныя другія деревянныя устройства выставки. Во-первыхъ, рѣшетчатыя, транспарантныя галлереи, служащія для перехода изъ одного отдѣленія выставки въ другое. и многочисленныя выѣздныя и входныя ворота, разсѣянныя по разнымъ окраинамъ выставки. Ничего торжественнаго и монументальнаго они не заключали, но были до крайности стройны и воздушны, усѣяны вверху и по сторонамъ прелестною сквозною рѣзьбой, поминутно выдѣлявшеюся на голубомъ, солнечномъ фонѣ неба, и давали своею живописностью благодатную отраду послѣ педантской каменной архитектуры главныхъ, „монументальныхъ" построекъ. Бродя по выставкѣ, я сто разъ говорилъ себѣ: „Какъ было бы чудесно, еслибы, отбросивъ всѣ предразсудки, рѣшились всю вѣнскую выставку создать изъ подобной же оригинальной, свѣжей, глубоко національной деревянной архитектуры! Такъ нѣтъ же, непремѣнно подавай арки, колонны, карнизы, весь туалетъ какъ есть, все какъ оно стоитъ въ книжкахъ! И добро бы за дерево боялись, — опасно-дескать отъ пожара. Такъ вѣдь ничуть же не бывало— вся бѣда только въ томъ, что школьные порядки одолѣли. Изъ дерева, да еще какая-то „ничтож-

ная“ орнаментистика, да еще краски—это еще что такое! Гдѣ же монументальность, съ ея бѣлой, единственно приличной краской, гдѣ же достоинство, гдѣ же „Grossartigkeit“?

Кромѣ сейчасъ указаннхъ мною, по парку выставки было разсѣяно еще множество другихъ построекъ, тоже деревянныхъ, тоже раскрашенныхъ, тоже съ рѣзьбой, и тоже примѣчательныхъ, или, по крайней мѣрѣ, интересныхъ и милыхъ. Я уже не говорю о такихъ, въ высшей степени важныхъ архитектурныхъ обращикахъ, какъ венгерскій домъ, съ арками на выгнутыхъ столбикахъ, съ острой четвероугольной башенкой наверху и цѣлой шахматной доской выпуклыхъ зеленыхъ стеколъ, вставленныхъ въ рамку каждаго окна, какъ одинъ общій наборъ, или про шведскій домикъ—весь изъ деревянной чешуи и съ человѣчьими лицами вмѣсто капителей на колонкахъ; про словацкій, штирійскій, кроатскій, тирольскій крестьянскіе домики, низенькіе, бѣдные, но оригинальные и веселые въ своихъ разноцвѣтныхъ окраскахъ—глубоко народныя созданія всегда оригинальны и живописны, какъ бы ни были бѣдны или грубы. Но мнѣ хотѣлось бы обратить вниманіе читателя на множество построекъ деревянныхъ, которыя хотя и въ новое время возникли, но имѣютъ въ себѣ черты чего-то особеннаго, самобытнаго, почти равняющагося силѣ національности. Всего утѣшиттльнѣе сказать себѣ, уходя со вемірной выставки, что эти постройки чрезвычайно многочисленны и вмѣстѣ чрезвычайно разнообразны, а главное, точно будто и въ самомъ дѣлѣ въ ихъ созданіи не участвовалъ никакой профессоръ, никакой академикъ, даже никакой художникъ, а создавала ихъ сама рука народа. Сколько разнороднѣйшихъ плановъ тутъ вдругъ сложилось, всевозможнѣйшія геометрическія фигуры легли въ основаніе ихъ, и отъ этого такъ разнообразна и вышла ихъ внѣшность. Начиная отъ какихъ-нибудь ресторановъ, пріютившихся подъ самыми оригинальными крышами и стѣнами, и кончая цѣлыми зданіями, гдѣ какіе-нибудь богатые вельможи (напримѣръ, герцогъ Кобургъ-готскій или князь Шварценбергъ) разложили и разставили богатства всѣхъ трехъ царствъ природы, заключающіяся въ ихъ милліонныхъ помѣстьяхъ, или цѣлыя вѣдомства (напримѣръ австрійскія министерства — земледѣлія и торговли, или горныхъ и соляныхъ дѣлъ) въ группахъ и пирамидахъ чудесной красоты выставили сѣрые и обдѣланные продукты свои цѣлыми массами, горы соли, мѣди, каменнаго угля, громады вина въ бутылкахъ и бочкахъ, горное масло,—всюду эта новая деревянная архитектура ярко блещетъ своими формами, перекрещивающимися бревнами, рѣзными наверху рѣшотками и балкончиками, красивыми рядами зубцовъ и прорѣзныхъ узоровъ, живописными крышами, то острыми и высокими, то низкими и плоскими, наконецъ, безконечнымъ разнообразіемъ оконъ и дверей, окруженныхъ колонками, пилястрами, узорчатыми наличниками и навѣсами—и все это покрытое богатыми, прекрасно сложившимися красками.

Не иначе, какъ сюда, могу я, между прочимъ, отнести и „русскую избу“ г. Громова. Какъ національная постройка, какъ обращикъ русскаго народнаго жилища, эта изба, конечно, забавна и каррикатурна. Отроду русскій народъ не жилъ въ такихъ элегантныхъ, дорогихъ, лакированныхъ, франтовски напомаженныхъ домахъ, и никакая критика не могла бы безпощаднѣе утопить эту „лже-избу“, какъ русскіе плотники, строившіе ее собственными руками, но по плану архитектора-рисовальщика. „Господи! говорили они; хоть бы одно такое бревнушко дали, такъ, кажется, имъ прожилъ бы припѣваючи весь свой вѣкъ, да еще съ семействомъ!“ И такъ, тутъ ровно никакой русской избы и жилья не было, и кто изъ иностранцевъ воображалъ, что такъ именно и живетъ по деревнямъ русскій людъ, былъ непростительно введенъ въ грубѣйшее заблужденіе. Но если видѣть въ этой постройкѣ лишь новѣйшую *варіацію* на старинныя, въ самомъ дѣлѣ національныя темы—то отчего же бы и не похвалить ее? Который-то глубокомысленный критикъ изъ „Отечественныхъ Записокъ, удостоившій Вѣну своего посѣщенія и великихъ философскихъ соображеній, подхваливая вкривь и вкось всякую дрянь и посредственность, и нападая на все то, что на всемірной выставкѣ было даровитаго и хорошаго, счелъ тоже необходимымъ поразить всею силою своихъ остроумныхъ перуновъ эту русскую избу. Этому молодцу понадобилось отличиться и надъ нею, но только онъ даже и издалека неуразумѣлъ, сколько было красиваго и талантливаго въ этомъ домикѣ, состроенномъ изъ русскихъ архитектурныхъ мотивовъ; не понималъ, что такія попытки новаго творчества на старыя темы хороши, что въ этомъ намъ отставать отъ другихъ нечего, и чѣмъ болѣе мы будемъ хлопотать о томъ, чтобы двигаться въ архитектурѣ, опираясь на давнишніе, коренные наши мотивы—тѣмъ лучше. Всѣ пропорціи этой постройки, ея ворота, двери, окна, размѣры комнатъ, форма печей, всѣ мотивы рѣзбы внутри и снаружи, по большей части взятые (по нынѣшней, очень хорошей модѣ) съ вышивокъ и полотенецъ—прекрасны и элегантны.

Но, что касается до блеска и безконечной оригинальности, то первое мѣсто между всѣми постройками въ паркѣ, вокругъ главнаго зданія выставки, заняли восточныя зданія: персидскій дворецъ, съ фасадомъ, усѣяннымъ милліонами стеклышекъ, расположенныхъ узорами какъ персидскій коверъ: стѣна эта блистала словно колоссальная брилліантовая звѣзда Льва и Солнца, превратившаяся въ архитектурныя формы; турецкій фонтанъ Ахмета, цѣликомъ перенесенный сюда съ константинопольской площади, съ широкими нависшими кровлями и золотыми рѣшотками около мраморныхъ рѣзныхъ бассейновъ; турецкій домъ, весь въ затканныхъ коврахъ и уставленный всюду кругомъ широкими узорчатыми диванами; японскій базаръ на открытомъ воздухѣ съ микроскопическими садиками, мостиками, павильонами, бронзовыми драконами и змѣями, и, наконецъ, бамбуковымъ буддійскимъ храмикомъ со священными барабанами и музыкальными инструментами; марокскій чудный домикъ, съ комнатками, капельными, какъ каютки на пароходѣ, но полными всѣхъ сталакти-

товыхъ расцвѣченнныхъ золотомъ и красками, роскошнѣйшихъ красотъ мавританской архитектуры.

Но крупнѣе и грандіознѣе всѣхъ, настоящимъ перломъ архитектурнаго Востока явился на выставкѣ —дворецъ египетскаго хедива, и, съ нимъ въ связи, цѣлая каирская мечеть, цѣликомъ скопированная здѣсь съ безпримѣрнымъ тщаніемъ и вѣрностью. Все, что только есть самаго невообразимо-прелестнаго въ арабской архитектурѣ,—ея купола въ видѣ фески, изящно надвинутой на лобъ, и испещренной звѣздчатыми узорами; стройные минареты со сквозными мраморными перилами; сѣтчатыя окна, словно широкія клѣтки, выставившіяся наружу; круглящіяся подковы оконъ и дверей; глубокіе дворики съ группами раскинувшейся южной зелени и фонтанами; гаремы всѣ въ цвѣтномъ свѣтѣ, упавшемъ на ковры и диваны изъ высокаго купола съ прорѣзными въ стѣнѣ разноцвѣтными розетками оконъ; открытая галлерея на колонкахъ; наконецъ, сама мечеть, со стѣнами изъ разноцвѣтныхъ полосъ, и кончающаяся вверху, надъ рядами священныхъ лампъ подъ арками, безчисленными надписями изъ Корана и безчисленными орнаментами изъ цвѣтовъ и звѣздъ внутри закругляющейся шапочки купола,—все это было передано здѣсь съ такимъ совершенствомъ, съ какимъ у насъ рѣдко строятся даже соборы и монументы, назначенные жить сотни лѣтъ, все это стояло такой красотой, такимъ чудомъ формы и нѣжнѣйшихъ, тончайшихъ линій, что съ нимъ не могло сравниться на выставкѣ никакое другое архитектурное созданіе стараго или новаго времени.

Даже и на парижской выставкѣ 1867 года, безмѣрно богатой образцами высшаго и совершеннѣйшаго художества, арабскій дворецъ съ его мечетью былъ бы однимъ изъ поразительнѣйшихъ—не по величинѣ, не по размѣрамъ—нѣтъ, а по красотѣ и безконечно-глубокому вкусу произведеній человѣческаго творчества.

III.

Какую роль нынче играетъ расположеніе предметовъ на выставкахъ.—Что доказываетъ присутствіе красоты и фантазіи въ этомъ расположеніи.

Нѣтъ, говорилъ я себѣ, переглядывая одну за другою залы всемірной выставки—нѣтъ, ретрограды теперь еще не одолѣли, и не на ихъ улицѣ покуда праздникъ. Франція еще не погибла, она все еще сидитъ на великомъ своемъ престолѣ. Пускай злая и завистливая старуха, англійская „Times“, хоть всякій день продолжаетъ печатать по сто столбцовъ о томъ, какъ эта Франція, которая такъ давно у ней торчитъ бѣльмомъ на глазу, на вѣки побита и унижена, и ей только остается поскорѣе уходить со сцены, уступивъ мѣсто другимъ, болѣ здоровымъ и свѣжимъ, народностямъ; пускай нѣмецкіе лже-патріоты трубятъ ту же пѣсню; пускай наши славянофильскіе Соломоны толкуютъ другъ другу всласть о погибели западной, совсѣмъ изжившейся и износившейся расы—я бы всѣхъ ихъ привелъ на нынѣшнюю всемірную выставку и показалъ имъ, что за роль тамъ играетъ Франція. Смотрите, сказалъ бы я имъ, вотъ она, та Франція, которая погибла и сослана вами, какъ дрянная калѣка, въ богадѣльню. Видите вы все это безмѣрное богатство, эти горы промышленныхъ сокровищъ, эти великолѣпные ряды художественныхъ, чудныхъ созданій? Понимаете вы, какая сила и ширина, какое могучее творчество и неистощимая изобрѣтательность, какой все болѣе и болѣе двигающійся впередъ талантъ горятъ въ груди у этого народа? Нѣтъ, нѣтъ, такъ не погибаютъ народы.

Пять милліардовъ, уплаченныхъ побѣдителю точно шутя, двѣ кровавѣйшія войны, шедшія по пятамъ одна за другою, всѣ гасительные подвиги ретроградовъ, предпринятые въ продолженіе долгихъ лѣтъ на то, чтобы отравить и обезнервить великолѣпную французскую натуру, не способны были уменьшить безпредѣльное народное богатство и затушить столько же безпредѣльную энергію и жизненность народную. Ни на одну іоту не убавилась неугомонная предпріимчивость и не изсякъ потокъ огненнаго творчества, великій починъ создаванія. Другіе считаютъ этотъ народъ основательно затоптаннымъ, уже надежно сброшеннымъ въ грязь а онъ себѣ идетъ да идетъ впередъ, онъ себѣ роетъ и пробиваетъ новыя тропинки, онъ пролагаетъ на каждомъ шагу новые пути, разметывая по дорогѣ, какъ негодный соръ, какъ отсталыхъ калѣкъ, всѣхъ домашнихъ враговъ своихъ, *черныхъ*—длиннокафтанниковъ, и *бѣлыхъ*—золотомундирниковъ. Посмотрите на нынѣшній Парижъ, на нынѣшнюю Францію. Могучѣе чѣмъ когда нибудь поднимается здоровая народная волна и съ удесятиренною силою идетъ битва противъ предразсудка и подгнившихъ авторитетовъ. Женщина перестаетъ быть тамъ покорною рабой монастырскаго зачумляющаго воспитанія; она тоже, бросивъ въ сторону поглощавшія ее домашнія, свѣтскія и любовныя мелочи, начинаетъ выступать, съ просвѣтленной головой, на арену общей борьбы и движенія. Потоки таланта и страсти кипятъ въ безчисленныхъ журналахъ, съ каждымъ днемъ все лишь размножающихся и стоящихъ на сторожѣ вѣрными указующими маяками. Человѣчность наростаетъ, но вмѣстѣ съ нею и непримиримая ненависть ко всему, что пытается тянуть назадъ и вздѣвать колодки—это ли погибель, это ли пониженіе народной жизни? Нѣтъ, Франція все еще прежняя, великая и передовая масса людская, и ни одна еще ея мышца не ослабѣла и не замолчала. И посмотрите, какъ по своему, на свой собственный ладъ и собственною рукою справляется этотъ народъ со всякимъ своимъ дѣломъ. Пускай ему представится какое-то обстоятельство, прежде не попадавшееся, пускай вдругъ очутится у него поперекъ дороги какое-то новое, небывавшее прежде у него бревно — онъ мигомъ бросается туда и усиліями желѣзной энергіи справляется съ нимъ, но справляется по новому, по небывалому, не поворачивая головы ни къ какимъ старымъ примѣрамъ и не ища тамъ себѣ ни наставленія, ни совѣта. И орудія, и способы дѣйствія, и манера справляться—

все это каждый разъ новые, продиктованные неистощимою силою творчества и создаванія. Франція не погибла, она ни на единую ступень не сошла ниже прежняго, и вѣнская выставка вышла точно всемірное торжество, нарочно выдуманное и устроенное для того, чтобы во всей ослѣпительности выказалось все величіе этой европейской учительницы.

Да, учительницы. Это не я одинъ говорю, это много разъ повторяли прежде, и новый еще разъ повторили теперь, по поводу нынѣшней выставки, и англичане, и нѣмцы, всего болѣе чувствующіе себя ей обязанными. Кто выдумалъ всемірныя выставки, у кого раньше всѣхъ блеснула въ головѣ эта идея? Первая всемірная выставка была англійская, но сами же англичане никогда не скрывали ни отъ себя, ни отъ другихъ, что первые подумали о ней французы конца прошлаго и начала нынѣшняго вѣка. Три четверти столѣтія тому назадъ, французы вздумали устроить всемірную выставку, гдѣ должна была воздвигнуться колоссальная картина искусствъ, наукъ, исторической жизни, всяческаго творчества и домашняго быта народовъ земного шара. Но, какъ не разъ случалось съ Франціей въ ея начинаніяхъ, эта грандіозная попытка не совсѣмъ удалась при рожденіи на свѣтъ, а новую мысль перехватили и осуществили другіе: англичане. Потомъ, когда начались, наконецъ, эти всемірныя выставки, кто, среди громадной пользы, доставленной каждымъ отдѣльнымъ народомъ всѣмъ другимъ — кто доставилъ этой пользы болѣе всѣхъ остальныхъ? Все та же Франція. Начиная съ 1851 года, можно, по признанію лучшихъ и серьезнѣйшихъ умовъ Англіи и Германіи (не говоря о самой Франціи), начинать счетъ новой эры въ промышленности и художественномъ творчествѣ главнѣйшихъ европейскихъ народовъ: такъ много пришлось перенимать у Франціи, такъ много переустраивать у себя дома въ промышленныхъ и художественныхъ учрежденіяхъ, школахъ, нравахъ, дѣятельности. Конечно, свѣтъ не на Франціи клиномъ сошелся, и не достались же ей одной въ удѣлъ, въ родѣ какой-то монополіи, талантъ и творчество; она тоже въ свою очередь получала громадную долю пользы отъ узнанныхъ ею созданій другихъ націй; но у ней вѣчно была опережающая всѣхъ способность — тотчасъ же пустить въ оборотъ новый матеріалъ и добыть изъ него столько процентовъ, сколько наврядъ ли извлекаютъ другіе.

И во-первыхъ, чтобы начать хоть съ маленькаго конца, Франція научила Европу тому, съ какою стройностью и красотой должны являться, на глаза всѣмъ, предметы, въ томъ или другомъ отношеніи примѣчательные. Она научила, ка̀къ можно и должно разставлять, раскладывать и развѣшивать массы предметовъ, назначенныхъ для зрѣлища народныхъ массъ. Еще въ прошломъ столѣтіи, въ блестящихъ галлереяхъ парижскаго Пале-Рояля началось это ученье: въ Парижъ вѣдь цѣлый свѣтъ ѣхалъ тогда любоваться и тратить деньги. И вотъ блеску и красотѣ внѣшней обстановки стали учиться, у французовъ, сначала англичане, а потомъ нѣмцы. Франція мало-по-малу выдрессировала другія націи, и европейскія выставки превратились во что-то элегантное и красивое, начиная отъ базаровъ промышленности и отъ громадныхъ магазиновъ, гдѣ изъ-за зеркальныхъ оконъ съ ворота величиною глядятъ тысячныя шали, ковры, люстры, брилліанты и кружева, и до маленькихъ лавченокъ, гдѣ сквозь маленькія рамы выглядываютъ гирлянды нитяныхъ мотковъ, пуговицъ и стеариновыхъ свѣчей. Впослѣдствіи, когда приспѣло время всемірныхъ выставокъ, Франція опять взяла указку въ руки, и стала опять учить, какъ надо постоянно во всемъ быть элегантнымъ, стройнымъ и красивымъ, отъ самыхъ громадныхъ группъ и до самыхъ маленькихъ пучковъ и связокъ, ка́къ не надо ничѣмъ пренебрегать, а напротивъ на все обращать вниманіе, все соображать и улаживать, и постоянно думать о томъ, ка́къ бы подѣйствовать на художественную струнку въ каждомъ человѣкѣ. Вотъ въ этотъ-то отношеніи парижская выставка 1867 года была истиннымъ chef d'oeuvr'омъ, а вѣнская, нынѣшняя, тѣмъ и значительна, что послѣдовала чудесному примѣру и доказала, что французскіе уроки пошли Европѣ въ прокъ.

Какъ, воскликнутъ многіе, да стоитъ ли говорить о такой мелочи, какъ раскладываніе, разставлянье и развѣшиванье товаровъ! Но дѣло въ томъ, что совершененъ каждый предметъ только тогда, когда доходитъ до степени изящества, художественности, и нынѣшніе люди понимаютъ это въ такой степени, что высшею наградою въ любой группѣ явились не „дипломъ за достоинство", не медаль за достоинство или „за усовершенствованіе," наконецъ, даже не самъ „почетный дипломъ" (это были награды сравнительно низшія), а вездѣ и во всемъ — медаль „за художественность". Многіе у насъ еще этого не только не оцѣниваютъ, но даже не понимаютъ, даже знать не хотятъ, и вотъ отчего очень часто можно было видѣть въ разныхъ мѣстахъ русскаго отдѣла то-же самое, что и въ американскомъ (вѣдь американцы тоже, покуда, порядочные прозаики): превосходные естественные или промышленные матеріалы, но до того безвкусные, или до того безвкусно или неуклюже представленные, что никакое вниманіе не способно на нихъ остановиться и увидѣть въ нихъ предметы, достойные современной жизни. Нужно, чтобы чья-то другая, болѣе художественная и взрослая, рука прошлась по нимъ и дала имъ окончательную форму, или выставила ихъ въ настоящемъ свѣтѣ. Какой именно обликъ и какая форма представленія будетъ у предметовъ, у каждаго въ отдѣльности или группами — это не все равно, это не такое условіе, черезъ которое можно безнаказанно перескочить.

Есть еще пропасть людей, которые воображаютъ, что нужно быть изящнымъ только въ музеяхъ, въ картинахъ и статуяхъ, въ громадныхъ соборахъ, наконецъ, во всемъ исключительномъ, особенномъ, а что касается до остального, то можно расправляться какъ ни попало — дескать дѣло пустое и вздорное. Что̀ можетъ быть несчастнѣе и ограниченнѣе такихъ понятій! Нѣтъ, настоящее, цѣльное, здоровое въ самомъ дѣлѣ искусство существуетъ уже лишь тамъ, гдѣ потребность въ изящныхъ формахъ, въ постоян-

ной художественной внѣшности простерлась уже на всѣ сотни тысячъ вещей, ежедневно окружающихъ нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь тамъ, гдѣ и лѣстница моя изящна, и комната, и стаканъ, и ложка, и чашка, и столъ, и шкафъ, и печка, и шандалъ, и такъ до послѣдняго предмета: тамъ уже навѣрное значительна будетъ и интересна, по мысли и формѣ, и архитектура, а вслѣдъ за нею и живопись, и скульптура. Гдѣ нѣтъ потребности въ томъ, чтобы художественны были мелкіе, общежитейскіе предметы, тамъ и искусство ростетъ еще на пескѣ, не пустило еще настоящихъ корней; тамъ оно покуда—аристократическій гость, изящное препровожденіе времени привилегированныхъ, исключительныхъ индивидуумовъ, иной разъ талантливыхъ и достойныхъ всего нашего почтенія, но горами отдѣленныхъ—быть можетъ, еще надолго—отъ массы народной. Они еще только блестящіе выродки.

Поэтому-то всемірныя выставки—громадные jardins d'acclimatisation искусства и художественности, оспопрививательныя заведенія для спасенія человѣчества отъ суши и ординарности, такъ долго наполнявшихъ всѣ внѣшнія формы его ежедневной жизни.

Понимая такое значеніе нынѣшнихъ выставокъ, нельзя не преклоняться съ почтеніемъ передъ Франціей, которая съ каждымъ днемъ все болѣе обращается за помощью художника при совершеніи каждаго промышленнаго своего дѣла. Тамъ уже не выдумываютъ на фабрикахъ и заводахъ кое-кто и коечто, когда дѣло идетъ о созданіи или выборѣ формъ; тамъ нѣтъ даже и того, чтобы взять какого нибудь бѣднягу юношу, да за нѣсколько грошей и сдѣлать его своимъ поставщикомъ любыхъ рисунковъ или моделей. Тамъ художники въ почетѣ, тамъ они на высокомъ счету и въ глубокомъ уваженіи, и ихъ имя не прячется за фабричной маркой. Посмотрите французскій каталогъ не только художественный, но даже промышленный (оба они чрезвычайно полны, чрезвычайно обстоятельны): тутъ вездѣ вы найдете списки всѣхъ „collaborateurs“ главнаго производителя—если онъ, напримѣръ, архитекторъ,—и всѣхъ „coopérateurs“ главнаго производителя—если это будетъ фабрикантъ фаянсовъ и скульптуръ изъ обожженной глины, или фабрикантъ серебряныхъ, золотыхъ, бронзовыхъ, стеклянныхъ, деревянныхъ предметовъ, обоевъ, ковровъ и т. д. И этимъ „сотрудникамъ“ выставка даетъ медали десятками, дюжинами—вотъ какъ высоко цѣнится теперь художникъ и художественная изобрѣтательность. Чтобы привести одинъ только, но едва ли не самый блестящій и поразительный, примѣръ того почета и уваженія, про которые я только сейчасъ говорилъ, довольно будетъ указать вотъ на какой фактъ. Парижскій фабрикантъ Декъ прислалъ на вѣнскую выставку изумительную коллекцію предметовъ изъ обожженной глины (terres-cuites), и вмѣстѣ прислалъ туда же фаянсовую доску, очень изящно сочиненную, гдѣ столбцомъ отпечатаны въ глинѣ, красками, имена всѣхъ 10-ти „сотрудниковъ“, сочинившихъ или разрисовавшихъ предметы этой блистательной коллекціи. Въ числѣ ихъ есть даже имя одной женщины-художницы.

Люди, строившіе выставку, воображали себѣ, что не будемъ тамъ ничего важнѣе и великолѣпнѣе ихъ срединной Ротонды и всего въ ней помѣщеннаго. Этого, однакожъ, не случилось. Я уже говорилъ выше, что такое, въ архитектурномъ отношеніи, эта прекрасная Ротонда. Относительно всего тамъ находившагося надо сказать то же самое: отъ начала и до конца почти все сплошь такъ-таки никуда не годилось. Мнѣ кажется слишкомъ неудачною и странною даже самая мысль поставить одно какое-то „главное“ зданіе или отдѣленіе для какихъ-то „главныхъ“ произведеній на такомъ состязаніи, гдѣ условія для всѣхъ должны быть равныя, какъ для лошадей передъ скачкой, и гдѣ устроители не должны подавать никакого своего мнѣнія, ни за, ни противъ: не ихъ дѣло судить и оцѣнивать, на то есть судьи. Пожалуй, иные возразятъ, что Ротонда была назначена не для лучшихъ, а для крупнѣйшихъ по формату предметовъ: но это неправда, потому что рядомъ съ дѣйствительно очень рослыми (и столько же неизящными) произведеніями было тутъ много вещей, группъ, товаровъ и витринъ самыхъ небольшихъ размѣровъ. И такъ, это была зала для всего самаго превосходнаго и примѣчательнаго, по мнѣнію организаторовъ и архитекторовъ. Но на дѣлѣ этого не вышло.

Въ Ротондѣ помѣстились, точно нарочно, чтобы засвидѣтельствовать дурной вкусъ директора выставки, барона Шварца, и двухъ главныхъ архитекторовъ, австрійскаго — Газенаура и англійскаго — Скоттъ-Росселя, всѣ самыя неизящныя и неудачныя произведенія цѣлой выставки: всякія нелѣпыя игрушки, въ родѣ пирамидъ изъ мыла, неуклюжихъ колоннъ изъ гуттаперчи, какіе-то шпицы изъ свинца и стали, рогатые кіоски со спиртомъ и духами, некрасивый большой фонтанъ съ разными миѳологическими фигурами по серединѣ, безобразныя башни съ часами, громадныя группы и статуи для двухъ швейцарскихъ монументовъ, некрасивое столпотвореніе изъ несносныхъ колоколовъ, модель полуклассической биржи для Брюссселя, плохіе по наружности и по звуку органы—и вотъ все въ такомъ же родѣ. Исключенія составляли выставка серебряныхъ скульптурныхъ вещей вѣнскаго серебреника Германа, великолѣпная же группа, цѣлый кварталъ, съ гору величиной бронзовыхъ статуй, отлитыхъ на французскомъ заводѣ Тьебо, кіоскъ съ шелковыми вышивками по салфеткамъ и платкамъ, на манеръ грузинскихъ, пражскаго фабриканта Лёвенфельда, бесѣдка съ брокателями, попелинами и другими шерстяными матеріалами хемницкаго фабриканта Виллыгельма Фогеля, быть можетъ, еще одна или двѣ сколько-нибудь значительныя выставки — вотъ и все. Какой крупный процентъ для громаднѣйшей въ мірѣ Ротонды!

Фогель состроилъ бесѣдку очень оригинальную: въ сущности это былъ просто кубъ, съ колонками по угламъ, съ куполомъ на верху, но любопытно было вотъ что; внизу, кругомъ каждаго угла этого домика шло по полукруглому большому налою, и

тутъ положено было по громадной переплетенной книгѣ, открытой для перелистыванія каждаго проходящаго: всякій листъ представлялъ какой-нибудь великолѣпный, аршинный, обращикъ шерстяной матеріи; выше же, въ самой бесѣдкѣ, каждая сторона имѣла особое назначеніе и носила особое названіе: на одной—матеріи въ европейскомъ вкусѣ, на другой — въ азіатскомъ, на третьей — назначенныя для вывоза въ далекія страны, на четвертой — смѣсь всякихъ мелкихъ шерстяныхъ производствъ, и все это подобранное и расположенное цвѣтистыми и элегантными полосами.

Лавесьеръ сдѣлалъ точно крѣпость какую-то изъ своихъ мѣдныхъ предметовъ, боковыя башни были составлены изъ нѣсколькихъ десятковъ крупныхъ и мелкихъ трубъ, поставленныхъ стоймя: въ серединѣ надъ проходомъ, вмѣсто купола, висѣлъ плоскій мѣдный котелъ; перила у подъемнаго будто бы мостика образованы были изъ пушекъ стоймя, и тутъ отъ одной до другой, вмѣсто веревки или поручня, шелъ мѣдный витой канатъ, какой употребляется на корабли и на подводные телеграфы. Вся постройка сдѣлалась до крайности оригинальна.

Про скульптурныя группы Ротонды, австрійскія и французскія я буду говорить впослѣдствіи, когда дѣло дойдетъ собственно до скульптуры.

IV.

Разныя устройства на вѣнской выставкѣ 1873 года: австрійскія, нѣмецкія, французскія, голландскія и проч.

Но если неудачна вышла Ротонда, со всѣмъ, что въ ней находилось, то интересъ начинается сейчасъ же за ея предѣлами, сейчасъ же у самыхъ ея краевъ. Съ одной стороны, на югъ, тянулась широкая и громадно-высокая галлерея, съ сотнями ковровъ и матерій въ персидскомъ, турецкомъ и средне-вѣковомъ стилѣ, знаменитой вѣнской фабрики Гааса. Одни изъ этихъ ковровъ и матерій цѣлыми саженями повисли высоко вверху подъ потолкомъ, словно паруса какіе-то, другіе—разноцвѣтными потоками льются сверху внизъ, въ огромныхъ стеклянныхъ шкафахъ; третьи—наполняютъ цѣлыя площади по обѣимъ стѣнамъ, направо и налѣво; наконецъ, еще иные выстилаютъ рядъ комнатокъ, въ разныхъ стиляхъ, расположенныхъ внизу. Здѣсь, въ этихъ безконечно-разнообразныхъ и великолѣпныхъ узорахъ, хорошо слышны результаты французскихъ примѣровъ, и выгода изучать до глубины всѣ стили, для того, чтобы потомъ свободно дѣлать свои, и мастерски производить новыя сочетанія формъ, красокъ и орнаментовъ.

По другую сторону Ротонды, въ pendant колоссальной австрійской выставкѣ Гааса, въ точно такомъ же поперечномъ крылѣ зданія, помѣстился громадный шкафъ, саженъ въ пять вышины, и можетъ быть въ десять ширины, цѣлый стеклянный домъ, у котораго по угламъ и въ разныхъ мѣстахъ по фасаду стоятъ толстыя колонны темно-краснаго мрамора, вышиной съ деревья; надъ нимъ мраморные карнизы, внизу мраморный пьедесталъ и ступени. Шкафъ—выставка компаніи мраморщиковъ, а внутри его, соединенная выставка всѣхъ сѣверо-германскихъ шелковыхъ фабрикантовъ. Размѣры этой выставки и шелковыхъ полосъ ея—колоссальны, а краски и линіи чрезвычайно изящны.

Потомъ, внутри двухъ главныхъ длинныхъ крыльевъ выставки, составляющихъ, по бокамъ Ротонды, крестъ съ двумя короткими крыльями—австрійскимъ и прусскимъ, про которыя я только-что сказалъ—идетъ множество изящныхъ устройствъ и цѣлыхъ зданій: ихъ всѣхъ и не перечислишь. Одно изъ лучшихъ—пирамида съ усѣченнымъ верхомъ, вся составленная изъ кувшиновъ, фляжекъ, бутылей и глиняныхъ кружекъ съ пивомъ, водкой, ликерами и спиртомъ; наверху, со всѣхъ четырехъ сторонъ, арки изъ тѣхъ же кружекъ и кувшиновъ; внизу по угламъ, золотые грифоны съ поднятой лапой и высунутымъ языкомъ, на вершинѣ—такіе же грифоны, и между ними—голландскій гербъ, потому что это выставка амстердамскаго заводчика Війнанда Фокинка. Другая красивая выставка—это огромный сталактитовый гротъ въ бразильскомъ отдѣлѣ: тутъ и весь сводъ, и стѣны и повисшія висюльки—все изъ хлопчатой бумаги, мастерски сложенной и разметанной, и сверху покрытой тамъ и сямъ слюдой; вышла настоящая фантастическая пещера изъ бѣлыхъ сверкающихъ кристалловъ. Потомъ еще, въ отдѣлѣ Швейцаріи, вдругъ стоялъ фонтанъ, съ потоками воды и льющимися во всѣ стороны струями; все это было изъ длинныхъ пучковъ расчесаннаго, удивительно гладкаго и бѣлаго льна. Въ австрійскомъ отдѣлѣ, четырехъ-угольный кіоскъ вѣнскаго серебреника Бахмана, сложенный изъ серебряныхъ ложекъ, ножей и вилокъ, а сверху надъ пирамидальной кровелькой стоялъ павлинъ, у котораго все тѣло и хвостъ были составлены изъ всякихъ серебряныхъ вещей; все вмѣстѣ образовало волшебный, сіяющій храмъ. Потомъ еще любопытно было посмотрѣть на внутреннее устройство земледѣльческихъ, горныхъ и соляныхъ выставокъ, французскихъ и австрійскихъ: что тутъ было надѣлано изъ бочекъ, обвитыхъ, вмѣсто гирляндъ и сіяній, колосьями и снопами, какъ тутъ красивы были цѣлыя зданія изъ земледѣльческихъ орудій, саженные узоры изъ сотенъ разнообразнѣйшихъ горныхъ инструментовъ и приборовъ, вся геометрія фигуръ, какія кажется только есть на свѣтѣ, сталактитовые холмы и горы изъ глыбъ соли, наконецъ, громадныя декораціи и колонны изъ винныхъ бутылей и флягъ, изъ головъ сахара и разноцвѣтныхъ минераловъ—къ этому способны только люди, у которыхъ есть глубокое художественное чувство формъ и красокъ, и изумительнѣйшее создавательное воображеніе.

V.

Восточные отделы вѣнской выставки, и роль восточнаго элемента въ нынѣшней европейской производительности.

Въ числѣ созданій французскаго изобрѣтенія надо считать устройство выставокъ: турецкой, персидской

и египетской. Во всѣхъ трехъ странахъ французскіе художники давно уже работаютъ и изучаютъ страну, и когда приходитъ время всемірныхъ выставокъ, эти правительства тотчасъ же поручаютъ своимъ гостямъ свои выставки. Сами они еще не умѣютъ справиться съ европейскими затѣями, но навѣрное знаютъ, что стόитъ только довѣрить дѣло, въ которомъ нехотятъ отстать отъ другихъ, стариннымъ знакомцамъ, худо не будетъ. И дѣйствительно, всякій разъ выходитъ самая чудесная, самая живописная картина восточныхъ странъ, во всемъ ихъ блескѣ. Всякій, кто былъ въ 1867 году въ Парижѣ, припомнитъ, до какой степени были хороши, по устройству, всѣ три выставки эти, турецкая, персидская и египетская, и съ какимъ удивительнымъ вкусомъ и тонкимъ чувствомъ были разложены великолѣпныя восточныя сокровища, эти ковры, шали, костюмы, транспарантныя матеріи, затканныя серебромъ и золотомъ, глиняные сосуды чудесныхъ формъ, перламутровые табуреты и столы, чубуки и оружіе. Ныньче, французскіе художники создали не менѣе красивыя и совершенно новыя сочетанія и группы, изъ такихъ же вещей.

Такъ напримѣръ, Турція, которой было отведено очень значительное помѣщеніе (кажется, гораздо болѣе русскаго), представляла залу точно внутри живаго лѣса. По обѣимъ продольнымъ стѣнамъ, всѣ колонки у оконъ были окружены растеніями, а на верху, подъ сводомъ, отъ нихъ свѣшивались внизъ снопы листьевъ и древесныхъ гроздій. Входныя двери, тройными арками въ нѣсколько саженъ вышиною, были увѣшены сотнями ковровъ всѣхъ величинъ и цвѣтовъ, и среди этой необыкновенно изящной галлереи шли рядами всѣ предметы турецкаго обихода и производства. Тутъ были и костюмы разнообразныхъ турецкихъ провинцій (надѣтыя на прекрасные манекены, изображающіе людей всѣхъ сословій), и восточные экипажи, и каики, и великолѣпное шитье шелкомъ и золотомъ, и оружіе, и сосуды, и деревянная утварь, и золотое кружево — все это еще не тронутое европейскими передѣлками и чрезвычайно живописное.

Нѣчто подобное создалось и въ египетскомъ отдѣлѣ; общая декорація была и тутъ чрезвычайно оригинальна. Центромъ всего былъ портретъ хедива, во весь ростъ. На-право и на-лѣво выстроились стѣны изъ великолѣпныхъ арабскихъ шкафовъ и сундуковъ съ инструкціями, все предметы высшаго художественнаго достоинства, покрытые звѣздами, розетками и всякими лабиринтами изъ перламутра и серебра; вокругъ, полукругомъ, цѣлыя горы сосудовъ, орудій, опахалъ и оружія, а въ срединѣ, прямо противъ портрета—громаднѣйшій снопъ изъ всевозможныхъ питательныхъ растеній Египта, и кругомъ него еще болѣе громадная клумба изъ тамошнихъ же травъ, кустарниковъ и плодовъ. Прибавьте къ этому, что среди предметовъ восточной роскоши и обихода, тутъ же помѣстились, въ отдѣлахъ Турціи и Египта, рельефные планы Константинополя, Суэзскаго канала, Іерусалима, модель мечети Омара, стоящей на мѣстѣ великаго іерусалимскаго храма — и судите потомъ сами: живописны ли и интересны ли были эти выставки?

Выставки китайская и японская не представляли ныньче ничего замѣчательнаго по внѣшнему расположенію, но масса присланнаго была громадна. Еще никогда эти обѣ страны не привозили въ Европу такого огромнаго количества вазъ фарфоровыхъ и бронзовыхъ, начиная отъ самыхъ огромныхъ размѣровъ, гораздо болѣе роста человѣческаго, и до самыхъ миніатюрныхъ; потомъ, лакированныхъ подносовъ, ширмъ, шкафовъ, столовъ, опахалъ, стеклянныхъ и фарфоровыхъ сосудовъ удивительной тонкости; наконецъ, матерій, покрытыхъ уродливыми рисунками, но въ великолѣпнѣйшихъ краскахъ. И чтό же? Вкусъ къ восточнымъ вещамъ (быть можетъ, всего болѣе къ японскимъ и китайскимъ) возросъ въ послѣдніе годы до такой степени, и мода на нихъ сдѣлалась до того сильна, что въ короткое время почти рѣшительно все китайское и японское было на вѣнской выставкѣ распродано, и коммиссары этихъ двухъ странъ должны были требовать изъ своего отечества новыхъ транспортовъ.

Выставка индѣйская также не представляла въ своемъ внѣшнемъ устройствѣ ничего замѣчательнаго и изящнаго, и, сверхъ того, значительно уступала въ роскоши и многочисленности предметовъ подобнымъ же отдѣламъ на всемірныхъ выставкахъ: лондонской 1862 года и парижской 1867 года. Но все-таки и тутъ было нѣсколько великолѣпныхъ ковровъ, висѣвшихъ надъ залою словно громадные паметы древнихъ индѣйскихъ царей, тутъ были затканныя золотомъ и серебромъ матеріи, съ узорами и бахрамами, идущими по рисункамъ своимъ въ глубь вѣковъ; тутъ была многочисленная коллекція индѣйскихъ чалмъ, тіаръ и повязокъ на голову, употребляемыхъ, даже до сихъ поръ, и раджой, и его гаремомъ, и простымъ людомъ; тутъ были опахала изъ бычьихъ хвостовъ, съ богатою и колоссальною золотою рукоятью, серебряныя ножки отъ дивановъ и кроватей, съ инкрустированнымъ золотомъ, множество серебряныхъ вазъ съ чернью, великолѣпнѣйшихъ формъ, женскіе браслеты на руки и на ноги, толще и тяжеле всякихъ колодокъ, деревянная мебель съ удивительною тончайшею рѣзьбою, представляющею цѣлые цвѣтники всевозможныхъ индѣйскихъ цвѣтовъ, переплетающихся чашечками и листьями, шкатулки и сундуки со врѣзною слоновою костью, наконецъ, цѣлый базаръ деревянныхъ вещей и утвари, сильно напоминающихъ по формамъ и краскамъ наши русскія народныя деревянныя вещи.

Въ числѣ восточныхъ выставокъ, очень значительную роль играла также превосходная коллекція яванскихъ и батавскихъ вещей въ нидерланскомъ отдѣлѣ. Тканыя и печатныя матеріи, плетеныя корзины изъ разной древесины и растительныхъ фибръ, красивыя рогожи, оружіе, деревянная и глиняная посуда —все это составляло собраніе, въ высокой степени изящное и достойное изученія.

Именно изученія. Многіе у насъ еще того не подозрѣваютъ, что по части художественно-ремесленныхъ производствъ западная Европа въ очень многихъ случаяхъ не побоялась теперь пойти въ науку къ Востоку и не нашла тутъ ничего постыднаго для себя. Чѣмъ выше и чѣмъ образованнѣе тотъ или

другой западный народъ, тѣмъ болѣе онъ понимаетъ необходимость учиться, и потому учится у всѣхъ вѣковъ и у всѣхъ народовъ. Вездѣ уже теперь стоятъ музеи, отведенные подъ предметы художественно-промышленнаго производства, своего собственнаго, національнаго, а также и чужеземнаго, и вотъ именно поэтому-то цѣлыя коллекціи подобнаго рода помѣстились въ особомъ отдѣлѣ нынѣшней вѣнской выставки. Церковныя вещи, средневѣковыя и эпохи возрожденія, реликваріи, кресты, евангелія, потиры, серебряныя и золотыя зданія, въ видѣ соборовъ, для храненія мощей или причастія, митры, цѣпи, жезлы, статуйки, образа, собранные изъ безчисленныхъ церквей и европейскихъ монастырей и музеевъ, наполняютъ одно крыло зданія, отведеннаго для этого рода выставки, тогда какъ другое крыло занято народнымъ узорочнымъ тканьемъ и плетеньемъ, грубыми, но красивыми вышивками шведскихъ, датскихъ, чешскихъ и венгерскихъ крестьянъ, изящными кружевами сицилійскаго простонародья, серьгами и перстнями, браслетами, шерстяными, узорчатыми цвѣтными перчатками, рубахами, коврами и оригинальной посудой всѣхъ этихъ и многихъ другихъ національностей. Современное европейское искусство обратило, наконецъ, свое вниманіе на все національное, и извлекаетъ оттуда огромную, существенную пользу для новыхъ своихъ созданій: оно продолжаетъ такимъ образомъ порванную было одно время, аристократическимъ непониманіемъ и лже-классическимъ невѣжествомъ, національную тридацію. Вездѣ вы увидите теперь возвращеніе къ національнымъ формамъ, каждая отдѣльная страна ждетъ себѣ самой громадной помощи отъ богатыхъ національныхъ музеевъ, и не задумывается сажать въ нихъ тысячи. Но рядомъ съ этимъ сильнымъ, благодѣтельнымъ вліяніемъ дѣйствуетъ ныньче въ Европѣ еще другое необыкновенно могучее вліяніе—вліяніе Востока. Въ Германіи это вліяніе будетъ, пожалуй, нѣсколько послабѣе, кромѣ Австріи, которая далеко опередила остальную Германію во всемъ промышленно-художественномъ, и опять-таки вслѣдствіе тѣхъ самыхъ вліяній и стремленій, какія дѣйствуютъ во Франціи и Англіи; но за то въ Англіи и Франціи, оно поразительно на каждомъ шагу и высказывается съ самою рѣшительною силою.

Взгляните на ихъ бронзы, эмали, золотыя и серебряныя вещи, предметы изъ стекла, обожженной глины—вездѣ вы найдете формы и сочетанія китайскія, индѣйскія, японскія, персидскія. Кто послабѣе, повторяетъ эти чужія формы и краски, только старается достигнуть ихъ оригинальности, мастерства производства и чудныхъ красокъ; кто сильнѣе, кто окрѣпъ уже на этомъ ученьи, кто продѣлалъ всю школу и самъ достигъ техническаго совершенства, бросаетъ копированье и устремляется впередъ, творитъ новыя созданія и формы. Взгляните на фарфоровыя и фаянсовыя выставки Минтона, Коплэнда, ворчестерской королевской фабрики, Колиннd, Дека, прибавьте сюда стекляныя вещи Брокара, бронзовыя Барбедьена, серебряныя и вообще металлическія Кристофля—и вы найдете тутъ громадныя собранія вазъ, сосудовъ, тарелокъ и блюдъ, чашъ, группъ и фигуръ, всевозможныхъ восточныхъ формъ, величинъ и красокъ, съ японскими драконами, звѣрями и чудовищами, карабкающимися вмѣсто ручекъ на верхній бортъ, съ китайскими и персидскими розами, камеліями и лиліями на брюшкахъ, или днахъ и горлышкахъ; вы увидите врѣзную по золоту эмаль, занимающую огромныя площади, которая въ тонкости работы и удивительныхъ сочетаніяхъ цвѣтовъ ничѣмъ не уступитъ совершеннѣйшимъ производствамъ древняго Востока, до сихъ поръ считавшимся неподражаемымъ. Взглянете на ковры королевской нидерландской мануфактуры (Deventer), покрывающіе по цѣлой стѣнѣ каждый; взгляните на нидерландскія перламутровыя, съ живописью масляными красками, картины по черному фону, на подносахъ и ширмахъ, поразительныя удивительнымъ подборомъ цвѣтовъ и оттѣнковъ, необыкновенно-художественно передающихъ вечернія и солнечныя освѣщенія въ пейзажахъ и картинахъ: вѣдь они всѣ обязаны своимъ происхожденіемъ батавскимъ и яванскимъ образцамъ; взгляните на колоссальные ковры англійскіе и австрійскіе: вѣдь они прямо исходятъ изъ образцовъ индѣйскихъ и персидскихъ. Французъ Коллинd выстроилъ даже изъ великолѣпнаго цвѣтного фаянса цѣлый павильонъ въ персидскомъ стилѣ, высокій, большой, съ широкими пролетами вмѣсто оконъ и весь усѣянный безподобнѣйшей персидской орнаментистикой [1]).

VI.

Европейскій починъ въ созданіи современныхъ художественно-промышленныхъ предметовъ.—Роль Франціи.—Барбедьенъ, Кристофль, Декъ.

Къ числу копій и подражаній въ чужомъ стилѣ я отношу очень многое. Напримѣръ, все производство знаменитой флорентинской фаянсовой фабрики маркиза Джинори: тутъ техническаго мастерства и внѣшняго, хотя немножко однообразнаго, изящества—бездна, но все это лишь болѣе или менѣе близкое повтореніе средневѣковаго или итальянскаго производства временъ возрожденія и Рафаэля. Все тутъ чужое, нигдѣ ни единаго слова своего, новаго. Сюда же я отношу и весь знаменитый изящный, элегантный по краскамъ и формамъ, но все только живущій старыми преданіями богемскій цвѣтной хрусталь, не производящій ничего новаго. Сюда же я отношу многое другое еще изъ числа знаменитыхъ ныньче европейскихъ производствъ. Но выше всего этого я считаю то, что современное художественно-промышленное производство создаетъ самостоятельнаго, собственно своего, новаго. Сюда принадлежатъ громадныя массы вещей, столь многочисленныя, что перечислить ихъ всѣ нѣтъ, конечно, никакой возможности. Поэтому я

[1]) Этотъ павильонъ купленъ его высочествомъ великимъ княземъ Владиміромъ Александровичемъ.

принужденъ, въ видѣ примѣровъ, указать лишь на нѣкоторыя, самыя примѣчательныя.

Я укажу сначала на чрезвычайно изящные предметы изъ кожи, въ соединеніи съ золотомъ, серебромъ, эмалью и живописью, какихъ цѣлыя груды выставилъ вѣнскій фабрикантъ Августъ Клейнъ: тутъ и переплеты, и футляры, и рамки, и множество другихъ крупныхъ и мелкихъ вещей ежедневнаго употребленія. Все это почти всегда ново, самобытно и художественно. Потомъ я упомяну о золотыхъ и мозаичныхъ вещахъ, изъ микроскопическихъ цвѣтныхъ камешковъ по черному фону, серьгахъ, брошкахъ, браслетахъ, и проч., римскаго золотыхъ дѣлъ мастера Кастеллани, и нѣкоторыхъ его итальянскихъ послѣдователей: тутъ всѣ формы свои, разнообразіе изумительное — это опять-таки красоты и созданія новаго нашего времени. Потомъ я укажу на парижскаго фабриканта Балена, который, подъ нызваніемъ „Nouveau genre de décorations de soieries pour décoration d'appartement", выставилъ цѣлую палату обоевъ, до того поразительно хорошо рисованныхъ и отпечатанныхъ, что на разстояніи нѣсколькихъ вершковъ думаешь, что это драгоцѣннѣйшія штофныя, парчевыя или шелковыя матеріи; при этомъ рисунки, геометрическіе или цвѣточные, всѣ самостоятельны: такого искусства и мастерства не знало ни одно предыдущее столѣтіе, а мастерство это дѣлаетъ общедоступнымъ, вводитъ въ частную жизнь каждаго то, чтò прежде могло быть доступно лишь немногимъ. Потомъ я укажу на подобные же обои, но уже съ цѣлыми картинами, парижскихъ фабрикантовъ Верлà и Деліиня: обои эти дѣланы истинными художниками: сочетаніе цвѣтовъ, медальоны среди орнаментовъ, перспектива тоновъ, удаляющееся небо или море, закатъ солнца, деревья—все это настоящія картины, только отпечатанныя въ тысячахъ экземпляровъ.—Потомъ укажу на французскіе ковры и ковровые обои (tapisseries) Клемана Гравьè, Вальмеца и братьевъ Саландрузъ. Всѣ они работаютъ на своихъ фабрикахъ при помощи цѣлаго полка художниковъ (которые всѣ поименованы у французовъ, въ ихъ каталогѣ), и поэтому-то и могутъ выставлять, какъ свои произведенія, истинные chef d'oeuvres'ы краски и линіи. Всякій знаетъ, до чего дошло ныньче мастерство большой гобеленовской фабрики, удивительнѣйшія созданія которой (оставляющія далеко за собою старинные гобелены) украшаютъ Апполонову галлерею„ въ Луврѣ: это рядъ портретовъ старыхъ французскихъ художниковъ, времени Людовика XIV, le grand siècle, какъ называютъ его французы; каждый изъ поколѣнныхъ портретовъ сдѣланъ тутъ съ такимъ совершенствомъ, что такъ и хочется побиться объ закладъ, что это масляныя краски, а не тканье [1]). Ткацкія фабрики иныхъ частныхъ людей наврядъ ли уступаютъ теперь, въ этомъ отношеніи, старинной, исторически знаменитой королевской фабрикѣ гобеленовъ: и напримѣръ, ковры съ сюжетами изъ библейскихъ картинъ, Ораса, Вернè, выставленные Вальмецомъ, до того превосходны, что трудно представить себѣ что-нибудь лучше.—Потомъ, я укажу на работы отличныхъ рѣщиковъ изъ дерева: французскихъ (напримѣръ, Герè-братьевъ) и итальянскихъ (напримѣръ, Панджера-Безарель въ Венеціи, Дзанетти въ Виченцѣ и фабрики Гугенхейма въ Венеціи). У этихъ послѣднихъ, мастерство рѣзьбы, тончайшей и изящнѣйшей, особливо въ группахъ амуровъ и всякихъ фигуръ на рамахъ, карнизахъ, шкапахъ, спинкахъ кроватей и т. д.—истинно изумительно.

Къ этимъ примѣрамъ замѣчательнѣйшаго художественно-промышленнаго творчества можно было бы, и слѣдовало бы, прибавить множество другихъ еще, по части бронзы, стекла, обожженой глины и т. д. Особливо бронзовые и фаянсовые фабриканты поражаютъ смѣлостью своихъ пріемовъ и энергіею своихъ попытокъ: нѣтъ, кажется, тѣхъ оттѣнковъ краски, нѣтъ тѣхъ сочетаній разнородныхъ цвѣтовъ, которыхъ бы они не пробовали на своихъ фигурахъ, группахъ конныхъ, пѣшихъ, сидящихъ, лежащихъ, идущихъ, обнимающихся, дерущихся, читающихъ, молящихся, объясняющихся въ любви. Передъ вами тянутся на выставкѣ длинные, сплошные ряды каюточекъ или домиковъ, гдѣ въ каждомъ цѣлая выставка: здѣсь, прелестнѣйшихъ фигуръ изъ красноватой бронзы: тамъ новый рядъ совершенно другихъ изъ зеленоватой бронзы; еще далѣе—изъ желтой, серебристой, матовой, глянцевой и т. д. до безконечности. То же самое увидите на выставкѣ предметовъ изъ фаянса или обожженой глины: вазы, фигуры, блюда, чаши, сосуды въ стилѣ всѣхъ эпохъ, какія только кажется бывали когда-нибудь на свѣтѣ, смѣняются передъ вами поминутно все новыми и новыми группами, каждая изъ нихъ имѣетъ свою спеціальность, преслѣдуетъ свою техническую задачу въ употребленіи краски, въ побѣжденіи трудной формы, въ пробѣ стиля. Перечислить ихъ здѣсь просто невозможно: слишкомъ велика и разнообразна масса.

Но выше остальныхъ товарищей своихъ стоятъ, во всѣхъ этихъ отношеніяхъ, выставки трехъ капитальныхъ французскихъ фирмъ: бронзы Барбедьена, серебряныя и металлическія вещи Кристофля и предметы изъ обожженной глины Дека. Многочисленные художники, работающіе на этихъ фабрикантовъ, мастерски умѣютъ воспроизвести любой предметъ своей спеціальности, въ стилѣ древнемъ, классичесскомъ, средневѣковомъ, возрожденія или новомъ—до того мастерски, что величайшіе знатоки иной разъ, пожалуй, съ трудомъ отличатъ оригиналъ отъ копіи. Примѣровъ довольно. Но, кромѣ того, они льютъ, чеканятъ, лѣпятъ, рѣжутъ, оттискиваютъ въ формы, обжигаютъ, разрисовываютъ красками также и созданія своей собственной фантазіи, свои большія статуи, свои маленькія фигурки и группы, свои вазы и люстры, свои канделябры и громадныя металлическія корзины для цвѣтовъ на парадные обѣды, свои фаянсовыя тарелки, покрытыя чудною живописью изъ птицъ, цвѣтовъ и растеній, свои большія блюда съ грудными великолѣпными изображеніями трагической,

[1]) Впослѣдніе годы эти гобелены очень выцвѣли, и мало похожи на то, чѣмъ было въ 1873 г. *В. С.*

рыдающей Антигоны, кроткой умоляющей Эсѳири въ еврейскомъ уборѣ, грознаго Карла Великаго, варварскаго ассирійскаго царя, свои громадныя фарфоровыя пластины (для покрытія стѣнъ), на которыхъ съ глубочайшимъ художественнымъ чувствомъ представлены цѣлыя историческія картины и сцены, или смѣлыя, полныя жизни, фигурки бѣднаго парижскаго оборвыша, дѣвочки съ вязанкой дровъ за спиной, идущей босыми своими ножками по снѣгу среди оголѣвшаго лѣса—и все это съ такимъ совершенствомъ, что они стоятъ во главѣ современнаго промышленнаго производства и занимаютъ первое мѣсто на вѣнской выставкѣ.

VII.

ЕВРОПЕЙСКОЕ ХУДОЖЕСТВО.

Центральная художественная зала.—Ленбахъ.—Винтергальтеръ.—Канонъ.—Пилоти.—Кабанель.--Вирцъ.—Кампгаузенъ.—Келлеръ. —Ѳерихау - Бауманъ. — Де-Кейзеръ. — Клеманъ.—Роберъ-Флёри.

Я уже говорилъ о томъ, какъ устроитель и распорядитель выставки, баронъ Шварцъ, придумалъ, вмѣстѣ со своими двумя архитекторами, дать ей центръ, чрево и голову, и собственно изъ-за этого выстроилъ свою огромную Ротонду. Когда рѣчь дошла до художественнаго отдѣленія, стоящаго особымъ зданіемъ, то эти же господа рѣшили, что и здѣсь надо состроить главный центръ, чрево и голову вмѣстѣ. Они такъ и сдѣлали: они и здѣсь возвели, по серединѣ дома, громадную залу, только на этотъ разъ четырехъ-угольную. Успѣхъ ея и результаты вышли точь-въ-точь такіе же, какъ у Ротонды: въ ней нѣтъ никакого склада ни лада, и, вмѣстѣ со всѣмъ, что̀ въ ней поставлено, она никуда не годится. Во-первыхъ, я опять-таки спрошу, какъ и по случаю Ротонды: кто изъ устроителей имѣетъ право напередъ рѣшать, которыя произведенія выше, которыя ниже, которыя слѣдуетъ выставлять въ „почетной залѣ“ и которыя—въ простой? Во-вторыхъ, чтобы показать, что̀ это за „почетная зала“ и что̀ за художественная глубочайшая премудр сть присутствовала при ея наборѣ, довольно будетъ сказать, что въ центрѣ ея, значитъ, въ самомъ центрѣ центра всего художественнаго всемірнаго отдѣленія, стояла—что̀ бы вы думали, вотъ ужъ никто на свѣтѣ никогда не отгадаетъ—группа нашего соотечественника, г. Бродзкаго „Послѣдній день Помпеи“, на которую, по ея крайней посредственности, у насъ никто до сихъ поръ не обращалъ никакого вниманія (хотя она была выставлена много разъ), и даже, кажется, ни одна рецензія не удостоила ее ни единой строки своей. Вотъ какой прекрасный былъ центръ у центра всемірнаго художества! Такова была нота, заданная этимъ характеристичнымъ камертономъ, все остальное такъ уже и шло въ одинъ шагъ съ этою нотой.

Войдя въ „почетную залу“ художественнаго отдѣла и повертываясь поочередно ко всѣмъ стѣнамъ, оглядывая ихъ сверху до низу, просто досадно и тошно становилось.

Вотъ что̀ тутъ можно было увидѣть прямо противъ входа: въ высшей степени ординарный и даже непріятный по тону портретъ императора австрійскаго — вѣнскаго живописца Ленбаха, обыкновенно, впрочемъ превосходнаго въ своихъ портретахъ; въ pendant къ нему, портретъ императрицы, Винтергальтера, живописца всегда шикарнаго, но на нынѣшній разъ потерявшаго единственное свое достоинство: бойкость и элегантность. Среди этихъ двухъ, столько же оффиціальныхъ, сколько и неудачныхъ портретовъ, помѣстилась большая картина вѣнскаго живописца Канона, содержащая сюжетъ религіозный, очень оригинальный и даже интересный. Тутъ представлена „апоѳеоза“ всѣхъ религій: ветхозавѣтную олицетворилъ Моисей, новозавѣтную—апостолъ Іоаннъ, католическую—папа, восточную—патріархъ, протестантскую—нѣмецъ лютеранинъ и англичанинъ евангелистъ. Всѣ они сгруппированы въ одно общее благочестивое цѣлое и устремили глаза къ словамъ Іоанна Богослова: „Любите другъ друга“, начертаннымъ въ книгѣ, которую держитъ лютеранинъ—комплиментъ германскому племени, само собой разумѣется, первому въ мірѣ, въ глазахъ каждаго порядочнаго современнаго нѣмца. Но, не смотря на все это, и на задачу, въ самомъ дѣлѣ, довольно человѣчную, и особенно удачную на всемірной выставкѣ, и притомъ тотчасъ послѣ такой варварской войны—не смотря на это, картина все-таки пошловата по симметричному расположенію фигуръ и выриженію лицъ, а по колориту—-слишкомъ посредственное подражаніе тиціановскимъ пріемамъ. Если бы не знать по каталогу, что тутъ есть на картинѣ вотъ какая кудрявая „апоѳеоза“, просто всякій бы прошелъ мимо, даже и не замѣтивши картины, даромъ, что австрійскій императоръ въ первые же дни выставки поспѣшилъ купить ее для государственнаго музея.

На другой стѣнѣ, напротивъ, множество квадратныхъ саженъ, цѣлую площадь, занимаетъ колоссальнѣйшая (по формату) картина мюнхенскаго профессора Пилоти. „Пилоти! о, Пилоти!“ восклицаютъ нѣмцы въ безмѣрномъ энтузіазмѣ, и по цѣлымъ часамъ наводятъ на нее свои очки, свернутые трубкой кулаки и бинокли. Они, потрясая юными гривами или сѣдыми лысинами, сверкаютъ глазами, разсказываютъ другъ другу про величіе этой „общегерманской“ картины, и пишутъ про нее безчисленные столбцы въ своихъ газетахъ и книгахъ. Но для насъ, не-германцевъ, не чувствующихъ при этой картинѣ патріотическихъ вдохновеній, картина Пилоти представляетъ зрѣлище несносное и некрасивое. Очень часто бываетъ между художниками (особенно такъ-называемыми „историческими“), что у кого не хватаетъ таланта и свободной творческой силы, тотъ, пригнувши голову, ныряетъ въ доктринерство и оттуда выноситъ на свѣтъ тѣ специи, которыя должны подогрѣвать и бередить чувство зрителей. Къ числу такихъ людей принадлежитъ и Пилоти. У него нѣтъ ни настоящаго историческаго смысла, ни истиннаго драматизма, и онъ пи-

шетъ все только огромныя машинищи, гдѣ присутствуетъ мейерберовскій элементъ декоративности и внѣшности, но съ потухшимъ огнемъ и шириною (иногда бывающими у Мейербера), и съ безпощадною его же сушью, такъ цѣликомъ и выдвинувшеюся наружу. Кто видалъ и помнитъ его „Нерона передъ пылающимъ Римомъ“, его „Сѣни у тѣла Валленштейна“, его „Смерть Юлія Цезаря“, его „Объявленіе смертнаго приговора Маріи Стюартъ“, наконецъ, кто видѣлъ нынче въ Вѣнѣ его новую картину, наврядъ ли не согласится со мною. Новая картина написана на сюжетъ, отысканный у Тацита, конечно, послѣ разговора съ разными учеными, такими же доктринерами, какъ самъ Пилоти. Она представляетъ древне-германскую принцессу Туснельду, плѣнницу римскихъ легіоновъ, идущую съ другими германками и германцами впереди колесницы побѣдителя своего, Германика, какъ лучшая добыча, какъ завиднѣйшая драгоцѣнность. Направо, на высокомъ балконѣ, сидитъ Тиверій со своими женами; съ лѣвой стороны картины, изъ глубины подвигается впередъ тріумфальное шествіе побѣдоноснаго принца, и шествіе это открывается медвѣдемъ, котораго хохочущіе солдаты волочатъ въ цѣпяхъ, вмѣстѣ съ бардами и плѣнниками германскими. Вездѣ на переднемъ планѣ разбросаны германскіе красивые сосуды, поломанныя арфы съ порванными струнами, всякая утварь, сорванныя съ плечъ одежды, и посреди всего этого, въ самомъ центрѣ картины, появляется большое бѣлое пятно: это сама Туснельда съ своими женщинами, одѣтыя въ свѣтлыя одежды. Все дѣло состояло для Пилоти въ томъ, чтобы изобразить, что „вотъ-дескать какіе мы всегда были съ-испоконъ вѣка: насъ бей, рѣжь, колоти, жги, дави, а все ничего не подѣлаешь! Куда ужъ римляне мастера были по этой части — а все вѣдь по-напрасну зубы себѣ поломали. И не то, что мужчины у насъ, даже и женщины-то были всегда такія, что просто—чудо! Вотъ напримѣръ, хоть бы Туснельда: въ тріумфальномъ маршѣ, впереди Германика и мимо Тиверія, вѣдь какъ прошлась!— любо-дорого посмотрѣть! Никому ни спустила, ни передъ кѣмъ не спасовала. И вотъ отчего мы, дескать, всѣхъ, рано или поздно, а переросли и запоясъ заткнули. Вотъ отчего старинные наши народные счеты съ латинской расой перегнули-таки наконецъ на нашу сторону“. Все это не мои выдумки, не моя фантазія: это разсужденія нѣмцевъ, когда немножко прерывается ихъ хлопанье въ ладоши передъ этой глубокой и геніальной нѣмецкой картиной. Но, Боже мой, что это за глубокость и геній тутъ присутствуютъ! Надо быть совершенно отуманеннымъ ложнымъ патріотизмомъ, или забыть, что значатъ на свѣтѣ вкусъ и изящество, чтобы выносить эти картонныя фигуры, эти аффектированныя, модельныя позы, это полнѣйшее отсутствіе простоты и естественности, и въ особенности — эту нестерпимую напыщенность и надутость главнаго лица, самой Туснельды. Такъ и хочется сказать ей: „Да поставь ты хоть одну-то ногу и руку естественно, убери ты назадъ смѣшныя брови и выдвинутую нижнюю губу, оставь ты всю эту позу и постановку нѣмецкой актрисы, ломающей комедію въ трагедіи отечественной фабрикаціи!“ Но нѣмцы не замѣчаютъ ни кривой надутости, не вымученной фальши своихъ актрисъ; они имъ апплодируютъ на сценѣ и въ картинахъ съ тѣми восторгами, которые остальныхъ людей повергаютъ только въ изумленіе.

Вотъ это двѣ стѣны центральной залы. На третьей, огромная картина: „Тріумфъ Флоры“, Кабанеля, придворнаго живописца и любимца второй имперіи. Этими словами все сказано. Розовое безвкусіе, открытыя груди, что-то цвѣточное, но не изъ настоящихъ, а изъ бумажныхъ цвѣтовъ, что-то напоминающее вмѣстѣ и балетъ, и лавочку парфюмера— вотъ какое впечатлѣніе производитъ эта картина, заказанная еще имперіей для Лувра и вся составленная изъ кордебалета на воздухѣ и въ облакахъ, съ развѣвающимися туниками и множествомъ голыхъ рукъ и ногъ, умѣренно красивыхъ.

Четвертая стѣна чуть не вся занята одной картиной бельгійца Вирца. Размѣры этой картины— мастодонтовскіе, а содержаніе и достоинство—букашкины. Этотъ Вирцъ (недавно умершій) всю свою жизнь провелъ въ покрываніи красками громадныхъ кусковъ полотна, по его мнѣнію, на манеръ Рубенса, и съ тою же, какъ у этого геніальнаго художника, энергіею, силою и колоритностью.

Въ бельгійскомъ промышленномъ отдѣлѣ даже цѣлая стѣна наполнена множествомъ большихъ, и, надо сказать, превосходныхъ фотографій со странныхъ созданій Вирца, занимающихъ въ Брюсселѣ большой отдѣльный музей. Въ натурѣ Вирца было въ самомъ дѣлѣ много широкаго, грандіознаго. Не смотря на свое ограниченное состояніе, онъ никогда не хотѣлъ продавать своихъ картинъ (по большей части громадныхъ), говоря, что искусство и художникъ должны быть независимы; подъ конецъ жизни, онъ выстроилъ особый домъ (въ формѣ одного пестумскаго храма), поставилъ тамъ всѣ свои картины, и завѣщалъ его отечеству. Заглавія картинъ у него очень часто самыя удивительныя: «*Мысли и видѣнія отрѣзанной головы*», «*Голодъ, безуміе и преступленіе*», «*Бунтъ ада противъ неба*», «*Поторопившееся погребеніе*», «*Послѣдняя пушка*», «*Пушечное мясо въ XIX вѣкѣ*», и т. д. Но у него было больше добрыхъ и умныхъ намѣреній, чѣмъ таланта, а у Рубенса ему удалось захватить лишь нѣкоторые внѣшніе пріемы и краски, что-то напоминающее издали, какъ блѣдное эхо, его могучіе удары кисти. Такимъ образомъ все вмѣстѣ у него—лишь непроходимая и скучная путаница громадныхъ тѣлъ и драпировокъ, грубыхъ, не красивыхъ, не колоритныхъ, и ни въ какомъ отношеніи не интересныхъ. Такъ какъ Вирцъ умеръ, и, конечно, никто отъ сихъ поръ не станетъ хлопотать о немъ и его картинахъ, то вѣроятно никогда болѣе его произведенія не появятся на выставкахъ, не только всемірныхъ, но и частныхъ. А пока, громаднѣйшій его холстъ, „Грѣхопаденіе“, состоящій весь изъ безконечнаго хаоса летящихъ и падающихъ ангеловъ и, въ перемежку съ ними, сатанинскихъ мрачныхъ фигуръ, пламенѣющихъ въ

дыму—только помогъ общему ничтожеству центральной залы.

Вокругъ главныхъ солистовъ этой залы, мною сейчасъ перечисленныхъ, помѣстилось не мало другихъ еще произведенiй европейскаго искусства, картинъ и статуй, и ни одного между ними нѣтъ особенно талантливаго. Нѣмцы выставили тутъ два портрета, Фридриха II и Фридриха-Вильгельма, курфюрста бранденбургскаго, оба написанные дюссельдорфскимъ профессоромъ Кампгаузеномъ. Нѣмцы безконечно радуются на эти портреты, находятъ ихъ совершенствомъ, достойнымъ всеобщаго изученія и подражанія. На наши же глаза, это виньетки изъ какой-нибудь „Иллюстраціи", съ совершенно условными лошадьми —оба монарха изображены верхомъ, — съ человѣческими фигурами только что солдатскими и лишенными всякой иной правды. Они выставили еще ужасную по безталантности картину баденскаго художника Готфрида Келлера: „Неронъ среди любовницъ своихъ, смотрящій съ платформы дворца на пожаръ Рима". Неронъ тутъ, конечно, недуренъ: онъ выставленъ какимъ-то упитаннымъ тельцомъ или разжирѣвшимъ кастратомъ, съ лицомъ, необыкновенно похожимъ на принца Наполеона, но все остальное потонуло въ красно-кострюльномъ тонѣ. Датчане выставили посредственную картину своей прославленной профессорши, г-жи Іерихау-Бауманъ: „Спасшiеся отъ кораблекрушенія"; бельгійцы—совершенно академичную картину стараго стиля, когда-то знаменитаго своего Де-Кейзера: „Карлъ V-й освобождаетъ христіанскихъ невольниковъ въ Тунисѣ; итальянцы—одну изъ деревяннѣйшихъ и безвкуснѣйшихъ картинъ своихъ, „Дожъ Джованни Барбариго освобождаетъ изъ заключенія венгерскую королеву Марію"; наконецъ даже сами французы поставили тутъ нѣсколько самыхъ плохихъ вещей своихъ: казенную по старинному, и въ добавокъ совершенно будто бы стертую, блѣдную, „Смерть Цезаря" Клемана, и—виньетку въ большихъ размѣрахъ, безъ всякаго историческаго смысла, безъ трагедіи, безъ глубины, безъ истиннаго выраженія—„Послѣдній день Коринѳа", Робера Флери: послѣдняя картина только въ томъ и состоитъ, что гдѣ-то далеко, на пятомъ планѣ, въѣзжаетъ верхомъ маленькая фигурка консула Муммія, и сзади него идетъ римское войско; спереди же нѣсколько нагихъ гречанокъ, рвущихъ на себѣ въ отчаяніи волосы. Тутъ же, странная картина Кабанеля, вздумавшаго написать нѣкую госпожу Пеншо съ дѣтьми (очевидно французовъ) въ флорентинскихъ костюмахъ XIV вѣка, да еще въ тогдашнемъ безцвѣтномъ и лишенномъ всякао рельефа стилѣ: что за маскарадъ что за уморительный капризъ! Наконецъ, въ этой же залѣ выставлена была (и притомъ очень невыгодно) картина г. Семирадскаго, вѣроятно какъ представителя русской школы, вмѣстѣ съ г. Бродзкимъ, и нѣсколько неудачныхъ, незначительныхъ, большею частію лжеклассическихъ статуй—и вотъ такимъ-то манеромъ составилась главная, центральная, „почетная" зала художественнаго отдѣленія всемірной выставки!

Нѣтъ, не здѣсь надо было искать истиннаго выраженія современнаго европейскаго искусства. Для этого надо было уйти изъ „почетной" залы, забыть о ней—и войти въ настоящія залы художественной выставки.

VIII.

Живопись. Французская школа. Реньо.—Нелли Жакмаръ.—Бонна. — Деларошъ. — Ипполитъ Фландрэнъ.—Перро.—Бернъ-Белькуръ.—Протэ. — Бретонъ. — Антинья.—Маршаль.—Бертонъ. — Жеромъ.—Месонье. — Буланжэ.—Фишель.—Жиро.—Мюллеръ.—Глезъ.—Жирондъ.—Лефебвръ.

По художеству, Франція играла нынче въ Вѣнѣ такую же роль, какъ и по художественной промышленности: первую. Изъ офиціальныхъ отчетовъ о присужденіи премій мы уже знаемъ, какое значительное количество наградъ, сравнительно со всѣми другими націями, получили французы: 4,764 экспонента получили 2,800 наградъ, и, по словамъ французскаго министра торговли въ оффиціальномъ донесеніи его президенту республики о результатахъ вѣнской выставки, цѣлая четверть главныхъ наградъ за промышленность (Grands diplômes d'honneur) присуждена Франціи. Тутъ не объ одной прочности товаровъ должно быть шла рѣчь, тутъ надобно было, пожалуй, посмотрѣть на нихъ съ другихъ сторонъ. У такого народа, какъ французскій, не можетъ не стоять на высокой степени искусство, но искусство не аристократическое, не потѣшное, не игрушечное, не декоративное, а то, которое служитъ глубокимъ общимъ потребностямъ, и опирается прежде всего на многостороннее техническое и художественное развитіе главнаго, низшаго пласта народной массы.

Стóитъ еще, не заходя во французскія галлереи и музеи, только посмотрѣть на художественность, разлитую по всевозможнымъ французскимъ магазинамъ: стóитъ посмотрѣть хоть на грошевыя французскія иллюстраціи, и даже народные листки, стóитъ посмотрѣть на то, какъ пишутся декораціи въ 23-хъ парижскихъ театрахъ, все это горячее, свѣжее, живое, полное фантазіи и изобрѣтательности, и вмѣстѣ съ тѣмъ мастерски владѣющее формой—чтобы тотчасъ же сказать себѣ: „Вотъ у этого народа, такъ есть искусство, и оно не на пескѣ стоитъ!" Магазины бронзъ и серебрениковъ—это у нихъ цѣлые музеи скульптуры, которые каждый можетъ разсматривать сколько хочетъ прямо съ улицы, сквозь колоссальныя зеркальныя окна. Декораціи, театральные занавѣсы, панорамы—это картины, всякій день стоящія передъ глазами огромной народной массы, и она, незамѣтно для самой себя, всасываетъ тутъ художественные привычки и вкусы. Картины эти до того живо написаны, что иногда не знаешь, гдѣ начинается холстъ и гдѣ кончается дѣйствительность. Я приведу здѣсь одинъ только примѣръ, но изумительный. Съ Декабря 1872 года въ Парижѣ толпы народа валятъ смотрѣть новую панораму, представляющую „Защиту Парижа противъ нѣмецкихъ армій", въ концѣ 1870 г., и нечего удивляться всеобщему восторгу: трудно представить себѣ что-нибудь поразительнѣе. Дали горъ,

равнина, горящія зданія, клубящійся, улетающій въ небо дымъ—все это написано съ совершенствомъ изумительнымъ. Но удивительнѣе всего—внутренность ближайшихъ бастіоновъ и верковъ, которую зритель видитъ сверху форта Исси. Насыпные песочные валы, изрытые ядрами и бомбами, внутренность блиндажей, маленькія площадки, пролеты подъ наклоненными или упавшими бревнами, сквозь которые видны свѣтящіяся желтоватымъ пескомъ другія площадки—просто обманываютъ глазъ. Въ одномъ мѣстѣ поставлена настоящая пушка на лафетѣ, и вокругъ, стѣна изъ земляныхъ мѣшковъ, а подлѣ, написанныя пушки и мѣшки. И что же? Въ залѣ поноромы цѣлый день идутъ у приходящей и уходящей толпы не то что споры, а самые горячіе пари о томъ: что тутъ настоящее и что декорація. Дѣйствительно, смотришь, и собственнымъ глазамъ не вѣришь, даже зная, что тутъ есть рядомъ и оригиналъ, и копія. Декорацію писалъ Филиппото, и съ нимъ человѣкъ 20 помощниковъ. У народа, настолько пріученнаго къ художественности въ предметахъ даже низшаго, только что служебнаго разряда, плохое искусство немыслимо: его бы тотчасъ засвистали, затоптали въ грязь. Слишкомъ много грозныхъ судей поднялось бы противъ него.

Я помню свой первый приходъ во французскій художественный отдѣлъ вѣнской выставки. Еще при первомъ, самомъ быстромъ и поверхностномъ взглядѣ, въ каждой залѣ слышалось присутствіе таланта. Колоритные эффекты, мастерскія группы и линіи чудесной красоты отовсюду глядѣли со стѣнъ. Но одна картина, мимо которой я проходилъ, поразила меня какъ громомъ, и я принужденъ былъ остановиться. Она висѣла довольно высоко, и, не смотря на это—а можетъ быть даже благодаря этому—производила такое впечатлѣніе, словно ты увидѣлъ вдругъ, черезъ окно, сцену на площади, или на улицѣ. Громадный черный конь, съ раздутыми ноздрями и огненными глазами, сердито наклоняетъ шею и передними ногами бьетъ въ землю: онъ весь злоба и нетерпѣніе, потому что его на всемъ ходу осадилъ всадникъ и не даетъ идти дальше, а всадникъ этотъ—маршалъ Примъ, передъ воротами Мадрида. Республиканская толпа восторженныхъ испанцевъ съ оружіемъ и знаменами проходитъ мимо него, въ фонѣ картины, привѣтствуетъ своего героя и освободителя, а онъ снялъ шляпу и глубокими, серьезными глазами провожаетъ своихъ сподвижниковъ. „Онъ привѣтствуетъ свободу“ — писалъ Реньо въ письмѣ къ своему отцу, „и вмѣстѣ—свое отечество, куда воротился уже не изгнанникомъ, а почти владыкой“. Поза его руки, могучимъ движеніемъ осаживающая жеребца, тяжелая забота въ лицѣ, владѣніе собою и массой, усталость на мокромъ лбу—все это написано въ великолѣпныхъ краскахъ, съ такимъ огнемъ и силой, какіе встрѣтишь лишь въ самыхъ геніальныхъ изъ всѣхъ европейскихъ картинъ. Этотъ портретъ—истинное дитя нашего времени, одно изъ самыхъ глубокихъ и потрясающихъ явленій новаго европейскаго искусства. Сюда вложилъ весь свой огонь, всѣ свои вѣрованія, всѣ свои надежды, всѣ свои упованія, всѣ свои радости молодой Реньо, такъ рано погибшій для искусства. А вѣдь только влагая всего себя въ произведеніе, можно дѣлать великія художественныя созданія; только такія и остаются значительными для грядущихъ временъ. Реньо едва распрощался со школою, онъ сознавалъ весь свой талантъ, онъ былъ полонъ надеждъ и великолѣпнѣйшихъ художественныхъ плановъ, но непріятель стоялъ у воротъ Парижа. И вотъ, Реньо бросилъ въ сторону кисти, и Римъ, и Испанію, отодвинулъ холстъ, и съ ружьемъ пошелъ въ бой. Но судьба его не пощадила, и въ сраженіи подъ Бюзанвалемъ (19 января 1871 года) онъ палъ подъ нѣмецкими пулями. Многіе ли изъ художниковъ прежняго времени, стараго завѣта, поступили бы такъ, какъ онъ, и вышли бы изъ своей лѣнивой цеховой жизни, чтобы рискнуть ею на пользу отечеству и политической дѣятельности? Конечно, много людей было тогда гораздо болѣе ординарнаго калибра, которые во сто разъ лучше Реньо поработали бы, всаживая штыкъ и посылая пулю, и Франція была бы гораздо счастливѣе, еслибы онъ въ сраженіе не ходилъ, а сохранилъ ей великаго художника; но пламенная его рѣшимость показала, что это былъ за человѣкъ, какой огонь у него горѣлъ внутри. Франція оцѣнила этого юношу, какъ одного изъ геніальнѣйшихъ своихъ сыновей, оцѣнила его только-что распустившійся талантъ, его великое гражданское чувство, и въ настоящее время ему ставятъ на общественныя деньги монументъ, надъ которымъ работаютъ лучшіе художники, его товарищи и поклонники. Много разъ меня упрекали за то, что все не по мнѣ приходится большинство художниковъ, и что вмѣсто того, чтобы хвалить, я всего чаще только нападаю. Теперь я сказалъ бы всѣмъ недовольнымъ: А, вамъ угодно знать, какихъ я художниковъ люблю, какихъ мнѣ надо, какихъ я уважаю всѣми силами души? Подите сюда, посмотрите на картины Реньо—вотъ кого я понимаю, вотъ какихъ мнѣ художниковъ нужно. Такихъ немного, но за то они вѣсятъ на моихъ вѣсахъ въ тысячу разъ больше, чѣмъ цѣлыя толпы самыхъ распрепрославленныхъ живописцевъ прежняго и новаго времени, виртуозовъ внѣшности, ничтожныхъ по содержанію. Вотъ одинъ изъ художниковъ нашего вѣка, новаго склада и закала, вотъ какіе нужны для того, чтобы художественныя созданія перестали быть олимпійскими играми во славу формы и внѣшности, и стали нашею потребой, нашею пищей, нашей радостью и утѣшеньемъ.

Другая картина Реньо, присланная имъ изъ Тангера (въ Марокко), какъ обязательная картина римскаго стипендіата (envoi de Rome), въ 1870 году, т. е. тоже незадолго до германскаго нашествія, полна, какъ портретъ Прима, мысли и силы. Она изображаетъ „Казнь безъ суда при мавркихъ короляхъ въ Гренадѣ“. Тутъ представленъ одинъ изъ альгамбрскихъ двориковъ, сіяющій разноцвѣтнымъ блескомъ мавританской архитектуры, и, среди этихъ пылающихъ красокъ, звѣровидный арабъ, наступивъ на тѣло казненнаго человѣка, валяющагося на мраморныхъ ступеняхъ, спокойно обтираетъ широкую свою саблю, конечно, готовый, пожалуй, еще цѣлому люд-

скому стаду рубить головы, руки, ноги, носы, уши— что прикажутъ. Человѣческая кровь ручьями бѣжитъ изъ подъ его ногъ, а ему какое дѣло—велѣно! Сила краски и выраженія здѣсь, какъ и въ предыдущей картинѣ, громадна, и обѣщала въ Реньо одного изъ примѣчательнѣйшихъ живописцевъ нашего времени. Одно развѣ можно было бы замѣтить противъ этой картины: колоритъ уже слишкомъярокъ. Но самъ Реньо сознавался, что тутъ онъ былъ введенъ въ заблужденіе почти отвѣсными ослѣпительными лучами солнца въ его африканской мастерской. Замѣтьте одно: обѣ картины были ему внушены не отвлеченнымъ разсужденіемъ, а тѣмъ, что у него было передъ глазами. Кончивъ классы свои въ парижской художественной школѣ, Реньо путешествовалъ по Испаніи, и тамошнія впечатлѣнія были такъ сильны, что онъ не успокоился, пока ненаписалъ обѣ свои картины, одну изъ прошлой, другую изъ настоящей жизни Испаніи. Правда, въ самой Испаніи его талантъ и могучая мысль слишкомъ плохо были оцѣнены, маршалъ Примъ даже вовсе не пожелалъ взять себѣ своего портрета, имъ же самимъ заказаннаго; онъ съ неудовольствіемъ и величайшею сухостью писалъ и говорилъ своему портретисту, что напрасно онъ его представилъ такимъ „неумытымъ и растрепаннымъ". Реньо, въ отвѣтъ на это, только взялъ да увезъ свою геніальную картину въ Парижъ, и не ошибся, твердо вѣруя въ инстинкты своей дорогой Франціи: „маршала Прима" тотчасъ же купили у него для люксембургской галлереи, и тутъ, вмѣстѣ съ его „Гренадскою казнью", онъ принадлежитъ къ числу высшихъ созданій новаго европейскаго искусства.

Кромѣ этихъ двухъ великолѣпныхъ картинъ, на всемірной выставкѣ были еще двѣ превосходныя акварели Реньо, представляющія внутренніе виды Алгамбры: они также принадлежатъ люксенбургскому музею.

Послѣ Реньо, французскій художникъ, остановившій все мое вниманіе—была женщина. Въ нынѣшней Франціи женщина играетъ важную роль на всѣхъ самыхъ главныхъ поприщахъ, и уже не какъ дилетантка, не какъ забавляющійся и балующій отъ праздности субъектъ, а какъ настоящій работникъ, везущій свою долю тяжести. Женщинъ-художницъ во Франціи теперь гораздо больше, чѣмъ во всѣхъ остальныхъ странахъ Европы, это достаточно доказываетъ уже и каталогъ нынѣшней всемірной выставки. По части художества, здѣсь явились произведенія слѣдующихъ европейскихъ женщинъ: одной англичанки, одной венгерки, одной датчанки, двухъ русскихъ, трехъ бельгіекъ (2—по живописи, 1—по скульптурѣ), четырехъ шведокъ, четырехъ голландокъ, пяти итальянокъ (4—по живописи, 1—по скульптурѣ), семи швейцарокъ (6—по живописи, 1—по скульптурѣ), семи нѣмокъ (только по одной живописи) и девяти австріекъ (тоже только по живописи). Итого—произведенія 44 женщинъ. Въ то же время француженокъ тутъ явилось 36 (35—по живописи, 1—по скульптурѣ. Замѣтьте еще, что въ Вѣнѣ не было ни одной картины знаменитой Розы Бонеръ. Цифра довольно крупная: она достаточно говоритъ о значеніи художества во французской женской средѣ. Между этими женщинами, писавшими не только цвѣты и фрукты (съ чего почти всегда начинаютъ женщины), но и пейзажи, народныя сцены, портреты, историческія картины, первое мѣсто занимаетъ Нелли Жакмаръ (дѣвица), приславшая въ Вѣну десять портретовъ, истинно-поразительныхъ. Одна половина изъ нихъ—женскіе, другая мужскіе портреты, и, что всего любопытнѣе, мужскіе гораздо выше женскихъ. Талантъ Нелли Жакмаръ сильный, энергическій, совершенно мужской. Она удивительно схватываетъ типы и характеры, но это не мѣшаетъ колориту ея быть великолѣпнымъ, а рельефу—изумительнымъ. Она передаетъ самымъ различнымъ образомъ типъ стараго солдата, маршала Канробера, и сладковатаго, мечтательнаго и гнущагося какъ резинка министра Дюрюи, и продажнаго судьи Наполеона III, президента Бенуа-Шампи. Дамы и кавалеры—все это бомондъ второй имперіи, всѣ они тутъ, кто въ шитыхъ мундирахъ, кто въ скромныхъ сюртукахъ (однако же, безъ сомнѣнія, съ ленточкой почетнаго Легіона въ петличкѣ), въ сотняхъ аршинъ бархата и кружевъ, въ красныхъ судебныхъ рясахъ и тогахъ. Эти портреты навѣрное лучшіе изъ всѣхъ французскихъ новаго времени, и наврядъ ли уступятъ въ чемъ-нибудь совершеннѣйшимъ портретамъ прочихъ школъ нашего вѣка.

Я сказалъ сейчасъ, что на выставкѣ нѣтъ картинъ Розы Бонеръ. Но не одна она отсутствуетъ: здѣсь нѣтъ еще картинъ многихъ другихъ художниковъ, и въ томъ числѣ, между самыми характерными, Гюстава Дорѐ и Гюстава Курбѐ. Первый, если и не слишкомъ значительный художникъ по части живописи масляными красками, то все-таки примѣчателенъ по своеобразію и силѣ типовъ: (стоитъ вспомнить его „Цыганъ", „Уличныхъ музыкантовъ", „Монаховъ во время службы"—все картины въ натуральную величину, бывшія на мюнхенской выставкѣ 1869 года). Что касается Курбѐ, главы французскихъ реалистовъ, то хотя онъ до крайности неровенъ и часто производитъ вещи незначительныя или посредственныя, но всегда своеобразныя, и нельзя не жалѣть о томъ, что цѣлое собраніе картинъ этого художника, бывшее въ началѣ выставки—въ Вѣнѣ, впослѣдствіи оттуда увезено по какимъ-то причинамъ, политическимъ или судебнымъ, не имѣющимъ ничего общаго съ искусствомъ.

Какъ всегда на всевозможныхъ выставкахъ, своихъ и чужихъ, французы выставили огромное количество произведеній (болѣе 650 картинъ и около 200 скульптуръ), во всѣхъ родахъ, на темы древней, средней и новой исторіи, съ классическими божествами и фигурами, съ аллегоріями, и со сценами изъ дѣйствительной жизни. Вездѣ они удивляютъ огромнымъ мастерствомъ техники—результатомъ строгой и упрямой, неутомимой работы изученія. Кто бы это подумалъ! Французы-то, эти вертопрахи и пустые люди, по понятіямъ многихъ русскихъ! И вдругъ, прямо надо сказать, никто въ Европѣ такъ строго и прилежно не учится нынче по части искусства, какъ французы! Но есть иныя задачи, которыя имъ вовсе

не даются, не смотря на всѣ хлопоты и старанія: это сюжеты религіозные. Въ этомъ у нихъ одна участь со всею остальною Европой. Цѣлая масса французскихъ художниковъ съ большою преданностью и вниманіемъ постоянно занимается этимъ дѣломъ; на вѣнской выставкѣ у французовъ гораздо болѣе религіозныхъ картинъ, чѣмъ у всѣхъ другихъ націй, и „Спеціальная выставка города Парижа" почти исключительно состоитъ изъ картинъ на сюжеты религіозные: картины эти гораздо лучше остальныхъ европейскихъ подобнаго же содержанія, и однакоже изъ этого все-таки ровно ничего не выходитъ. Тутъ вездѣ присутствуетъ благообразіе, приличіе, умѣнье сочинять удовлетворительныя позы, движенія и складки —но вотъ и все. Сочиненія эти, назначенныя для запрестольныхъ образовъ, настѣнныхъ фресокъ, огромныхъ оконныхъ стеколъ и розетъ, ровно ничего никому не говорятъ, и тотчасъ же вылетаютъ изъ памяти. Даже лучшія между ними, наприм. „Подвигъ св. Венсанъ де-Поль" (заступившаго мѣсто галернаго каторжника), Леона Бонна̀, „Іоаннъ Креститель", Кабанеля, евангельскія картины и эскизы Делароша—ничто иное, какъ блестящіе образщики французской виртуозности по части колорита, а композиціи Ипполита Фландрена для церкви св. Северина и Сенъ Жерменъ-де Прэ, какъ и всѣ сочиненія этого художника, красивы въ линіяхъ и складкахъ, но сухи и лишены всякаго душевнаго выраженія.

Главная сила французовъ, это—постиженіе настоящаго времени и передача разнообразнѣйшихъ сторонъ его съ величайшею правдой и одушевленіемъ, а потомъ, подобная же передача событій изъ прежнихъ періодовъ исторіи, событій иногда крупныхъ, иногда мелкихъ, но всегда ярко выставляющихъ эпоху и людей.

Само собою разумѣется, что между современными событіями, всего болѣе возбуждающими фантазію французскихъ художниковъ, первое мѣсто должна была играть послѣдняя война, съ ея трагическими сценами и щемящими эпизодами. Но ка̀къ французская художественная администрація поступила въ прошломъ году, на годичной парижской выставкѣ, по совѣту Тьера, такъ поступила она и теперь, когда дѣло зашло о вѣнской всемірной выставкѣ: она избѣгала всѣхъ сюжетовъ задирательныхъ и непріятныхъ для другихъ націй, особенно для нѣмцевъ, и удалила съ выставки всѣ картины и статуи, опасныя въ этомъ отношеніи. Остались только самыя безвредныя, относительно говоря спокойныя, тѣ, въ которыхъ не было уже пронзительнаго жала страсти и жгучихъ слезъ ненависти и негодованія. Но и уцѣлѣвшія для выставки, процѣженныя осторожной коммиссіей (тогда еще нѣмцы стояли во французскихъ провинціяхъ) все еще наполняютъ душу глубокимъ состраданіемъ и жалостью.

Въ числѣ французскихъ картинъ, не попавшихъ, кажется за недостаткомъ мѣста, во французскій художественный отдѣлъ, и потому развѣшанныхъ въ красивой залѣ павильона для жюри, находилась одна небольшая картина, которой я обязанъ однимъ изъ лучшихъ впечатлѣній выставки. Это „Ополченецъ 1870 года" (Le mobilisé), симпатическое созданіе Перрò. Глубокая зима царствуетъ во всей картинѣ. На землѣ лежитъ снѣгъ толстымъ пластомъ, деревья торчатъ въ небѣ голыми крючками своихъ сучьевъ. Должно быть, тутъ не очень давно была схватка и уже пахнетъ трупами: вороны весело поскакиваютъ по снѣгу, кое-гдѣ протоптанному ручейками и лужицами крови, а на переднемъ планѣ лежитъ, опрокинувшись на спину, молодой ополченецъ съ пробитымъ вискомъ. Его ноги зарылись въ снѣгу, видно съ тѣхъ поръ его тутъ порядочно напорошило; голова закатилась назадъ, глаза закрыты, а въ правой рукѣ такъ и замеръ револьверъ. Но онъ не одинъ тутъ, въ снѣжной пустынѣ, съ воронами: его отыскала молодая жена, прибѣжавшая съ маленькимъ ребенкомъ на рукахъ. Она, кажется, вотъ только сію минуту грохнулась надъ его тѣломъ, и даже не плачетъ. Но только ка̀къ она ему глядитъ въ лицо, ка́къ она тихонько подхватила и приподымаетъ его голову съ земли! А ребенокъ, соскользнувшій у ней почти подъ мышку, ничего не понимаетъ, какая тутъ трагедія идетъ, и веселыми глазами разсматриваетъ блестящій снѣгъ. Ка̀къ это все сдѣлано въ картинѣ, какое глубокое чувство выражается въ глазахъ бѣдной женщины! Вотъ гдѣ торжество нынѣшней французской школы, вотъ одинъ изъ современныхъ перловъ на тему изъ новѣйшей жизни бѣдной, разстерзанной Франціи.

Другая сцена изъ послѣдней войны—это очень маленькая, но въ короткое время получившая величайшую извѣстность картинка Бернъ-Белькура: „Пушечный выстрѣлъ". На меня эта вещица производила всегда такое впечатлѣніе, какъ лучшія, талантливѣйшія военныя сцены графа Льва Толстаго, въ его севастопольскихъ воспоминаніяхъ, или въ „Войнѣ и Мирѣ": такая же поразительная простота и реализмъ, такая же безконечная правда и красота, такая же натура. Весь горизонтъ застланъ сѣрымъ туманомъ: день (или, точнѣе, начинающійся вечеръ) стоитъ насупленный, унылый; напереди огромная крѣпостная пушка парижскихъ укрѣпленій, только-что выстрѣлившая—и кругомъ военная прислуга, вытянувъ головы, высматриваетъ сквозь дымъ, какъ пошло ядро. Все это крайне просто, несложно; но какіе типы, какія выраженія, какая исторія глядитъ тутъ во всѣ глаза!

Еще одна военная картина, подъ названіемъ: „1870 г.", художника Протѐ. Тутъ представлено пустынное поле сраженія, освѣщенное красноватымъ, тускнѣющимъ отблескомъ солнца, спускающагося за горизонтъ; и въ это время, изъ-подъ группы убитыхъ французовъ поднимается бѣдный солдатъ, только-что очнувшійся отъ обморока. Первая его мысль—отечество, побѣда врага, знамя, которое надо спасти; и вотъ онъ, осторожно озираясь, высвобождаетъ изъ подъ усопшихъ на вѣки товарищей ихъ общее знамя. Тутъ вся его мысль, для этого онъ собралъ послѣднія силы, но и силъ этихъ мало, глубокое физическое страданіе написано на его измученномъ лицѣ. Эта картина, тоже небольшая, какъ и обѣ преды-

дущія, чрезвычайно замѣчательна по прекрасному письму и по симпатичности выраженія, вмѣстѣ унылаго и торжественнаго.

Послѣ сценъ изъ трагической исторіи 1870 и 1871 годовъ, я нашелъ чрезвычайно талантливыми многочисленныя картины изъ простонародной французской жизни настоящаго времени. На выставкѣ нѣтъ картинъ представителя такъ сказать „крайней лѣвой“ реализма, Курбѐ, и потому между ними первое мѣсто занимаютъ сцены Бретона. Совершеннѣйшая изъ нихъ: „Процессія по поводу жатвы“. Набожные буржуа несутъ балдахинъ, подъ которымъ идетъ, неся Св. дары, сельскій священникъ; впереди дѣвушки въ бѣлыхъ платьяхъ, съ мадонной на носилкахъ и съ цвѣтами; позади—monsieur le maire, сельская и провинціальная знать, и полиція въ треуголкахъ, толкающая въ бокъ и дающая зуботычину всякому, кто не соблюдаетъ порядка. Вся эта компанія, полная буржуазнаго самодовольствія и преданности заведеннымъ обычаямъ, идетъ по желтымъ, колосящимся полямъ, тяжело дышащимъ подъ горячимъ августовскимъ зноемъ. Типы, фигуры, выраженія лицъ—все это принадлежитъ точно такой же „натуральной школѣ“, на какую, при ея появленіи у насъ въ литературѣ и живописи, было столько ожесточенныхъ нападокъ. У насъ теперь всѣ уже съ нею помирились и къ ней привыкли, во Франціи—едва начинаютъ привыкать. Но въ Германіи ея еще не выносятъ: она тамъ кажется еще посягательствомъ на „чистоту“ и „идеальность“ *настоящаго* искусства, и вотъ почему оберъ-филистеръ между всѣми нѣмецкими художественными филистерами, нѣкій критикъ Пехтъ, признаетъ, правда, въ своей книгѣ о вѣнской выставкѣ, талантливость и мастерство Бретона (еще бы!), но находитъ, что даже издали нельзя сравнить его съ нѣмецкими живописцами народныхъ сценъ, Кнаусомъ, Вотьѐ, Дефрегеромъ, потому-дескать, что у него никогда нѣтъ ни одного человѣка, „примиряющаго“ съ тяготою и ограниченностью представленной жизни, ни одной пріятной и изящной личности, ни единой дѣвушки, ни одного ребенка, которые „вознаграждали“ бы насъ за тупость и ординарность всѣхъ этихъ пошлыхъ личностей: однимъ словомъ, тутъ выползли наружу точь-въ-точь разсужденія прежнихъ нашихъ литературныхъ филистеровъ, теперь что-то поприжавшихся и замолчавшихъ. Кромѣ этой главной картины, на выставкѣ есть еще нѣсколько превосходныхъ вещей того же Бретона, напримѣръ, „Сзыванье жнецъ“, гдѣ, кромѣ картины горячаго вечера и трехъ жницъ, идущихъ среди поля съ рожью, прямо на зрителя лицомъ, просто поразительна по комизму фигура сельскаго сторожа, неуклюжаго и важнаго, который состроилъ трубу изъ сложенныхъ рукъ своихъ и кричитъ во все горло, натужась и покраснѣвъ какъ ракъ, чтобы созвать работницъ со всего поля. Сюда же я отнесу глубоко патетическую картину Антинья „Пожаръ“: тутъ бѣдный ремесленникъ, вскочивъ съ нищенской своей постели, отчаянно зоветъ на помощь въ слуховое окно, а жена его, тоже только что проснувшаяся, въ ужасѣ будитъ дѣтей на постели. Во всемъ, что есть самаго простого и правдиваго, новая французская школа всего ближе приходится родней нашей новой художественной и литературной русской школы, но только значительно превосходитъ ее мастерствомъ работы.

Между чисто-комическими произведеніями этого рода можно указать на эльзасскія картины Маршаля, особенно его „Выборъ служанки на рынкѣ“: здѣсь уморителенъ строй довольно красивыхъ, но тяжелыхъ, неуклюжихъ деревенскихъ дѣвушекъ передъ наемщикомъ, такимъ же какъ онѣ тяжелымъ провинціаломъ въ треуголкѣ и съ косичкой, а молодые парни разсѣлись вокругъ и хохочутъ, смотря на эту сцену браkованья; или еще на картинку Бертона „Цирюльница въ Шатель-Гюйонѣ“, въ Овернѣ. Молодая толстая бабенка усердно брѣетъ на площади, среди деревни, бороду мужику, который, чтобы не терять драгоцѣннаго времени, читаетъ газету, немного вывернувшись у нея изъ-подъ салфетки, а его товарищи, одни тутъ же смотрятъ, другіе смѣются; или, наконецъ, на великолѣпно написанную картину Месонье „Живописецъ вывѣсокъ“. Тутъ у него представленъ преуморительный деревенскій маляръ, съ пьяненькимъ носомъ и щеками, который хохочетъ, показывая пріятелю бочку, гдѣ онъ написалъ, на днѣ, вмѣсто вывѣски, Бахуса. Все это только примѣры, все это лишь небольшіе обращики главныхъ категорій французскаго искусства. Исчислить подробнѣе всю громадную массу отдѣльныхъ произведеній, по большей части замѣчательно талантливыхъ, мнѣ кажется, не было бы никакой возможности.

Послѣ картинъ того рода, который составляетъ самую главную силу французскаго художества и имѣетъ самую богатую будущность, я перейду къ картинамъ, представляющимъ историческія сцены. Здѣсь французы также стоятъ выше всѣхъ другихъ, не потому только, что они лучше всѣхъ владѣютъ нынѣшнимъ рисункомъ и краской, а потому, что никто глубже ихъ не вникаетъ въ исторію. Нѣмецкій художественный филистеръ Пехтъ упрекаетъ ихъ въ томъ, что у нихъ „еще болѣе, чѣмъ у нѣмцевъ, царствуетъ смѣшеніе исторіи и жанра“: но онъ не понимаетъ, насчастный, что въ этомъ-то именно главная заслуга французовъ. Педантамъ и доктринерамъ стараго пошиба все подай вещи съ ярлыками: имъ немедленно надобно или „трагедію“, „или комедію“; смѣшивать противуположныхъ (по ихъ понятію) вещей не смѣй. Но французы давно уже выбросили за-бортъ всѣ эти старыя глупости, и свободно, не слушаясь никакихъ правилъ, по-свойски справляются съ любой задачей и сюжетомъ. За то они и внесли такія громадныя новыя богатства въ списки того художества, которое твердо намѣрено двигаться впередъ, а не зады повторять.

Самыми знаменитыми между нынѣшними французами, въ этомъ родѣ, считаются обыкновенно Жерôмъ и Месонье. И дѣйствительно, по совершенству исполненія, это одни изъ высшихъ художниковъ современной Европы; никто лучше ихъ (даромъ, что ихъ картины очень небольшія, а у Месонье часто даже и вовсе миніатюрныя) не схватываетъ всей ти-

пичности данной эпохи. „Гладіаторы“ Жерôма—это одна изъ значительнѣйшихъ страницъ древней исторіи, переданныхъ когда-либо художествомъ. Побѣдоносный гладіаторъ, наступивъ ногою на побѣжденнаго противника, въ предсмертномъ ужасѣ бьющагося подъ его пятой, поворотивъ голову свою, въ громадномъ, рогатомъ шлемѣ, къ публикѣ, спрашивая: что, убивать этого человѣка, или нѣтъ?—и тысячи свирѣпыхъ физіономій наклонились къ нему изъ всѣхъ этажей цирка; мужчины, женщины, съ распаленными лицами и звѣрскими глазами, показываютъ ему опрокинутымъ внизъ большимъ своимъ пальцемъ: „убей, убей!“ Это картина поразительная, страстная, захватывающая; такихъ не найдешь въ музеяхъ прежняго искусства трехъ послѣднихъ столѣтій, вотъ того, что мы съ пеленокъ привыкли считать великимъ и „классическимъ“.

Точно также картина Месоньè, подъ заглавіемъ „1807 г.“, даромъ что не кончена вполнѣ (художникъ не поспѣлъ къ выставкѣ), живо переноситъ во времена первой имперіи. Наполеонъ I, верхомъ, стоитъ на холму со своимъ блестящимъ штабомъ изъ солдатъ, повышенныхъ въ маршалы; мимо него скачетъ въ галопъ, передъ какой-то аттакой, кирасирскій полкъ, и ничто не можетъ быть правдивѣе этихъ солдатскихъ выраженій на лицахъ, этого усерднаго и глупаго крика, который точно слышишь изъ орущихъ ртовъ. Сколько исторіи улеглось на этихъ двухъ небольшихъ холстикахъ, какія сближенія сами собою идутъ въ голову, когда стоишь передъ ними, и, переводя глаза съ одного на другой, видишь, что на разстояніи почти 2000 лѣтъ вездѣ на главныхъ пунктахъ міра, царствуетъ, желаннымъ, прославляемымъ гостемъ, все тоже дикое безумство и безмѣрная свирѣпость. „Мечеть Эль-Асанинъ въ Каирѣ“, Жерома (груда отрубленныхъ головъ у входной прелестной двери мечети, и тутъ же двое арабскихъ часовыхъ, въ шлемахъ и кольчугахъ, равнодушно покуривающихъ трубку); „Маленькій форпостъ большаго авангарда“, Месоньè (группы пѣшихъ егерей на какомъ-то наполеоновскомъ походѣ въ лѣсу), представляютъ тоже истинныя страницы исторіи. Другія картины этихъ двухъ живописцевъ не содержатъ сценъ, записанныхъ въ которыхъ-нибудь народныхъ лѣтописяхъ, а все-таки имѣютъ глубокое историческое значеніе. Напримѣръ, турокъ, котораго усердно везутъ по Нилу, въ красивой баркѣ, черномазые рабы-гребцы, Жерома; его же арабъ, со страстью обнявшій голову коня, издохшаго отъ жары и истомы среди безбрежной песчаной пустыни; дуэль изъ за-картъ, на шпагахъ, подлѣ самаго карточнаго стола, Месоньè, и т. д.

Послѣ этихъ двухъ, самыхъ главныхъ, капитальнѣйшихъ мастеровъ, идутъ другіе художники, менѣе талантливые, но все-таки съ замѣчательными картинами: Буланжè, на холстѣ у котораго черные кабилы, преслѣдуемые французами, бѣгутъ обезпамятѣвъ отъ страха, словно стадо звѣрей, прямо на зрителя, и, поднявъ надъ головою ружья, мчатся въ ровъ съ вышины отвѣсныхъ скалъ—картина поразительная; Фишель, представившій на крошечныхъ холстахъ, но съ удивительнымъ совершенствомъ, Добантона, работающаго въ своей лабораторіи въ Jardin des plantes, и Ласепеда, пишущаго въ тихой комнаткѣ своей исторію рыбъ; Жирô, въ картинѣ „Торговецъ невольницами“, изобразившій одну изъ возмутительнѣйшихъ сценъ знаменитой классической древности: истасканный, щеголеватый молодой римлянинъ сидитъ на платформѣ своего античнаго дома, откуда открывается богатый видъ на Римъ, и, равнодушно заложивъ ногу на ногу, вяло торгуетъ у торговца, изгибающагося передъ нимъ съ подлымъ лицомъ и ухватками, красивыхъ невольницъ, а тѣмъ такая торговля еще въ диковинку, и онѣ, сколько могутъ, пробуютъ спрятаться въ остатки своихъ одеждъ—картина непріятнаго синеватаго тона, однако въ общемъ недурная; потомъ еще Мюллеръ, картина котораго „Ланжюинè на трибунѣ, 2-го Іюня 1793 года“ передаетъ всю сумятицу и волненіе громаднаго народнаго собранія депутатовъ, гдѣ вдругъ оказался какой-то „умѣренный“, всѣмъ остальнымъ ненавистный; и вотъ, во время его урезониваній, на него устремились со всѣхъ сторонъ враги, еще недавніе его друзья и товарищи: одни грозятъ ему пистолетомъ, другіе тащатъ его съ каѳедры, третьи велятъ ему замолчать. Наконецъ, кромѣ этихъ, есть еще множество другихъ замѣчательныхъ картинъ.

Одно только бросается во французскомъ художественномъ отдѣлѣ въ глаза: почти полное отсутствіе картинъ на сюжеты средневѣковые. Чтô за причина этому—и несообразишь. Обыкновенно такихъ картинъ бывало у французовъ множество, очень сильно они всегда бывали привязаны къ этому періоду исторіи; но къ удивленію, ныньче ничего почти не оказалось въ этомъ родѣ на вѣнской выставкѣ, а что и есть, то очень нехорошо или незначительно. Напримѣръ, картина Кабанеля „Смерть Франчески-ди-Римини и ея любовника Паоло Малатесты“, по краскѣ—пестра до нестерпимости, а по сочиненію—относится къ старинной мелодраматической школѣ (теперь уже давно французами брошенной): тутъ у него что ни движеніе—то какое нибудь кривлянье и вывертка, что ни лицо—то гримаса.

Наконецъ, къ числу картинъ съ историческимъ же сюжетомъ слѣдуетъ отнести очень оригинальное созданіе Глеза, подъ названіемъ: „Человѣческое безуміе“. Тутъ по самой серединѣ картины стоитъ во весь ростъ самъ Глезъ, въ старинномъ бархатномъ черномъ костюмѣ, и, глядя зрителю прямо въ лицо, показываетъ обѣими руками: „А вотъ неугодно ли посмотрѣть, вотъ тутъ, тоже и мои картины, тоже и мои изображенія человѣческой исторіи!“ И позади него, словно какіе-то монументальные барельефы и фрески, глядятъ сцены древнихъ и новыхъ періодовъ исторіи; времена разныя, а результатъ вездѣ все одинъ и тотъ же: убійство, убійство и убійство: кого рѣжутъ, кого вѣшаютъ, кого жгутъ, кого гонятъ и мучатъ на тысячи ладовъ, а зачѣмъ, съ какого повода? почти всегда Богъ знаетъ изъ за какихъ нелѣпостей и непростительнаго помраченія разсудка. Глезъ уже и прежде писалъ картины въ томъ же родѣ, напримѣръ, знаменитый его „Позорный столбъ

человѣчества", гдѣ выставлены къ столбу, какъ преступники, именно всѣ тѣ люди, которые болѣе всего были благодѣтелями нашего рода, но ихъ хватали, тиранили, и замучивали на смерть сами же ихъ соотечественники и современники. Глезъ, въ этихъ картинахъ, истинный французъ и сынъ нашего вѣка, по глубокой, свѣтлой мысли и по силѣ выраженія, но картины его почти всегда не довольно хорошо написаны и нарисованы. У него добрыхъ намѣреній гораздо больше чѣмъ таланта. Однако же на этотъ разъ, въ видѣ исключенія, самъ Глезъ написанъ превосходно: онъ стоитъ словно живой и выходитъ изъ рамки.

Послѣ всего этого, мнѣ надо еще указать на цѣлую категорію картинъ, придающихъ совершенно особенный блескъ французскому художественному отдѣлу. Это во-первыхъ многочисленные портреты, во-вторыхъ столько же многочисленные этюды съ натуры. И въ тѣхъ и другихъ французское искусство празднуетъ великое свое торжество. Не смотря на нынѣшнее, повсюду, царство фотографіи (чему тонъ и примѣръ задала въ свое время, та же Франція), у французовъ никогда не прекращалась школа отличныхъ портретистовъ, и на каждой выставкѣ можно было всякій разъ увидать нѣсколько примѣчательнѣйшихъ созданій въ этомъ родѣ. Не говоря уже о такихъ портретахъ, совершенно выходящихъ изъ ряду вонъ, какъ наприм. портреты Реньо (еще гораздо раньше своего „Маршала Прима", онъ написалъ много превосходныхъ портретовъ и въ томъ числѣ портретъ одной парижской красавицы, жены своего пріятеля, во весь ростъ, въ красномъ бархатномъ платьѣ, который долго волновалъ весь художественный французскій міръ, и такъ и прослылъ („La dame en rouge")—не говоря уже о нихъ, не было ни одного сколько-нибудь примѣчательнаго французскаго живописца, „историческаго" или „жанриста", который не оставилъ бы послѣ себя нѣсколькихъ хорошихъ портретовъ. Деларошъ, Деканъ, Энгръ, Ари Шефферъ, Ипполитъ Фландренъ, Курбѐ, десятки другихъ еще, всѣ писали портреты и—прекрасные. За заказами и за собственнымъ желаніемъ никогда дѣло не ставало. По этому и нынѣшняя всемірная выставка, представляющая результаты художественной дѣятельности за послѣднія лѣтъ 5—10, не могла не собрать много отличныхъ портретовъ французской школы. Я уже говорилъ про лучшіе между ними—портреты Нелли Жакмаръ. Но было немало и другихъ еще, большею частью портретовъ дамскихъ, почти всегда во весь ростъ, и надо признаться, что не смотря на уродливыя моды, навьючивающія на женщинъ чуть не цѣлыя версты атласа, бархата, кружевъ и груду фальшивыхъ волосъ, французскіе живописцы находятъ возможность писать съ безконечнымъ вкусомъ современную женскую красоту со всею элегантностью, граціею, пышностью или миловидностью нынѣшнихъ француженокъ.

Этюды съ живой натуры были не менѣе блестящи и многочисленны, чѣмъ портреты, и однакоже послужили разнымъ нѣмецкимъ филистерамъ спеціальной темой для обвиненія современнаго французскаго искусства. Многимъ изъ этихъ почтенныхъ господъ казались чѣмъ-то возмутительнымъ, достойнымъ по крайней мѣрѣ каторги и проскрипціи, всѣ тѣ этюды, гдѣ женщины являлись нагими, а не закутанными въ сто юбокъ, тогъ и хламидъ всякаго сорта и наименованія. Мало ли сколько было ныньче у французовъ и одѣтыхъ этюдовъ: наприм. разныя „Итальянки", „Египтянки", „Дамы", „Чтеніе книги въ лѣсу" (это послѣдняя, преизящная по милому типу и чудному освѣщенію, картина Перрò, того самого, который написалъ „Ополченца"), и т. д., но филистеры молчали про всю эту половину этюдовъ, и съ громкимъ воплемъ и чуть не проклятіемъ жаловались Европѣ на голую натуру Лефебвровъ, Жирондовъ и т. д. Они увѣряли, что порядочному отцу семейства просто стыдъ и срамъ вести жену или дочь во французскія залы, такое тутъ глядитъ со всѣхъ стѣнъ растлѣвающее развратное чувство, такъ тутъ все пропитано погибшею нравственностью гнилой нынѣшней Франціи. Да чтò вы, чтò вы такое городите? замѣчали имъ другіе, а ваши же знаменитые антики, ваши полки греческихъ и римскихъ богинь, на которыхъ вы же сами велите всему юношеству, всему человѣчеству пялить глаза отъ самыхъ молодыхъ ногтей, а ваши прославленныя фигуры Ренесанса, это что такое? Это ли еще не голая натура, это ли еще не голыя женщины, а главное—чтò за надобность такая, читать анаѳему женской красотѣ, и фарисейски, по тартюфовски, прятать ее отъ глазъ?—Нѣтъ, это совсѣмъ другое дѣло, отвѣчали нѣмецкіе филистеры: то классицизмъ, а въ классицизмѣ никогда не можетъ быть ничего непристойнаго, ни соблазнительнаго. И филистеры продолжали бить въ набатъ. Но плохо ихъ слушалась европейская публика, въ томъ числѣ даже нѣмецкая, и всѣ отцы семейства преспокойно водили, въ продолженіе всѣхъ 5-ти мѣсяцевъ выставки, дочерей и женъ своихъ во французскія художественныя залы, гдѣ яркими звѣздами блистали „Сонъ Жирода", „Спящая женщина", „Истина", „Стрекоза" Лефевбра и т. д., все картины, великолѣпнѣйшаго колорита и красивѣйшихъ формъ, передававшія всю прелесть женскаго прелестнаго молодого тѣла.

IX.

Живопись. Нѣмецкія школы: Каульбахъ. — Макартъ.— Густавъ Рихтеръ.—Фюрихъ.—Бендеманъ.—Гебгардтъ.— Мюллеръ.—Блаасъ.—Коллеръ.—Ангели.—Линденшмидтъ. —Хиддеманъ.—Максъ Адамъ.—Кнаусъ.—Вотьѐ.—Грюцнеръ. — Гизисъ.—Мейергеймъ.—Фридлендеръ.—Курцбауеръ. — Салентинъ. — Леоп. Мюллеръ.— Петтенкофенъ.— Шёнъ.—Пассини.—Фуксъ.—Лейбль.—Рамбергъ.

Первыми послѣ французовъ идутъ, на художественной выставкѣ, нѣмцы. Нѣмецкая школа живописи, безспорно—великая школа. Могло ли оно иначе и быть, когда вообще такъ велика даровитость германскаго племени, когда такъ громадно интеллектуальное развитіе его народнаго генія, когда суще-

ствуетъ у него такое великое прошлое и такая длинная цѣпь художниковъ, передающихъ одинъ другому, изъ поколѣнія въ поколѣніе, богатое наслѣдство пріобрѣтеннаго мастерства и выработанной техники. Конечно никто, кромѣ самыхъ отчаянныхъ лже-патріотовъ, какихъ, вслѣдъ за послѣднею войною развелось въ Германіи проиасть (больше чѣмъ когда-нибудь ихъ бывало во Франціи), никто кромѣ нихъ не согласится съ тѣми писателями, которые увѣряютъ современниковъ, что Германія ныньче всѣхъ переросла, такъ что, напримѣръ, французское искусство совершенно и ровно ничего не стóитъ въ сравненіи съ нѣмецкимъ. Вѣдь ныньче пропасть оказалось нѣмцевъ, которые твердо убѣждены, что стóило имъ только одержать пушками и штыками ту или другую побѣду, и однимъ махомъ колеса все разомъ переворотилось, и чего только можно пожелать, чтò только вообразить себѣ самаго чуднаго, самаго превосходнаго, вдругъ прилетѣло и усѣлось въ Германіи. Французское искусство—фривольно, вертопрашно, легкомысленно, а главное, лишено всякой сердечности и истины чувства. Кто, напротивъ, хочетъ видѣть выраженіе противуположныхъ качествъ, всего, чтò только есть высокаго и глубокаго въ человѣческой натурѣ, долженъ лишь прійти въ нѣмецкое отдѣленіе выставки и растворить глаза. Таками разсужденіями было наполнено множество книгъ и журнальныхъ статей. Конечно, все это могло годиться только для плохихъ нѣмцевъ, тѣхъ, чтò въ родѣ нашихъ славянофиловъ, остальные за то люди могли только улыбаться на это, проходя сначала по нѣмецкимъ, а потомъ по французскимъ художественнымъ заламъ вѣнской выставки. Но какъ бы ни было, все - таки нельзя не отдать справедливости многочисленнымъ школамъ германскаго искусства. Школы эти значительны, полны крупныхъ талантовъ и играютъ громадную роль въ счету современнаго европейскаго художества. У каждой изъ этихъ школъ есть свой особый отпечатокъ, физіономія, каждая преслѣдуетъ свои особыя цѣли, и самымъ блестящимъ образомъ добивается ихъ осуществленія. Про каждую, значитъ, надо говорить особо.

Въ своихъ критикахъ и обзорахь нѣмцы сильно жаловались, что на всемірной выставкѣ не было произведеній двухъ великихъ талантовъ ихъ: Каульбаха и Макарта. Мнѣ кажется, только одна половина этихъ жалобъ справедлива—вторая. Пусть бы Каульбахъ и въ самомъ дѣлѣ выставилъ что-нибудь изъ обычныхъ своихъ произведеній—онъ ничего не прибавилъ бы къ славѣ и достоинству своихъ товарищей. Онъ уже давно остановился на одномъ мѣстѣ и ни на единую черточку не идетъ впередъ, даже въ томъ одностороннемъ и совершенно условномъ направленіи, которое составляетъ его исключительную принадлежность. Каульбахъ точно окаменѣлъ на одномъ мѣстѣ: всѣ позы, лица, движенія и жесты взошли у него въ чистую рутину, а такъ какъ ничего сколько-нибудь новаго уже не исходитъ изъ-подъ его кисти и карандаша, то вся обычная его ненатуральность и придуманность, вся некрасивость и одинаковость его типовъ стали болѣе и болѣе рѣзать каждому глаза, и, наконецъ, просто надоѣли и опротивѣли. Все нынѣшнее лѣто въ залахъ вѣнскаго художественнаго Общества былъ выставленъ большой картонъ Каульбаха (опять „всемірно-историческій!“), подъ заглавіемъ: „Неронъ“, но несмотря на художественное имя, когда-то очень громкое, залы эти мало посѣщались. Оно и понятно: стоило только взглянуть на массы фигуръ, деревянныхъ, совершенно искусственныхъ, лишенныхъ какой бы то ни было правды и простоты, чтобы понять то отталкивающее впечатлѣніе, которое она должна была произвести на первыхъ посѣтителей, а эти, конечно, разнесли по всему городу извѣстіе о новомъ сокровищѣ, вышедшемъ изъ мастерской упрямаго и неисправимаго великаго человѣка. По заведенному разъ навсегда для его „всемірныхъ“ картинъ порядку, Каульбахъ поставилъ свое главное лицо, Нерона, по срединѣ холста, въ глубины картинѣ. Но чтò это за Неронъ! Академическая фигура въ вѣнцѣ, съ условными каульбаховскими драпировками и чашею въ поднятой рукѣ; вокругъ каульбаховскія всегдашнія женщины, столько же похожія на римлянокъ, какъ Каульбахъ на Апеллеса; въ сторонѣ напереди, апостолъ Павелъ, съ видомъ совершенно нѣмецкаго профессора, съ безконечнымъ лбомъ и педантской миной—движеніе руки и поза тоже совершенно условныя; прочія фигуры, повторенье въ тысячный разъ воиновъ, стариковъ, усиливающихся работниковъ, терзающихся мучениковъ и рвущихъ на себѣ волосы женщинъ, изъ множества разныхъ каульбаховскихъ картоновъ и фресокъ. Чтò же за польза была бы для нѣмецкой школы, еслибы всѣ эти бездушныя муміи стараго покроя очутились на выставкѣ среди той натуральности, жизни, правды и простоты, которыми наполнены картины новѣйшихъ нѣмецкихъ художниковъ?

Вотъ Макартъ — это другое дѣло. Его новыя произведенія сказали бы значительное слово среди остальной рѣчи художественной Германіи. Макартъ—художникъ странный, точно недодѣланный природой, а все-таки полный таланта и силы, поразительный, необыкновенный. Нечего бояться преувеличенія, если скажешь, что это рѣшительно первый колористъ нашего вѣка: переберите въ своей памяти всѣхъ художниковъ, прославившихся въ этомъ отношеніи въ теченіе XIX столѣтія, и вы согласитесь, что ни одинъ не можетъ съ нимъ тягаться. Мало того: надо признаться, что для того, чтобы отыскать ему соперниковъ, надо воротиться лѣтъ 300 назадъ и поискать между лучшими венеціанцами самой сильной эпохи, какими-нибудь Тиціанами, Паоло Веронезами и Тинторетами. У него краски сильны, глубоки и блестящи, почти какъ у нихъ, матеріи сверкаютъ и горятъ подъ солнечнымъ освѣщеніемъ, тѣло круглится и дышетъ, какъ живое, небо глядитъ съ вышины прозрачными голубыми массами, солнце жжетъ. Но все это у него подражаніе, и именно подражаніе старымъ итальянцамъ; такъ что онъ великъ и силенъ только тамъ, гдѣ представляетъ старинные итальянскіе типы и личности, матеріи и площади, Венецію и Флоренцію. Вся Европа была изумлена нѣсколько лѣтъ тому на-

задъ его „Смертными грѣхами“, объѣхавшими почти весь міръ и всюду одинаково поразившими. Теперь пришлось изумляться и рукоплескать еще болѣе: Макартъ сдѣлалъ громадные успѣхи, подвинулся львинымъ прыжкомъ еще дальше впередъ, когда выставилъ въ вѣнскомъ „Künstlerhaus'ѣ“ свою новую картину: „Обожаніе Катерины Корнаро Венеціей“ („Venedig huldigt der Katharina Cornaro“). Чтобы показать, какой успѣхъ имѣла эта картина, довольно слѣдующаго факта: Макартъ требовалъ за нее 80,000 флориновъ, а куплена она, постоявъ всего нѣсколько мѣсяцевъ на выставкѣ у художниковъ, за 100,000 флориновъ художественнымъ торговцемъ, а этотъ ужъ навѣрное очень твердо зналъ, что скоро воротитъ всѣ свои деньги, да еще съ лихвой. И въ самомъ дѣлѣ, картина эта что-то совершенно необыкновенное. Величиной она будетъ гораздо больше „Помпеи“ Брюлова, но въ сто разъ эффектнѣе ея. Еще издали, поднимаясь по лѣстницѣ „Künstlerhaus'а“, увидавъ только верхнюю часть ея, сразу чувствуешь себя передъ произведеніемъ капитальнымъ, мастерскимъ: такъ сильно впечатлѣніе удивительныхъ, горящихъ огнемъ красокъ, чудесной гармоніи цвѣтовъ, жизненности и тѣльности тоновъ. Но чудесами краски у Макарта все и кончается. Самой картины у него и не спрашивайте; объ этомъ онъ никогда не хлопоталъ и не заботился. Для него содержаніе, смыслъ, сюжетъ—все равно, что содержаніе, смыслъ, сюжетъ для сочинителя итальянской оперы. Онъ виртуозъ своего дѣла, и больше ничего знать не хочетъ; не дотрогивайтесь до его картины разсудкомъ, мыслью — Боже васъ сохрани — не то вся она тотчасъ же такъ и полетитъ вверхъ ногами. Во всей этой громадной машинищѣ, въ нѣсколько саженъ величиной, нѣтъ и тѣни здраваго смысла. Выдумалъ ее и сочинилъ ее—ребенокъ, у котораго въ головѣ летаютъ какія-то красивыя, но еще совершенно смутныя и безалаберныя представленія, не отыскавшія себѣ ни порядка, ни цѣли, ни направленія. Макартъ зачерпнулъ горячими своими кистями въ помертвѣвшее болото старой венеціанской жизни, поднялъ оттуда нѣсколько блестящихъ фигуръ, да такъ живьемъ и капнулъ ихъ на свой холстъ. Никакого дальнѣйшаго труда головы, никакой работы мысли, соображенія онъ на себя не бралъ. А что за чепуха и безурядица отъ того произошла—просто уму непостижимо: но нынѣшнему чувству все это просто оскорбительно. Катерина Корнаро, прелестная молодая женщина въ золотомъ дожскомъ костюмѣ (говорятъ, это портретъ покойной жены Макарта, извѣстной многими похожденіями еще до свадьбы), сидитъ очень эффектно на тронѣ, посреди картины; но для еще большаго эффекта тронъ этотъ со своей эстрадой стоитъ (что за нелѣпость и небывальщина!) у самаго края канала. А зачѣмъ? — затѣмъ только, чтобы были тутъ ступеньки, спускающіяся къ водѣ, и край цвѣтистой гондолы, и какой-то нелѣпый гондольеръ въ красномъ платьѣ. Посмотрите по другимъ сторонамъ—чего тутъ только нѣтъ, чего тутъ только не натискано и не насовано! И собаки, лежащія на ступеняхъ, чтобы чѣмъ-нибудь пополнить мѣсто, и дѣти съ игрушками, чтобы прервать монотонность длинныхъ юбокъ, и рыцари со знаменами, и арабы, и женщины съ кувшинами на головѣ, и старики въ восточныхъ тюрбанахъ, и патриціи въ пурпурныхъ тогахъ, и венеціанки съ раскрытою грудью, и солдаты съ алебардами, и дамы въ парчевыхъ и штофныхъ платьяхъ, и музыканты, Богъ знаетъ зачѣмъ вскарабкавшіеся со своей музыкой на такія вышины колоннъ, гдѣ имъ не удержаться и четверть секунды, не то что ужъ играть и пѣть! И вся-то эта безпорядочная гурьба стоитъ, сидитъ, протягиваетъ руки, глаза и ноги, наклоняется, поднимается, глядитъ смирно или въ быстромъ движеніи — безъ малѣйшей цѣли и нужды. Точно видишь у себя передъ глазами цѣлое стадо блестящихъ павлиновъ и фазановъ, великолѣпно играющихъ цвѣтными хвостами на солнцѣ, но безсмысленныхъ и тупо глядящихъ! Картина Макарта создана для однихъ глазъ: приди, смотри и любуйся, но чуръ, чтобы въ это время разсудокъ былъ на запорѣ! Какъ же не назвать художника, создающаго такія вещи, страннымъ выродкомъ и недоноскомъ природы? Такъ много таланта, и такъ мало смысла!

Однакоже, какъ бы то ни было, Макартъ занялъ бы конечно, на нѣмецкой выставкѣ одно изъ главныхъ мѣстъ. Такія картины, во-первыхъ, сами по себѣ способны доставлять извѣстное (хотя и чисто-внѣшнее) удовольствіе, а во-вторыхъ, онѣ должны непремѣнно двигать впередъ развитіе колоритныхъ силъ и умѣнья у другихъ художниковъ.

Картинъ собственно „историческихъ“ у нѣмцевъ было мало, да всѣ онѣ были и нехороши. Я уже говорилъ выше про знаменитую (кажется, однакоже, для однихъ только нѣмцевъ) „Туснельду“ Пилоти и религіозную картину Канона. Къ нимъ надо прибавить огромную, но ничѣмъ не примѣчательную композицію въ египетскомъ родѣ берлинскаго профессора Густава Рихтера: „Сооруженіе пирамидъ“, свидѣтельствующую только о нѣмецкомъ солидномъ изученіи музеевъ по части египетскихъ костюмовъ, утвари, архитектуры и даже физіономій, но ничего болѣе не заключающую, даромъ, что нѣмцы чуть на нее не молятся, и находятъ величайшія откровенія искусства въ этомъ Фараонѣ, сидящемъ вдали на носилкахъ, и поворачивающемъ глаза къ строющейся Пирамидѣ, въ этой Фараоншѣ, ступающей на землю, среди опахалъ, поближе на картинѣ, и въ этихъ мужикахъ, нубійцахъ и эѳіопахъ, занявшихъ весь передъ картины; далѣе сухія академическія сочиненія: вѣнскаго художника Фюриха, на евангельскіе сюжеты, и „Выходъ евреевъ изъ Вавилона“, директора дюссельдорфской академіи, Бендемана, картину столько же деревянную; потомъ удивительную „Тайную вечерю“ нашего остзейскаго уроженца (теперь, кажется, окончательно поселившагося въ Дюссельдорфѣ), Эдуарда Гебгардта, который нашелъ, что ничего не можетъ быть вѣрнѣе и художественнѣе, какъ представить апостоловъ въ костюмахъ и съ физіономіями тяжелыхъ, неуклюжихъ швабскихъ крестьянъ, и эта изумительная идея до того пришлась по нѣмецкому складу мысли, что неслыханная и невиданная „Тай-

ная вечеря" Гебгардта была куплена для берлинской Національной галлереи; потомъ лже-классическую и театрально-фальшивую „Ифигенію" Фейербаха, сѣрую и скучную, какъ всѣ картины этого художника, но такъ какъ классическая героиня сидитъ, мечтаетъ и глядитъ на луну, подпершись локоткомъ, а это-то и есть главный нѣмецкій вкусъ, то ее давай скорѣе и купили для штутгардской государственной галлереи; потомъ столько же лжеклассическіе, но гораздо болѣе еще ничтожные по техникѣ „Нимфу" и „Адониса" Виктора Мюллера (иные нѣмцы признаютъ этого художника „великимъ колористомъ въ высокомъ стилѣ"); потомъ довольно неважное „Святое семейство" дюссельдорфскаго профессора Мюллера— вотъ почти все главное въ этомъ родѣ.

Но за то неизмѣримо выше всего этого картины, принадлежащія къ такъ называемому „историческому жанру", т.-е. къ тому роду, который ставитъ себѣ задачей не героическіе, идеальные подвиги и сцены, а историческія событія во всей ихъ простотѣ и дѣятельности. Тутъ идея уже совершенно современна, оттого художникъ и можетъ достигнуть значительныхъ результатовъ. Конечно, и тутъ можно встрѣтить художниковъ, не идущихъ далѣе внѣшности анекдота и интересности костюма—наприм., вѣнскіе живописцы Блаасъ, Коллеръ и Ангели, которыхъ догарессы, Карлы V, Альберты Дюреры и проч. не заключаютъ ровно ничего историческаго, а представляютъ только смазливыя лица, ничтожныя позы и отсутствіе сколько-нибудь естественнаго и правдиваго выраженія; но рядомъ съ этими пустыми рисовальщиками иллюстрацій есть въ Германіи тоже художники, серьозно обращающіеся съ историческими сюжетами и талантливо создающіе изъ нихъ свои сцены.

Всѣхъ выше стоитъ между ними мюнхенскій живописецъ Линденшмидтъ, картины котораго принадлежатъ къ числу лучшихъ на всей вѣнской выставкѣ. Четыре года тому назадъ, на мюнхенской всемірной-художественной выставкѣ 1869 года, большое впечатлѣніе произвела его небольшая картина: „Ульрихъ Гуттенъ", гдѣ было представлено, какъ этотъ знаменитый нѣмецъ, еще юношей, услыхавъ однажды за столомъ, въ болонскомъ трактирѣ, насмѣшливыя рѣчи французскихъ дворянъ на счетъ Германіи, убиваетъ одного изъ нихъ и обращаетъ въ бѣгство остальныхъ. И въ самомъ дѣлѣ, рѣдко можно встрѣтить болѣе яркія характеристики личностей и народностей. Никакой фальшивой патріотической ноты еще тутъ не слышно, манія эта пришла на нѣмцевъ гораздо позже. Въ „Гуттенѣ" Линденшмидта, писанной задолго до французско-прусской войны, дѣло шло не столько о французахъ и нѣмцахъ, сколько о томъ, что человѣкъ изъ мелкопомѣстной милюзги, поэтъ, оскорбленъ какими-то нелѣпыми баричами и потому расправляется съ ними мгновенно, неустрашимо, даромъ что онъ одинъ, а ихъ нѣсколько. Живописные костюмы и обстановка XVI вѣка только прибавили много красоты къ этой простой всегдашней темѣ, а великолѣпный колоритъ и живописныя пятна, которыми мастерски владѣетъ Линденшмидтъ, придаютъ необыкновенную прелесть главному содержанію и главному выраженію картины.

Линденшмидтъ, кажется, особенно любитъ XVI вѣкъ: по крайней мѣрѣ всѣ нынѣшнія его картины на выставкѣ относятся къ этой эпохѣ. „Смерть принца Вильгельма Оранскаго, освободителя Нидерландовъ" и „Джонъ Ноксъ, останавливающій шотландскихъ протестантовъ, собиравшихся разрушить католическій монастырь", наконецъ „Фальстафъ, переодѣтый женщиной, среди виндзорскихъ бабъ" — все это сцены одного и того же вѣка. „Смерть принца Оранскаго" написана въ большихъ размѣрахъ (едва ли не въ первый разъ у Линденшмидта), но съ тою же силою краски и характеристики, какъ и маленькій „Гуттенъ", а главное—съ такою же крайнею простотою. Самъ Вильгельмъ, на верху лѣстницы, смертельно раненный и падающій на руки перепуганной жены и дѣтей, схваченный за дверью убійца, вся сцена, стоящая передъ глазами, какъ одинъ летящій внизъ, вдоль лѣстницы, потокъ свѣта и тѣни, на которомъ вырѣзываются трагическія позы и лица—все это образуетъ великолѣпное художественное произведеніе. Однакоже, не смотря на весь блескъ этой картины, я предпочитаю „Гуттена": выраженіе смерти и испуга, конечно, всегда уступитъ, при равной талантливости исполненія, выраженію рѣшимости, стремительности, страстно совершаемаго дѣйствія, другими словами: выраженіе всего пассивнаго навѣрное всегда уступитъ выраженію дѣятельности и всего активнаго.

Послѣ Линденшмидта, очень видное мѣсто занимаетъ дюссельдорфскій живописецъ Хиддеманъ, картина котораго „Прусскіе вербовщики времени Фридриха Великаго", принадлежащая берлинскому Національному музею, очень талантлива; значитъ, находясь въ центральной художественной залѣ, наполненной отъ низу до верху всѣмъ, что только есть самаго бездарнаго, составляетъ тамъ одно изъ самыхъ видныхъ исключеній. Типъ испуганнаго и горюющаго отца, котораго грубые гусары оттираютъ отъ соблазняемаго ими сына, типъ колеблющагося юноши, начинающаго улыбаться на розсказни разбитныхъ усачей, типъ завербованнаго мальчика, любующагося на мундиръ въ зеркало, наконецъ, типъ еврея, въ глубинѣ комнаты, среди пристающихъ къ нему солдатъ—все это превосходные мотивы, превосходно выполненные. Колоритъ картины также великолѣпенъ, только мѣстами онъ иногда впадаетъ въ черноту; другой недостатокъ картины—много лишнихъ и неловко скученныхъ дѣйствующихъ лицъ и нѣкоторая жесткость рисунка. Недурна также картина мюнхенскаго живописца Макса Адама „Низверженіе Робеспьера", вся полная движенія и характерныхъ выраженій разбушевавшейся народной массы въ Конвентѣ.

Говоря про французскую школу, я указывалъ на то, что самыми замѣчательными и талантливыми ея произведеніями были тѣ, сюжеты которыхъ заимствованы изъ теперешней, современной жизни. То же самое надо сказать и про нѣмецкую школу, и къ счастію, эту главную силу современнаго искусства мало-по-малу начинаетъ сознавать не только художествен-

ная критика, но и вся европейская публика. Всего болѣе успѣха имѣютъ теперь постоянно вездѣ, на какихъ хотите большихъ и малыхъ выставкахъ, тѣ картины, которыя держатся подальше отъ всего идеальнаго, героическаго и книжнаго, и поближе къ тому, что̀ дѣйствительно понимаетъ и чувствуетъ художникъ, чѣмъ онъ въ самомъ дѣлѣ искренне проникнутъ и пораженъ.

Въ этомъ современномъ родѣ, у нѣмцевъ не только на вѣнской выставкѣ, но и во всѣхъ ихъ музеяхъ, вмѣстѣ сложенныхъ, нѣтъ, конечно, ни одной такой правдивой, страстной, глубоко-современной картины, какъ „Маршалъ-Примъ“ французскаго юноши Реньо; но картинъ хорошихъ, сильныхъ и замѣчательныхъ, по правдѣ и естественности, есть не мало.

Всѣхъ сильнѣе и многочисленнѣе, въ этомъ отношеніи, дюссельдорфская школа: здѣсь образовалось и сложилось не только множество отличныхъ своихъ собственныхъ, туземныхъ дарованій, но образовалась цѣлая масса художниковъ иноземныхъ, разнесшихъ изъ Дюссельдорфа по разнымъ странамъ и школамъ новое направленіе и технику. Всѣхъ перечислить мудрено, и, конечно, достаточно будетъ упомянуть главнаго, Кнауса. Давно уже онъ пользуется самою громадною извѣстностью въ Европѣ, и ничто не можетъ быть справедливѣе этой великой репутаціи. Кнаусъ соотвѣтствуетъ всѣмъ нынѣшнимъ требованіямъ, онъ въ высшей степени естественъ и простъ, никто больше его не врагъ всего придуманнаго и напыщеннаго, сама правда говоритъ изъ его, по большей части, довольно маленькихъ картинокъ.

Одно только можно было бы замѣтить про эти милыя произведенія: слишкомъ рѣдко они выходятъ за предѣлы граціи, тихой сердечности и кроткой доброты. Никогда почти они не затрогиваютъ болѣе глубокихъ или сильныхъ струнъ, а потому оставляютъ въ зрителѣ впечатлѣніе очень изящное, но слишкомъ не далеко идущее. На нынѣшній разъ, впрочемъ, Кнаусъ сдѣлалъ исключеніе и выставилъ въ Вѣнѣ картину, которая содержитъ въ себѣ даже что-то сильное, въ самомъ дѣлѣ могучее: это „Совѣщаніе шварцвальдскихъ крестьянъ“. Есть въ Шварцвальдѣ одинъ округъ, гдѣ живутъ, со временъ глубокой нѣмецкой древности, крестьяне, носящіе имя „Хоценъ“ (Hozen): это люди чрезвычайно своеобразные, вслѣдствіе уединенной, исключительной жизни своей, и вѣками сдѣлавшіеся не только упрямыми во взглядахъ и понятіяхъ, но рѣшительно такими, что съ ними невозможно просто сладить, когда они заберутъ что̀ въ голову и воображаютъ, что правы. И вотъ, такихъ-то субъектовъ, крѣпкоголовыхъ, какъ орѣхъ, и неслушающихъ никакихъ резоновъ, взялъ себѣ задачей Кнаусъ. Онъ изобразилъ ихъ въ ту минуту, когда до нихъ дошла вѣсть, что у нихъ собираются отнимать какіе-то привилегіи. Въ темную, мрачную избу собрались главные коноводы; на столѣ навалена груда ихъ документовъ, пергаменты съ сургучными печатями, всякія бумаги; одинъ изъ нихъ, самый старшій и, кажется, самый дока по бумажной части, стоитъ, и съ хитрымъ видомъ подъячаго толкуетъ прочимъ; а тутъ по сторонамъ стола сидятъ двое другихъ крестьянъ: эти уже не говорятъ только „согласны“, они пожалуй при случаѣ и за какое угодно дѣло примутся. Я смотрѣлъ на этихъ троихъ, и думалъ про себя: Вотъ они, сущіе наши раскольники! Тотъ же упорный, несокрушимый духъ, хоть колъ на головѣ теши, знать ничего не хотятъ; тѣ же мрачные глаза, сверкающіе чернымъ огнемъ въ спорѣ; та же азіятская важность и сановитось всякаго движенія. Вотъ что значатъ темные углы, куда не прорѣзались еще желѣзныя дороги и всяческій человѣческій свѣтъ. Что Пермь, что̀ Шварцвальдъ —все одно! Подальше, въ глубинѣ, у печки, еще четвертый, съ двумя товарищами, съ насупленными низко бровями, слушаетъ внимательно, что говорится, а самъ покуриваетъ свою коротенькую трубочку. Въ цѣломъ, эта картина, недавно конченная, производитъ удивительное впечатлѣніе какой-то желѣзной, костлявой, плечистой силы; но кромѣ того, она написана съ такимъ огнемъ и такими блестящими и вмѣстѣ правдивыми красками, она полна такого жизненнаго выраженія, что я признаю ее рѣшительно лучшею и сильнѣйшею изо всего, что только написалъ на своемъ вѣку Кнаусъ.

Другая картина, довольно давно уже вездѣ извѣстная по фотографіямъ—это „Похороны“. Трудно, мнѣ кажется, найти теперь кого-нибудь, кто бы уже давно не восхищался этой группой бѣдныхъ мальчиковъ и дѣвочекъ, изъ школы, мерзнущихъ на снѣгу, съ тетрадками въ рукахъ, пока изъ домика выносятъ гробикъ отцвѣтшаго такъ рано ихъ маленькаго товарища. Кто глаза уставилъ на открытую дверь, кто шалитъ со снѣгомъ; родные рыдаютъ внизу на улицѣ и въ отворенныхъ окнахъ.

Третья картина Кнауса на выставкѣ—это обѣдъ въ саду мальчиковъ и дѣвочекъ, въ костюмахъ маркизовъ и маркизъ, передразнивающихъ всѣ галантерейныя привычки старшихъ; эта картина, тоже довольно извѣстная, гораздо менѣе интересна, и гораздо слабѣе предыдущихъ двухъ.

Товарищъ Кнауса, по Дюссельдорфу, по роду живописи, по славѣ и по общей любви — Вотьѐ. Онъ собственно швейцарецъ, и даже въ большинствѣ случаевъ беретъ сюжеты швейцарскіе, но такъ давно живетъ въ Дюссельдорфѣ и такъ свыкся съ дюссельдорфскою школою, что всего вѣрнѣе долженъ быть отнесенъ къ ней. Вотьѐ во многомъ схожъ съ Кнаусомъ: это почти одно и тоже направленіе; естественное, простое и далекое отъ всего ходульнаго, направленіе всего чаще обращающееся за сюжетами къ народной жизни низшихъ классовъ, но только съ тою разницей, что Вотьѐ гораздо слабѣе, холоднѣе и слаще Кнауса, а иной разъ наклоненъ и къ сантиментальности. Что же касается колорита, то Вотьѐ тоже далеко уступаетъ своему пріятелю и товарищу: колоритъ у него сѣровато-голубоватъ и мутенъ, и никогда еще не представлялъ ничего скольно-нибудь сильнаго. Доказательствомъ всему этому можетъ служить одна изъ самыхъ капитальныхъ картинъ его, выставленная нынче въ Вѣнѣ: „Похороны“. Сюжетъ тотъ же, что у Кнауса; исполненіе въ многихъ подробностяхъ сходится съ подробностями той картины:

тоже дворикъ и на немъ ожидающая толпа, въ то время, какъ по коротенькой каменной лѣстницѣ черные люди въ широкополыхъ шляпахъ несутъ гробъ; глубокое чувство разлито по всѣмъ лицамъ; выраженіе, быть можетъ, еще глубже и интереснѣе, потому что рѣчь на этотъ разъ идетъ не о дѣтяхъ, а взрослые хоронятъ взрослаго, и никто не балуетъ, не шалитъ, не мерзнетъ, а всѣ полны любви и чувства, каждый по своему; однакоже, не смотря на все это, картина Кнауса оригинальнѣе и сильнѣе.

Изъ числа другихъ картинъ Вотье, бывшихъ на вѣнской выставкѣ, особенно талантливы были: „Первый танцовальный урокъ“ и „Консультація у адвоката“, обѣ полныя юмора и правды, прямо схваченной съ натуры. Въ первой, стоитъ передъ старикомъ учителемъ и ждетъ его удара смычка по дрянненькимъ струнамъ скрипки, цѣлый взводъ молодыхъ крестьянскихъ дѣвушекъ съ толстыми щеками и икрами: у нихъ ноги выровнены въ „третьей“, кажется, позиціи, и даромъ что смѣяться страхъ хочется, онѣ какъ можно серьезнѣе глядятъ прямо передъ собою на толпу молодыхъ веселыхъ мальчиковъ, размѣстившихся за спиной учителя.—Въ другой картинѣ, штукъ шесть крестьянъ забралось въ кабинетъ къ адвокату, и одинъ изъ нихъ, сердитый и назойливый, а главное, кажется ровно ничего не понимающій, задорно толкуетъ адвокату свое дѣло, черезъ столъ, заваленный документами и пергаментами, а тотъ, съ перомъ поперекъ рта, и бумагами въ рукахъ, насилу находитъ терпѣнія чтобы въ сотый разъ слушать все одно и тоже, и безъ всякаго толка. Чудесныя двѣ картинки.

Совершенно особо стоитъ мюнхенскій художникъ Грюцнеръ. Его направленіе немного одностороннее и даже однообразно: онъ постоянно изображаетъ современныхъ католическихъ монаховъ, но изображаетъ ихъ съ такимъ комизмомъ, а вмѣстѣ съ такою правдой выраженія, что нельзя не останавливаться передъ его картинами, и не хохотать надъ этими красноносыми фигурами, обыкновенно подбирающимися къ бутылкѣ на столѣ и къ бочкѣ въ подвалѣ, и засѣдающими въ этой дорогой компаніи съ неподражаемою наивностью и полнотой душевной. Всего интереснѣе одна изъ послѣднихъ картинъ его, представляющая, какъ въ монастырскомъ погребу, около бочки, заснулъ одинъ монахъ, а товарищъ его, злой, весь высохшій, желтый какъ октябрьскій листъ, привелъ на мѣсто преступленія настоятеля и фискалитъ ему, помигивая глазами; а пріоръ, кажись добрый парень, и самъ не прочь попить, вмѣсто того чтобы будить грѣшника громовымъ голосомъ, посматриваетъ на него издали съ чѣмъ-то въ родѣ сочувствія. Въ такой клерикальной странѣ, какъ Баварія, подобныя картины имѣютъ совершенно особое современное значеніе, и указываютъ, конечно, на извѣстный поворотъ въ общественномъ настроеніи.

Не иначе, какъ художникомъ, принадлежащимъ къ мюнхенской же школѣ, надо назвать одного иностранца, грека, давно живущаго въ Мюнхенѣ. Имя его Гизисъ (Hysis), а картина его на вѣнской выставкѣ, обратившая на себя общее вниманіе, называется: „Napoleon gefangen!“ Здѣсь съ необыкновеннымъ юморомъ и замѣчательною талантливостью представлено впечатлѣніе, произведенное въ одномъ изъ захолустныхъ уголковъ Мюнхена извѣстіемъ о взятіи Наполеона III въ плѣнъ подъ Седаномъ. Тѣсная и кривая маленькая улица запружена народомъ; всѣ головы подняты вверхъ: ужасный замарашка мальчикъ изъ типографіи, вывѣшиваетъ на стѣнѣ громадную афишу: „Наполеонъ въ плѣну!“ Кто умѣетъ читать, самъ по складамъ разбираетъ, кто не умѣетъ—слушаетъ другихъ, съ улыбающимся ртомъ и глазами: ребята шныряютъ и шумятъ промежъ ногъ: раненные солдаты покачиваютъ головой: эхъ дескать, зачѣмъ и меня тамъ не было! Грузное швабское мужичье расходилось, и чуть не вплясъ идетъ; изъ верхнихъ оконъ одни кричатъ, другіе вывѣшиваютъ флаги. Все это чрезвычайно оживлено, полно одушевленія; кажется, слышишь крикъ и гвалтъ, который столбомъ стоитъ надъ улицей. Написано все это прекрасно, только немножко приторна и пахнетъ леденцомъ вдовушка, пробирающаяся со своими ребятками тутъ же сторонкой. Мнѣ кажется, это уже слишкомъ прибрано и систематично—непремѣнно пустить тутъ вдову убитаго.

Изъ числа двухъ лучшихъ берлинскихъ жанристовъ, Беккеръ не представилъ ничего по части народныхъ сценъ; но за то Мейергеймъ (Павелъ) прислалъ нѣсколько очень милыхъ вещицъ. Но здѣсь я дамъ первый номеръ не его „Встрѣчѣ Красной Шапочки въ лѣсу съ волкомъ“, которую помѣстили въ центральномъ художественномъ залѣ (эта давно повсюду извѣстная картина прекрасна въ общемъ, но всего слабѣе въ изображеніи самой дѣвочки, черезъчуръ уже сахарной)—нѣтъ, не эту картину считаю я самою первою между Мейергеймовскими, а его „Вечеръ въ лѣсу“. Это созданіе до того поэтическое, что немногія картины на всей выставкѣ могли съ нимъ равняться. Дѣло происходитъ на крошечной площадкѣ, внутри густаго, дремучаго лѣса; со всѣхъ сторонъ тутъ спускается мракъ, словно за спиной у деревьевъ кто-то тушитъ одинъ за другимъ всѣ фонари, только еще изрѣдка кое-гдѣ пробѣгаетъ бѣленькая змѣйка свѣта. Надъ картиной нависло темное молчаніе, и лишь одинъ звукъ, должно быть, тутъ раздается: это падаютъ послѣднія полѣнья, которыя швыряетъ на возъ запоздалый работникъ. Въ сторонкѣ, у края дороги, сидитъ нищая старуха, усталая и сгорбленная, на секундочку присѣвшая, чтобы перевести духъ. Во всей картинѣ нѣтъ ни одного яркаго лоскуточка, ни одной цвѣтистой ленточки; все угрюмо и сумрачно, но общая гармонія—изумительная, а впечатлѣніе такое, какое можетъ дать прелестная лирическая пьеса талантливѣйшаго поэта.

Совершенно въ другомъ родѣ двѣ другія картинки того же живописца: „Странствующій звѣринецъ въ деревнѣ“ и „Савоярскія дѣти въ дорогѣ“. Первая—полна юмора и представляетъ деревенскую, шумную и наивную толпу, глазѣющую на представленіе со змѣями толстаго мускулистаго парня, взлѣзшаго на бочку, а вторая—сама грація и наивность.

Въ австрійской школѣ замѣчательнѣйшій живо-

писецъ народныхъ сценъ—Фридлендеръ. Правда, иныя его картины немного сантиментальны, напримѣръ „Возвращеніе въ отчій домъ“ проштрафившейся дочери съ ребенкомъ — что-то въ родѣ моральныхъ картинъ англичанина Гогарта, и отчасти даже „Ломбардъ“, передъ дверьми котораго, среди превосходнаго представленія разнокалиберной толпы, озабоченной и страждущей отъ нужды и ожиданія, вставлено и нѣсколько приторныхъ нотъ, но большинство его созданій полно жизни, правды и забавнѣйшаго юмора. Сюда я отношу такія вещи, какъ, напримѣръ, „Разсказъ инвалида“, хвастуна и враля; картина, которую, не смотря на небольшой размѣръ, я сравню съ „Приваломъ охотниковъ“, нашего Перова: здѣсь та же естественность и мѣткость выраженія. Далѣе „Досадный постой“: тутъ по серединѣ картины стоитъ и почесываетъ себѣ въ затылкѣ мужичокъ-крестьянинъ, къ которому на постой присланъ молодой солдатъ, совсѣмъ не во-время: старшая дочь въ семействѣ только-что родила, ея мужъ, мать, весь домъ около нея хлопочутъ, и комнаты стоятъ Богъ знеатъ въ какомъ порядкѣ. Какъ придетъ въ эдакое время казенный постой, да еще въ видѣ довольно смазливаго юноши, поневолѣ почешешь у себя въ затылкѣ. Потомъ я еще укажу на прелестную и веселую картинку „Рѣдкій гость“: это любезничающій на постояломъ дворѣ съ хозяйской дочерью аристократическій лакей; но даромъ что онъ въ шляпѣ съ перьями и весь въ галунахъ, а сердитые крестьяне все-таки собираются выпроводить его въ толчки. И такъ далѣе.

Фридлендеръ уже довольно давно извѣстенъ всей Европѣ. Его картины играли всегда очень видную роль на всѣхъ выставкахъ, большихъ и малыхъ. Къ числу новыхъ же талантовъ принадлежитъ Курцбауеръ, написавшій всего одну только картину, но ею сейчасъ же получившій большую извѣстность во всей Германіи. Эта картина—„Пойманные бѣглецы“. Молодая влюбленная парочка улизнула изъ города и ускакала по почтѣ куда-то подальше; но старушка мать успѣла догнать ихъ на одной станціи, и, явившись вдругъ какъ громовой командоръ, стала среди комнаты, скрестивъ руки ладонями впередъ, и сыплетъ градомъ укоры и негодованіе. Хорошенькая дочь закрыла глаза, молчитъ; красивенькій франтикъ-юноша сконфуженъ, почтальоны съ удивленіемъ прислушиваются, что за исторія; одна только миловидная хозяйка, кажется, принимаетъ живое участіе въ молодыхъ людяхъ, которымъ вдругъ помѣшали въ ихъ любовныхъ дѣлахъ, а она такихъ помѣхъ не признаетъ — сама еще очень молода. Конечно, сцена немножко припахиваетъ водевилемъ, но такимъ, гдѣ, каковъ онъ ни есть, а все-таки пропасть натуры и естественности.

Полна юмора картинка дюссельдорфскаго живописца Салентина: „Пріемъ кронпринца въ деревнѣ“, вся состоящая, разумѣется, изъ уморительныхъ фигуръ. Мила также картинка Леопольда Мюллера; „Въ дорогѣ англичанинъ“: онъ оставилъ на нѣсколько минутъ экипажъ, чтобы пройтись пѣшкомъ, и такъ углубился въ чтеніе своего „гида“, что нетолько не видитъ красотъ природы, описываемыхъ тамъ и стоящихъ теперь живьемъ вокругъ него, но даже не замѣчаетъ, что цѣлая толпа нищихъ-попрошаекъ канючитъ и воетъ подлѣ самыхъ его локтей, и даже дергаетъ его за рукавъ. Фигура англичанина ничуть не каррикатурна, но очень забавна, и вся сцена написана въ легкихъ, пріятныхъ и колоритныхъ тонахъ.

Наконецъ, сюда же надо причислить тѣхъ художниковъ, которые, хотя и занимаются живописью народныхъ сценъ, но только сценъ не отечественныхъ, а чужихъ. Первое мѣсто занимаетъ здѣсь знаменитый вѣнскій художникъ Петтенкофенъ, посвятившій себя представленію венгерскихъ сценъ и жизни. На вѣнской выставкѣ было цѣлыхъ 21 картина, представляющихъ венгерскія деревни, рынки, улицы, площади, съ венгерскими, крестьянами, цыганами, монахами, женщинами дѣтьми и т. д. Его маленькія, почти миніатюрныя вещицы теперь въ такой модѣ и цѣнятся такъ высоко, что одна изъ нихъ, едва нѣсколькихъ вершковъ въ квадратѣ, продавалась за 25,000 флориновъ. Правду сказать, это была одна изъ лучшихъ картинокъ Петтенкофена, если только не самая лучшая: „Венгерскіе волонтеры“. Тутъ съ изумительнымъ мастерствомъ и тонкостью, почти равняющимися Месоньè, а также и съ его чувствомъ краски, представлена была телѣга, несущаяся вскачь по венгерской степи. Лошади валяютъ во всѣ лопатки, бичъ сверкаетъ змѣей въ воздухѣ, а внутри телѣги веселая компанія шумитъ и кричитъ, машетъ руками и горланитъ пѣсни. Вотъ и все содержаніе, расказать его не мудрено, но рѣшительно невозможно передать, сколько вложилъ сюда художникъ красивости, интереса, народной типичности и выразительности. Жаль только, что Петтенкофенъ никогда не пробуетъ такихъ сюжетовъ, гдѣ было бы хоть сколько-нибудь содержанія, гдѣ было бы душевное выраженіе, опредѣленная сцена и дѣйствіе, какъ это мы не разъ встрѣчали у Месоньè А потомъ, вѣчно все только Венгрія да Венгрія, согласитесь, вѣдь это наконецъ утомительно и скучно.

Другой талантливый австрійскій живописецъ иностранныхъ сценъ—это Алоизъ Шёнъ. Онъ пишетъ народныя сцены: турецкія, венеціанскія, римскія, генуэзскія, однихъ только онъ никогда не трогаетъ—австрійскихъ. Отчего это? Можетъ быть только оттого, что во время появленія этихъ картинъ на свѣтъ, онъ былъ за-границей и писалъ, какъ многіе истинные художники, то, что̀ въ ту минуту всего болѣе поражало его. Будетъ ли онъ, воротясь домой, брать и отечественные сюжеты, того я не знаю, но вѣрно то, что теперь покуда его картины необыкновенно примѣчательны по характерности типовъ и группъ и по необыкновенно живописному освѣщенію. Лучшія его картины—„Евреи въ синагогѣ“, „Рыбный рынокъ въ Венеціи“ и „Гусиный рынокъ въ Краковѣ“. По силѣ и глубинѣ колорита, Алоизъ Шёнъ иной разъ похожъ на старыхъ венеціанцевъ, только далекіе желтые горизонты кажутся у него черезъ-чуръ пестры.

Третій, все австрійскій же, живописецъ иностранныхъ сценъ—знаменитый акварелистъ Пассини. Его рисунки, ловкіе и часто даже сильные по колориту, продаются на-расхватъ, и за нихъ европейская аристократія платитъ очень большія деньги. Этотъ художникъ почти исключительно беретъ все только итальянскіе народные сюжеты, и въ этой спеціальности достигъ значительной виртуозности. Но бѣда тутъ въ томъ, что и изъ среды этой спеціальности, уже и тáкъ порядочно ограниченной и односторонней, Пассини выбираетъ себѣ задачи все только самыя внѣшнія и ничтожныя. Лучшая его акварель н вѣнской выставкѣ: „Итальянская церковная служба“; тутъ съ большою характерностью и естественностью переданы фигуры и типы монаховъ и патеровъ, занятыхъ, каждый на свой манеръ, совершающеюся католической службой. Одни набожно слѣдятъ за нею, другимъ просто скучно, третьи думаютъ о чемъ-то совершенно постороннемъ, и т. д. Юмора тутъ пропасть, и видно, что авторъ вѣрно повторяетъ то, что много разъ видѣлъ собственными глазами, среди дыма раскачивающихся кадильницъ и солнечныхъ лучей, наполняющихъ церковь въ знойный полуденный часъ. Хорошо также „Чтеніе венеціанскимъ рыбакамъ“: тутъ преинтересно представлена цѣлая толпа любопытнаго итальянскаго простонародья, жадно слушающаго интересное чтеніе.

Въ заключеніе обзора нѣмецко-австрійской школы надо упомянуть еще о ея превосходныхъ портретистахъ. Между ними я первымъ считаю Ленбаха. У этого живописца есть одинъ недостатокъ, сознаваемый самими нѣмцами, именно тотъ, что онъ сосредоточиваетъ всю силу, всѣ краски, весь рельефъ и эффекты на одной головѣ, а въ остальномъ почти всегда черезъ-чуръ небреженъ. Не смотря на это, однакоже, онъ все-таки одинъ изъ лучшихъ современныхъ портретистовъ, и на вѣнской выставкѣ есть нѣсколько хорошихъ его портретовъ. Лучше остальныхъ мнѣ показались грудные портреты Листа и Рихарда Вагнера (послѣдній въ полукафтаньѣ и плоской шапкѣ, на манеръ тѣхъ, что носили въ XVI вѣкѣ Гансъ Саксъ и Гольбейнъ, а нынче носятъ повара въ кухнѣ. Въ этомъ костюмѣ временъ Ренесанса теперь такъ и пошли всѣ портреты Вагнера). Но на мои глаза, лучшіе портреты Ленбаха были ныньче не въ залахъ всемірной выставки, а въ той залѣ Künstlerhaus'а, гдѣ показывали лѣтомъ „Катерину Корнаро“, Макарта. Тутъ были два аристократическихъ мужскихъ портрета и два аристократическихъ женскихъ, написаны они были съ такимъ рельефомъ и жизненностью, что ихъ нельзя не отнести къ числу самыхъ превосходныхъ портретовъ. Сверхъ того, тутъ же выставленъ былъ поколѣнный портретъ княгини Милошъ Обреновичъ, черноволосой и черноглазой сербской красавицы, къ сожалѣнію только не въ національномъ костюмѣ. Конечно, и европейское бальное платье выказывало всю прелесть ея рукъ и шеи, но къ ея восточному, характерному типу, навѣрное еще больше подходилъ бы живописный и богатый сербскій нарядъ.

Превосходенъ былъ портретъ Мольтке, написанный Вернеромъ, представляющій знаменитаго нѣмецкаго генерала въ Версали, читающимъ газеты и окруженнаго планами. Размѣры портрета небольшіе, но тутъ прямо такъ и переносишься внутрь дома, въ кабинетъ; исчезаетъ формальность портрета, и видишь цѣлую картину домашней жизни, т.-е. именно то, во что однажды превратятся всѣ портреты.

Превосходны также два портрета, гдѣ берлинскій профессоръ Рихтеръ (авторъ „Египетскихъ пирамидъ“) представилъ себя съ маленькимъ сынкомъ, и свою жену съ маленькой дочкой. Правда, сынокъ-то у него не важный, и притомъ ни къ селу ни къ городу явился тутъ маленькимъ голенькимъ Бахусомъ, поднимающимъ бокалъ съ шампанскимъ изъ глубины объятій своего батюшки, облеченнаго въ зеленый бархатный сюртучокъ (вотъ-то нѣмецкія фантазіи и изобрѣтательность!), но за то жена Рихтера нарисована и написана съ такою силой и страстностью, съ какою только можетъ написать художникъ ту женщину, которая безъ памяти ему нравится и которую онъ имѣетъ возможность всячески разсматривать, сколько душѣ угодно. И въ самомъ дѣлѣ, мадамъ Рихтеръ всего этого стоила; она молодая, прекрасивая барыня, и влюбленный мужъ, обнаживъ ея руки до самыхъ плечъ, напуталъ ей на шею лишь нѣсколько золотыхъ нитей ожерелья, чтобы хоть капельку прикрыть ея великолѣпную грудь въ блѣднорозовомъ атласномъ платьѣ.

Теперь два слова объ этюдахъ колористовъ. Я признаю „этюдами“ тѣ картины, гдѣ художникъ мало думалъ, или вовсе даже не заботился о содержаніи и сюжетѣ своей картины, и устремлялъ всю мысль на то, чтобы выставить въ яркомъ блескѣ свою виртуозность въ рисункѣ или краскѣ. Если такимъ образомъ уже и вся картина Макарта „Катерина Корнаро“ есть, на мои глаза, ничто иное, какъ необыкновенно талантливый этюдъ, то тѣмъ болѣе я отношу къ этому роду такія вещи, которыя самъ авторъ принужденъ былъ окрестить какимъ-то сомнительнымъ именемъ. Что касается нѣмецкихъ художниковъ, то они конечно не смѣютъ предаваться такимъ смѣлостямъ, какъ французы, и писать „безнравственныя наготы“ (критики забранятъ!), и представляютъ свои колоритные этюды по большей части все въ костюмахъ; но не смотря на это, и у нѣмцевъ есть много колоритныхъ этюдовъ, чрезвычайно оригинальныхъ и художественныхъ. Сюда относятся: „Голубиная жертва“, вѣнскаго живописца Фукса, гдѣ, конечно, напрасно было бы искать какого-нибудь содержанія въ красивой дѣвочкѣ, будто бы принесшей голубей въ церковь или храмъ: это ничто иное, какъ этюдъ съ римской натурщицы, но до того сильно написанный и въ такихъ великолѣпныхъ, глубокихъ тонахъ, что эта картина можетъ быть съ честью поставлена въ какой угодно венеціанской картинной галлереѣ; потомъ „Старонѣмецкая дама“, мюнхенскаго художника Лейбля, вся написанная единственно только для чудесно-переданнаго чернаго платья; потомъ, „Послѣ обѣда“, мюнхенскаго профессора Рамберга, гдѣ дѣло идетъ вовсе не о представленныхъ тутъ юношѣ и дѣвицѣ, не

о томъ, какъ она вышиваетъ, а онъ издали на нее поглядываетъ—выраженія ихъ едва намѣчены и затронуты—а просто объ эффектахъ солнечнаго освѣщенія въ комнатѣ, и на бѣломъ платьѣ дѣвицы; потомъ, его же „Музыка", потомъ „Слушаніе музыки Шопена", Рамбергова ученика Келлера и т. д. Тутъ платье, бархатъ, шелкъ, мебель, ковры, двери и стулья играютъ главную роль. Еще бы не называть всего этого этюдами!

X.

Живопись. Венгерская школа: Мункачи.—Брукъ.—Шекели. — Горвицъ. — Танъ. — Тирольская школа: Дефрегеръ.—Шмидтъ.—Габель.—Польская школа: Матейко.—Жеримскій.—Брандтъ.—Родаковскій. —Курелла.—Паховскій. —Гротгеръ.—Тена.

Перечисляя самыя значительныя и интересныя созданія нѣмецкихъ школъ, я ни слова не сказалъ о многихъ картинахъ, тоже очень замѣчательныхъ, которыя обыкновенно туда же относятъ. Это я сдѣлалъ потому, что мнѣ хотѣлось указать на одинъ важный въ исторіи искусства, фактъ, совершающійся теперь передъ нашими глазами.

Въ послѣднія сорокъ лѣтъ образовалось много новыхъ художественныхъ школъ: бельгійская, голландская, мюнхенская, дюссельдорфская, берлинская, и т. д. На этомъ дѣло не остановилось: продолжаютъ еще и до сихъ поръ складываться въ твердый организмъ все новыя и новыя школы, доказывающія, что въ теперешней Европѣ сильное идетъ художественное движеніе. Вѣнская выставка именно и свидѣтельствуетъ, самымъ неопровержимымъ образомъ, о выдѣленіи изъ прежняго контингента еще нѣсколькихъ такихъ школъ. Я говорю про школы: венгерскую, тирольскую и польскую.

Венгерская имѣла даже свое особое помѣщеніе и свой особый каталогъ. Стремясь давно уже, какъ только можно, къ обособленью своему, Венгрія употребила громадныя усилія, чтобы образовать на всемірной выставкѣ такой промышленный и художественный отдѣлъ, который внушалъ бы почтеніе, и заставлялъ смотрѣть на эту страну какъ на государство, въ самомъ дѣлѣ во всѣхъ возможныхъ отношеніяхъ самостоятельное и владѣющее полнымъ комплектомъ дѣятельности и силъ. Для этого не пожалѣли ни трудовъ, ни расходовъ. И результатъ былъ достигнутъ. Венгрія своею выставкой смѣло могла мѣряться съ многими изъ самыхъ полновѣсныхъ государствъ въ Европѣ, давно уже сложившихся. Я оставлю, конечно, въ сторонѣ оцѣнку обширныхъ и удивительно стройныхъ промышленныхъ ея богатствъ, но скажу только, что художественная выставка Венгріи была составлена чрезвычайно тщательно, начиная даже съ каталога. Здѣсь огромное мѣсто занимали превосходно изложенныя исчисленія безчисленныхъ церковныхъ и свѣтскихъ предметовъ средневѣковаго венгерскаго искусства, присланныхъ на всемірную выставку; но столько же тщательно было трактовано и новое искусство, такъ что, за исключеніемъ французскаго каталога (всегда лучшаго на всѣхъ выставкахъ по аккуратности и необыкновенной полнотѣ), венгерскій далеко превосходилъ всѣ остальные каталоги всемірной выставки. Когда же посѣтители входили въ художественныя залы, они съ удивленіемъ вдругъ теперь узнали, что у Венгріи есть теперь уже цѣлая самостоятельная школа, очень значительная, и во главѣ ея художникъ, принадлежащій къ числу оригинальнѣйшихъ и талантливѣйшихъ въ Европѣ. Имя его—Мункачи.

Я не знаю, гдѣ этотъ живописецъ получилъ свое художественное образованіе: въ Мюнхенѣ ли, какъ многіе его соотечественники, или Дюссельдорфѣ, или Парижѣ, но у него есть уже свой складъ, свой характеръ, и даже свой совершенно особенный колоритъ. Мункачи одинъ изъ самыхъ рѣшительныхъ, неукротимыхъ реалистовъ въ Европѣ. Его не останавливаютъ никакія некрасивости, никакія несогласія съ формами и типами, принятыми въ академіяхъ за законъ и изящество. Онъ смѣлъ, рѣзокъ, неправиленъ, капризенъ, но за то глубоко правдивъ и выразителенъ: создаватели новыхъ школъ и направленій всегда таковы. На выставкѣ было его картинъ и этюдовъ довольно много, но лучшія двѣ его вещи: „Ночные бродяги" и „Старуха, сбивающая масло".

Первая картина—одна изъ самыхъ патетичныхъ во всемъ художественномъ отдѣленіи. Тутъ представлено, какъ патруль ведетъ, раннимъ сѣренькимъ утромъ, пойманныхъ за ночь воровъ и мошенниковъ, и тутъ же молодая красивая дѣвушка, идущая на рынокъ, остановилась поглазѣть, и чтò же?—въ толпѣ негодяевъ она вдругъ узнаетъ—кого?—своего возлюбленнаго! Ея выраженіе, испугъ и негодованіе; замѣшательство юноши, какъ видно, вовсе еще не худаго человѣка; солдатскія равнодушныя физіономіи у конвоя; фатальныя рожи у пойманныхъ, все это великолѣпно по естественности и простотѣ, по силѣ и мрачному душевному колориту. Въ другой картинѣ изображена дрянная злая старуха, что-то въ родѣ вѣдьмы, сбивающая масло, и тутъ же грызущая своимъ противнымъ ворчаніемъ бѣдную дѣвушку, которая уйти не можетъ, должна тутъ все слушать, чтò ей самаго противнаго ни надуваютъ весь день въ уши, и сама она можетъ быть, скоро станетъ такая же—это одна изъ ежедневныхъ, всюду повторяющихся сценъ. Ихъ не любятъ видѣть на картинахъ, а въ натурѣ—пускай!

Другіе венгерскіе жанристы, Брукъ и Шекели, выставили тоже интересныя вещи (первый милую сцену „Въ кухнѣ", второй—„Сироту", „Свиданье", „Сестры милосердія у постели больнаго" и т. д.); превосходные портреты венгерцевъ прислали Горовицъ и Танъ; что же касается историческихъ сочиненій (Лотца и Тана), подъ видомъ картоновъ на сюжеты изъ венгерской исторіи, для фресокъ, назначенныхъ въ пештскій національный музей, то они многочисленны, но неудачны, какъ большинство историческихъ композицій и у прочихъ народностей.

Другая новая школа — тирольская. Еще недавно тирольскіе художники были затерты въ общей

массѣ нѣмецкихъ живописцевъ, и ничѣмъ особеннымъ не отличались, развѣ только своимъ крайне ревностнымъ католичествомъ. Но теперь пришло другое время, и выдвинулось нѣсколько талантливыхъ художниковъ съ совершенно инымъ направленіемъ. А именно: національнымъ. Всѣ они учились, кто въ Мюнхенѣ, кто въ Дюссельдорфѣ, но скоро у нихъ образовался свой особенный стиль и складъ, какъ всегда бываетъ у людей, взявшихся обѣими руками за свои національныя задачи и прилѣпившихся къ нимъ всей душой.

Самый значительный между ними Дефреггеръ. Онъ въ короткое время двинулся такими быстрыми шагами, что, несмотря на свою молодость, вдругъ сдѣлался теперь соперникомъ и товарищемъ Кнауса и Вотье́. У него есть отчасти тотъ же недостатокъ, что у Вотьѐ: наклонность къ сладкимъ рожицамъ и мяконькимъ выраженьицамъ, но такая же правда и простота, а по краскѣ онъ стоитъ даже гораздо выше Вотьѐ, и приближается къ Кнаусу. Сильныхъ и трагическихъ сюжетовъ онъ до-сихъ-поръ еще не бралъ, но и то, что̀ до-сихъ-поръ служило задачами для его картинъ, бывало всегда граціозно, мило и юмористично, а главное—полно жизни. Лучшая его картина на выставкѣ: „Пляска въ избѣ“. Старый отставной солдатъ, подхвативъ молодую дѣвушку, отплясываетъ съ нею лихую народную пляску: на-те вотъ, посмотрите вы, молодой народъ, какъ надо плясать! Дѣвушка идетъ послушно въ пляскѣ, а сама повертывается къ хохочущей молодежи и лукаво подсмѣивается своей хорошенькой кошачьей мордочкой. Превосходна также: „Лошадь, выигравшая призъ“ (удивленіе, восторгъ и разсматриванье цѣлою деревней крутошеяго, убраннаго лентами жеребца); наконецъ, третья картина—„Два братца“: маленькій гимназистъ, еще нагруженный тетрадями и книгами, воротился домой и находитъ новорожденнаго малютку; онъ беретъ его бережно въ руки и бережно цалуетъ, съ улыбками, пока шумно восхищается остальное маленькое населеніе тирольской семьи.

Второй талантливый живописецъ этой школы — Матіасъ Шмидтъ. Это самый заклятый врагъ католическихъ поповъ и монаховъ въ Тиролѣ, и ихъ прославленію, на свой манеръ, онъ посвящаетъ большинство своего времени и таланта. Нельзя не хохотать, глядя, напримѣръ, какъ одинъ патеръ читаетъ самую основательную нотацію провинившейся, раньше свадьбы, парочкѣ влюбленныхъ, сконфуженныхъ и трусливыхъ, а у него за спиной хохочетъ, и надъ нимъ, и надъ ними, его апетитная „экономка“; или, ка̀къ монахъ, жирный и красный, сидитъ и важно отбираетъ отъ крестьянъ деньги за отпущеніе грѣховъ, а другіе тутъ же тащатъ ему всякую птицу, яйца и т. д.; или, ка́къ бѣдные крестьяне, мужчина и двѣ женщины, надсаживаются, волоча въ гору свой бѣдный хламъ на тачкѣ, пока два монаха, откормленные до того, что еле дышатъ, съ фарисейскимъ смиреніемъ, равнодушно глядятъ на плетущихся мимо нихъ бѣднягъ, духовныхъ дѣтей своихъ.

Третій тиролецъ—Габель. Его „Конскрипція въ Тиролѣ“ прекрасна по многочисленнымъ типичнымъ фигурамъ картины, хотя главная фигура юноши и послабѣе остальнаго.

Около этихъ трехъ главныхъ запѣвалъ группируются другіе художники, меньшей важности, но все-таки составляющіе свою школу и имѣющіе свою физіономію.

Наконецъ, третья національная школа, сложившаяся въ послѣднее время—польская. До сихъ поръ художники этой народности были разбросаны по разнымъ краямъ Европы, но у нихъ есть теперь такой могучій глава и такой художественный центръ, которые не могутъ не притянуть къ себѣ всѣ эти разъединенныя силы. Глава этотъ—живописецъ Матейко, центръ этотъ Краковъ. Матейко одинъ изъ тѣхъ художниковъ, которыми всего болѣе должна гордиться современная Европа. На всемірной парижской выставкѣ 1867 года, его въ первый разъ узнали всѣ и обратили на него вниманіе: тамъ была выставлена превосходная по силѣ и страстной выразительности картина „Варшавскій сеймъ 1773 года“. Но съ тѣхъ поръ онъ живо сталъ освобождаться отъ разныхъ своихъ недостатковъ, каковы, напримѣръ, нѣкоторая мелодраматичность позъ и непріятный фіолетовый колоритъ. Въ настоящее время всего этого нѣтъ уже почти и слѣда, и Матейко съ каждой новой картиной становится все сильнѣе и оригинальнѣе. Вообще всѣ его картины громадныхъ размѣровъ, и тутъ-то, на десяткахъ большихъ фигуръ, въ настоящій ростъ, выказывается капитальное его мастерство. У него нѣтъ другихъ сюжетовъ, кромѣ отечественныхъ, оттого такъ сильно и правдиво все, что онъ пишетъ. Характеристики его почти всегда изумительны по вѣрности, и ничто не можетъ быть историчнѣе, чѣмъ іезуитъ Поссевинъ, уговаривающій звѣрообразнаго Стефана Баторія, съ надменностью сидящаго на медвѣжьей шкурѣ, внять мольбамъ русскаго посольства, вымаливающаго миръ. Іезуитскій взглядъ, іезуитскіе мягкіе, точно безкостные пальцы, протянутые и доказывающіе, физіономія мужиковатыхъ и смирныхъ русскихъ бояръ, блескъ польскаго лагеря подъ Псковомъ, съ крылатыми всадниками и полуазіятскими канцлерами и воеводами—такихъ картинъ немного встрѣтишь въ европейскихъ музеяхъ. Что касается до русскаго духовенства и пословъ, то кромѣ великолѣпныхъ, талантливыхъ попытокъ покойнаго Шварца, ни одна еще изъ всѣхъ нашихъ историческихъ картинъ не представляла съ такою поразительною вѣрностью индивидуумовъ древней Руси, съ ихъ финско-татарскими физіономіями, тяжелымъ складомъ и покорными глазами.

Другая, столько же изумительная картина Матейки (только гораздо менѣе пестрая, и болѣе гармоничная и рельефная по письму), это „Люблинская унія“. Центромъ композиціи у него сдѣланъ король Сигизмундъ-Августъ, радостно поднимающій распятіе, и чуть отъ восторга не апплодирующій тому, что вотъ, наконецъ-то совершается теперь соединеніе Литвы съ Польшей, дѣло, около котораго онъ цѣлыхъ сорокъ лѣтъ ходилъ, все умасливая да подскабливая препятствія и помѣхи. Къ сожалѣнію, именно эта фигура всего менѣе удалась въ картинѣ:

она слишкомъ похожа на деревянную куклу. За то все остальное представляетъ цѣлый рядъ типовъ высокаго совершенства. Колѣнопреклоненный старикъ, Мартынъ Зборовскій, примасъ и кастелланъ краковскій, лѣвой рукой держитъ свитокъ съ печатями, цѣлую пергаментную башню: это актъ присоединенія; другую руку онъ кладетъ на Евангеліе, и зритель точно слышитъ его старческій, дребезжащій и спотыкающіся голосъ, произносящій клятвы. Кругомъ епископы, гетманы, воеводы съ мечами и государственнымъ знаменемъ, благословляющій издали дряхлый кардиналъ, блестящіе польскіе юноши въ придворномъ костюмѣ, наивные простофили крестьяне, удивленные своему вдругъ присутствію тутъ, насмѣхающіеся исподтишка диссиденты, ликующіе магнаты, красавицы-польки въ верхней трибунѣ—вотъ изъ чего составлена эта поразительная картина.

Другія два историческія произведенія Матейки: „Обличительная проповѣдь Скарги передъ дворомъ польскаго короля (1592)“ и „Коперникъ въ наблюденіи на платформѣ собора“, менѣе удались. „Проповѣдь Скарги“ въ первый разъ появилась на парижской художественной выставкѣ 1865 года, и тотчасъ же была замѣчена французской художественной критикой, очень наметанной и образованной, значитъ и очень чуткой ко всему талантливому. Не смотря на ужасно черный колоритъ и многія позы, слишкомъ театральныя или преувеличенныя, — наконецъ, на странныя позы дамъ, мечущихся взадъ и впередъ какъ угорѣлыя по собору, чего конечно никогда не случалось ни съ какими придворными, какія бы тамъ ни были самыя громовержущія проповѣди какихъ угодно Боссюэтовъ и Флешьѐ — не смотря на все это, французская критика тотчасъ сказала, что „Матейко обѣщаетъ быть важнымъ пріобрѣтеніемъ для исторической живописи“. И дѣйствительно, начавъ энергическими проклятіями и грознымъ негодованіемъ Скарги, Матейко никогда уже не понижалъ взятой разъ ноты, и шелъ съ тѣхъ поръ, всѣ эти 8 лѣтъ, все только выше и выше, все съ тою же серьезностью, все съ тѣмъ же національнымъ и общественнымъ энтузіазмомъ. Если этотъ человѣкъ подольше проживетъ, мы навѣрное дождемся отъ него еще многихъ взмаховъ могучаго орлинаго крыла. Кромѣ перечисленныхъ картинъ Матейки, на всемірной выставкѣ было нѣсколько превосходныхъ портретовъ этого художника. Всего примѣчательнѣе былъ грудной портретъ дамы (должно быть польки) на такомъ эффектномъ желто-розовомъ фонѣ, какого не пробовалъ никогда еще ни одинъ, кажется, художникъ.

Другой капитальный польскій живописецъ, Жеримскій, живетъ внѣ своего отечества, въ Мюнхенѣ, но всѣ сюжеты его картинъ—польскія, или относящіеся къ польской исторіи и польскимъ мѣстностямъ, и все это трактовано съ такимъ мастерствомъ, которое ставитъ его на высокое мѣсто въ ряду современныхъ художниковъ. Трудно сыскать въ ряду новыхъ картинъ что-нибудь совершеннѣе его „Привала въ лѣсу“, его встревоженнаго „Авангарда“ среди степи, его цѣпи двигающихся по снѣгу „Казаковъ“. Натуральность фигуръ и лошадей, изумительно написанные пейзажи, дымъ на только-что выстрѣлившемъ ружьѣ, вороны, каркающія и шлепающія въ воздухѣ крыльями, каждая подробность и мелочь написаны здѣсь просто изумительно. Но всего совершеннѣе, потому что она полна поэтическаго чувства, небольшая картина, подъ названіемъ „Ночь“. Луна свѣтитъ надъ Вислой, на крутомъ бережку въ маленькой хижинѣ мелькаетъ огонекъ, отражающійся тоненькой красной черточкой въ водѣ; еще другіе огоньки мелькаютъ по разнымъ другимъ мѣстамъ, за водой, а на берегу, на верху стоитъ нѣсколько фигуръ, но вездѣ тутъ такъ темно, что ихъ едва видно. Это евреи съ книгами, по обряду своему вышедшіе въ новолуніе на открытый воздухъ и читающіе тутъ при лунномъ свѣтѣ, въ полъ-голоса, свои еврейскія молитвы. Одной этой картины было бы достаточно, чтобы художнику создать себѣ самую крупную репутацію.

Прекрасна большая историческая картина Брандта: „Осада Вѣны турками въ 1683 году“, точно воскрешающая, въ большихъ размѣрахъ и въ краскахъ, миніатюры старинныхъ рукописей и печатныхъ книгъ; прекрасны портреты Родаковскаго, милы польскіе жанры Куреллы, Паховскаго, рисунки карандашомъ (почти всѣ идеальные и трагическіе) изъ новѣйшей польской исторіи, Гротгера, акварели и рисунки Тены, и т. д. Все это, вмѣстѣ сложенное, составляетъ порядочный матеріалъ для особой школы. Жаль только, что не былъ тутъ, въ этой блестящей компаніи, ни одной изъ историческихъ картинъ покойнаго краковскаго живописца Каплинскаго: онѣ представляли все только сильные трагическіе сюжеты изъ новѣйшихъ польскихъ временъ, и заслужили сильныя похвалы со стороны французской художественной критики на выставкахъ 1865 и 1867 годовъ („Эпизодъ“ и „На рѣкахъ вавилонскихъ“).

Но на этихъ трехъ новыхъ школахъ дѣло, конечно, не остановится, и, по всей вѣроятности, скоро сложатся еще другія, напримѣръ, чешская и нѣкоторыя славянскія. Готоваго матеріала для нихъ довольно, особливо для первой: не мало уже и теперь есть талантливыхъ чеховъ между художниками, считающимися австрійцами. Довольно указать на Фридлендера, родомъ чеха, только не рѣшившагося, покуда, приняться за свои народные сюжеты. Но стóитъ только ему, или тому и другому изъ его талантливыхъ товарищей, послѣдовать примѣру другихъ національностей, выдѣляющихся изъ общей австрійской художественной среды—и народная школа готова: она очень скоро сформируется и созрѣетъ.

XI.

Живопись. Англійская школа.—Голландская школа.—Бельгійская школа: Виллемсъ. — Стевенсъ. — Галлѐ. —Воутерсъ.—Лейсъ.—Итальянская школа: Усси.

Про остальныя націи въ художественномъ отдѣлѣ выставки мало можно сказать утѣшительнаго. Про

англійскія картины вовсе ничего не стоитъ говорить: ихъ и мало, да онѣ и не хороши. Лучшія всѣ остались въ Лондонѣ, и находились на международной выставкѣ въ Кенсингтонскомъ музеѣ. Всего примѣчательнѣе была тутъ огромная коллекція картинъ умершаго недавно любимаго англійскаго живописца Филлипа: почти всѣ онѣ представляютъ эпизоды изъ испанской простонародной жизни, бои быковъ, сцены въ церкви, на улицѣ и въ дому, любовныя сцены, похороны, родины и т. д. Картины эти заключаютъ столько интереса и художественнаго достоинства, что навѣрное сдѣлали бы довольно много чести англійскому отдѣлу въ Вѣнѣ. Чтò же касается до акварелей, въ большинствѣ случаевъ столько всегда отличныхъ у англичанъ, и составляющихъ совершенно особенную ихъ спеціальность, то на нынѣшній разъ ихъ было такъ мало, и притомъ онѣ были до того слабы, что художественный критикъ „Saturday Review“ (одинъ изъ лучшихъ въ Англіи) писалъ, что англичанамъ лучше было бы уже не срамиться и не посылать ихъ въ Вѣну.

За отсутствіемъ лучшаго и оригинальнѣйшаго голландскаго живописца, Альмы Тадемы, окончательно переселившагося въ Лондонъ и собирающаго тамъ гинеи съ обожающихъ его англичанъ, важнѣйшими картинами голландскаго отдѣла показались мнѣ картины г-жи Роннеръ, необыкновенно сильно и эффектно написанныя. Онѣ представляютъ юмористическія сцены изъ жизни разныхъ животныхъ, особливо собакъ („Три противъ одного“, „Два любителя сыра“ и т. д.).

У бельгійцевъ, модные ихъ живописцы, Виллемсъ и Стевенсъ, все только пишущіе дамъ и дамскіе туалеты, окончательно уже измельчали и обратились въ полнѣйшее ничтожество. У Галлѐ былъ хорошъ одинъ только портретъ словацкаго странствующаго мальчика, продающаго мышеловки: онъ написанъ сильно и красиво, но какъ далекъ нынѣшній Галлѐ отъ того, какимъ прежде когда-то казался, и какъ мало онъ выполнилъ прежнія обѣщанія! У Воутерса колоритна и довольно эффектна картина: „Сумасшедшій живописецъ фанъ-деръ-Гусъ“. (Онъ сидитъ къ зрителю прямо лицомъ, устремляя на него сумасшедшіе глаза свои; кругомъ Гуса товарищи или родные, старающіеся развлечь его музыкой). Другая картина его же: „Марія Бургундская упрашиваетъ гентскихъ городскихъ правителей помиловать ея совѣтниковъ“, гораздо уже слабѣе и менѣе интересна. Наконецъ, пріятно встрѣтить на выставкѣ одно изъ молодыхъ произведеній Лейса: „Праздникъ, данный Рубенсу антверпенскою стрѣлковой гильдіей“. Она полна естественности и исполнена горячею, сильною кистью, т.-е. задолго до того времени, когда Лейсъ вздумалъ умышленно исковеркать свой талантъ и посвятить его на повтореніе средневѣковыхъ безобразныхъ чучелъ, безъ перспективы, безъ красоты и—безъ смысла. О Кейзерѣ и Вирцѣ я говорилъ уже выше.

Про Италію можно сказать одно: у ней въ отдѣленіи, картинъ, по всегдашнему, много (цѣлыхъ 277), но замѣчательнаго ничего нѣтъ. По всегдашнему, тутъ обиліе сюжетовъ классическихъ и средневѣковыхъ. Это обычная итальянская реторика, не имѣющая никакого значенія. Усси, лѣтъ десять тому назадъ поднятой выше небесъ за его совершенно посредственную картину: „Отреченіе аѳинскаго герцога“, оказался теперь окончательно тѣмъ, чѣмъ былъ съ самаго начала—ничтожествомъ, и пишетъ на громадныхъ холстахъ какіе-то „Отъѣзды пилигримовъ въ Мекку“, на чтò не стоило тратить болѣе полуаршина мѣста и двадцати мазковъ кисти. Но, чтò касается новѣйшихъ итальянскихъ жанристовъ, то въ нихъ вся надежда будущаго итальянскаго искусства. Они мало-по-малу начинаютъ отдѣлываться отъ отечественной ходульной рутины (той самой, которая до сихъ поръ присутствуетъ въ хорахъ и аріяхъ ихъ оперъ), и пробуютъ примкнуть, по сюжетамъ и исполненію, къ остальному европейскому искусству. Всего отраднѣе видѣть „жанры“, начинающіе появляться теперь у итальянцевъ: ихъ теперь всегда пропасть на выставкахъ въ Туринѣ, Миланѣ, Флоренціи, Неаполѣ и т. д., и это обыкновенно лучшія итальянскія картины тоже и на европейскихъ выставкахъ, въ Парижѣ, Лондонѣ и т. д. Теперь даже не чудо встрѣтить итальянцевъ, пріѣзжающихъ учиться живописи въ Парижѣ, Дюссельдорфѣ. Чтò можетъ быть сильнѣе подобнаго перелома въ итальянскомъ искусствѣ и понятіи? Итальянцы учатся художеству въ Европѣ! Они, тѣ самые, чтò такъ долго держали (Богъ знаетъ зачѣмъ и почему) скипетръ искусствъ въ рукѣ, и задавали всѣмъ остальнымъ тонъ! Они, чтò тàкъ бывало презирали этотъ ничтожный „жанръ“, и глядѣли на него съ высоты безтолковаго и безмысленнаго величія! Времена, значитъ, перемѣнились—ну и слава Богу! Когда эта трудная работа перерожденія и переламыванія кончится, тогда вдругъ у Италіи очутится современная художественная школа, въ какой она уже давно нуждается. До тѣхъ поръ, мы только все будемъ видѣть „пробы пера“, какихъ на вѣнской выставкѣ довольно.

XII.

Скульптура. Итальянская школа: Монтеверде.—Ольдофреди. Французская школа: Кабѐ.—Буржуа.—Трюфѐмъ.—Шапю.—Кодронъ.—Каэнъ. Англійская школа.—Нѣмецкая школа: Вагмюллеръ.—Бегасъ. Датская школа: Іерихау. Швейцарская школа: Герцогиня Колонна.

Ни одна всемірная выставка не была такъ богата скульптурой, какъ нынѣшняя. Въ Вѣнѣ число скульптурныхъ произведеній простиралось до 900 пьесъ, статуй, группъ, барельефовъ и проч. Но эта огромная масса бронзы, мрамора и обожженной глины не представляла почти ничего утѣшительнаго. Скульптура давнымъ давно не дѣлаетъ ни малѣйшаго шага впередъ въ Европѣ. Хуже того — она самое отсталое изъ искусствъ. Могло ли оно и быть иначе? Вѣдь скульптура нашего времени своимъ умомъ не живетъ, она только и знаетъ, что держится преж-

нихъ привычекъ и преданій, и въ милліонный разъ повторяетъ новыя варіаціи на старыя темы.

Италія про себя воображаетъ (да на бѣду ей и многіе въ Европѣ поддакиваютъ въ этомъ), что она —патентованная страна всѣхъ искусствъ, отъ архитектуры и до музыки включительно, а что касается скульптуры, то ужъ тутъ она еще болѣе настоящая хозяйка: у ней одной сохранились священныя, истинныя преданія. На этомъ основаніи, Италія разсылаетъ обыкновенно по всѣмъ выставкамъ цѣлые полки мраморныхъ фигуръ мужскаго и женскаго пола, а по случаю Вѣны она постаралась больше чѣмъ когда нибудь, и выставила тутъ около 300 произведеній, сработанныхъ 150 скульпторами. Триста скульптуръ—шутка сказать! Сто-пятьдесятъ-пять скульпторовъ! Гдѣ они такую гибель набрали? И не подозрительна ли уже одна эта цифра? Не чудеса ли это, что въ Миланѣ оказалось цѣлыхъ 66 художниковъ этого рода, въ Римѣ 32, во Флоренціи 18 и т. д.? Да, сильно подозрительно, и, просмотрѣвъ всю эту громадную коллекцію, сразу соглашаешься съ художественнымъ критикомъ лондонскаго „Saturday Review", Аткинсономъ, что даже самые лучшіе изъ итальянскихъ скульпторовъ не въ состояніи возвыситься надъ раскислымъ и леденцовымъ стилемъ Кановы (по моему, Канова—это сущій Беллини скульптуры, только еще безсильнѣе и жиже), а остальные „художники—это то же, что странствующіе шарманщики, навыклою рукой вертящіе на гнусливой машинѣ аріи изъ „Троваторовъ", „Травіатъ", „Пуританъ", „Лучій" и проч. И въ самомъ дѣлѣ, что такое всѣ эти статуи, какъ не верченіе рутинныхъ скульптурныхъ мелодій? Дѣти плачущія или смѣющіяся, женскія фигуры, приподнимающія античный подолъ или несущія въ юбкѣ цвѣты, декламирующія или читающія, на всѣ лады тупо выглядывающія, маленькіе и большіе Микель-Анджело, Рафаэли, Колумбы, „Стыдливость", „Скромность", „Любопытство", освобождающаяся Италія, подъ видомъ трастеверники, ставшей въ позу и разломавшей на себѣ оковы: костюмъ-то у ней пожалуй и красивъ, да сама-то она трехъ копѣекъ не стоитъ; и вотъ такъ далѣе и прочія статуи,—все это ординарно, риторично, притворно и надоѣдаетъ до невозможности.

Частенько видалъ я на выставкѣ порядочную толпу народа передъ двумя итальянскими статуями: „Ребенокъ, читающій молитву по приказу", миланскаго скульптора Гуарніеро, и „Дебардёръ", туринскаго скульптора Табакки, и я не могу сказать, до какой степени мнѣ досадно было видѣть, ка̀къ низокъ, покуда, уровень вкуса не только у насъ, но и у громадныхъ массъ народа въ Европѣ. Что тутъ, кажется, интереснаго, въ этой гримасѣ маленькаго, очень некрасиваго ребенка, складывающаго самымъ плаксивымъ маперомъ свою ребячью нижнюю губу впередъ, потому что его заставляютъ читать вѣрно что-нибудь въ родѣ „Ave Maria" или „Pater noster", когда ему вовсе не хочется. И однако же, цѣлыя стада маменекъ, и заразъ съ ними уже и папинекъ, останавливались тутъ, и любовались, и были счастливы, и таяли отъ восторга, не примѣчая полнѣйшаго отсутствія художественности въ ихъ фаворитѣ, и только радуясь на то, что вотъ-дескать, тоже и маленькій ребеночекъ тутъ представленъ! Ахъ ка̀къ мило, ахъ ка̀къ чудесно!—Да, да, нечего сказать, великое счастье. Вотъ какъ мало надо, чтобы иныхъ людей тронуть до самой глубины души—вздоромъ и пустяками.

Но, что касается другой статуи, той тщедушненькой молодой женщины, сидящей нога на ногу, на вѣсу, подперши голову рукой, въ трико и шляпкѣ съ перомъ, на бекрень, что была выставлена подъ названіемъ „Дебардеръ", то по крайней мѣрѣ тамъ такъ уже прямо и извѣстно было, зачѣмъ скульпторъ ее дѣлалъ: столькихъ людей приводятъ въ восхищеніе странствующія красавицы, наполовину раздѣтыя, хоть бы ихъ красота была и не Богъ знаетъ какая, даже самая сомнительная. Но въ общей сложности, что это за художественныя произведенія нужны большинству любой публики, русской, французской или нѣмецкой!

Одна часть итальянской и нѣмецкой публики, съ критикой за одно, ухитрилась также придать какое-то особенное значеніе скульптору Монтеверде (генуэзцу родомъ, живущему обыкновенно въ Римѣ); но на мои глаза его группа „Дженнеръ, прививающій оспу собственному ребенку", есть ничто иное, какъ pendant къ превознесенной, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, картинѣ Усси. Сюжеты обоихъ произведеній, конечно, совершенно разные, но количество и качество таланта ихъ авторовъ, мнѣ кажется, почти одинаковы: тотъ же у обоихъ умѣренный реализмъ, та же извѣстная доля правдивости, и даже красивости, но вмѣстѣ съ тѣмъ что-то придуманное, насиженное и риторичное, словомъ, что-то совершенно условное и банальное. Тутъ нѣтъ непосредственности и свободы вдохновенія; а гдѣ этого всего нѣтъ, тамъ не поможетъ никакая, самая фотографическая аккуратность въ передачѣ складокъ на чулкахъ, насупленныхъ бровей и вытянутой впередъ шеи, никакія подробности кафтана, панталонъ, волосъ, рукъ и т. д., какъ это было въ статуѣ Дженнера. Смотришь на группу Монтеверде, и говоришь себѣ: „Нѣтъ, не такъ должно быть происходило дѣло въ натурѣ; навѣрное и докторъ не такъ сидѣлъ, эфектно скрючившись и съежившись, не такъ держалъ ребенка, да и ребенокъ не такъ лежалъ на колѣняхъ у отца, не леталъ такъ картинно рукою и не распоряжался ногами по всѣмъ правиламъ итальянскаго художественнаго этикета. Нѣтъ, итальянцы еще и понятія не имѣютъ объ истинной реальности!" Лучшее, что еще было у художниковъ этой націи—это иные бюсты съ натуры, изъ гипса или обожженной глины, т.-е. мужскіе и женскіе портреты. Итальянцы прекрасно владѣютъ матеріальной стороной своего дѣла: мраморъ у нихъ гнется подъ рѣзцомъ, словно резинка подъ пальцами. Представить матерію, кружева, сотни тончайшихъ морщинъ и складокъ на лицѣ—имъ ни по чемъ, тутъ они великіе мастера; они способны идти даже еще дальше, вѣрно копировать оригиналъ; значитъ, вездѣ тамъ, гдѣ дѣло идетъ о чемъ угодно, только не о настоящемъ творчествѣ и художественномъ со-

зданіи, о! тамъ они у себя дома, тамъ они очень хороши.

Какъ на примѣръ особенной неспособности итальянцецъ къ истинно-историческимъ скульптурнымъ изображеніямъ, можно указать на статую изъ гипса „Наполеонъ III въ Чизльгёрстѣ“, графа Ольдофреди. Наполеонъ сидитъ въ креслѣ, низко наклонилъ голову на грудь, рука его безжизненно свѣсилась со спинки кресла. Пожалуй, на первый взглядъ, скульпторъ задумалъ дѣльно, ему хотѣлось представить, какъ сидитъ одинъ, покинутый, хотя и не потерпѣвшій никакого непосредственнаго наказанія отъ измученныхъ имъ народовъ Европы, недавній повелитель міра, и самъ себя бичуетъ грызущими воспоминаніями. Но это именно только на первую секунду. Второй взглядъ тотчасъ же показываетъ, что никакого истиннаго выраженія, никакой истинной глубины, правды и красоты нѣтъ тутъ. Все здѣсь поверхностно, внѣшне и—преувеличено. Я невольно подумалъ тутъ про статую „Послѣдній день Наполеона I“ скульптора Вела (Vela), бывшую на всемірной парижской выставкѣ 1867 года. И *этотъ* Наполеонъ тоже сидѣлъ, съ „глубокой“ думой на челѣ (по итальянски!) и терзался, и мучился и—нравился многимъ. Но хотя тогдашній Вела талантливѣе будетъ нынѣшняго Ольдофреди, а въ сущности оба они художники одного и того же пошиба—итальянскаго опернаго. Кому нравятся трагическія аріи и хоры Пуританъ, Трovаторовъ и Семирамидъ, тому покажутся глубокими и эти Наполеоны.

Скульптурный отдѣлъ французовъ былъ великъ: онъ содержалъ 196 произведеній, сдѣланныхъ 92 художниками, и, въ извѣстныхъ отношеніяхъ не могъ не остановить на себѣ вниманія. Французскіе скульпторы, точно также какъ и французскіе живописцы, проходятъ очень строгую школу, они ведутъ дѣло своего художественнаго образованія съ необыкновеннымъ упорствомъ и энергіей, а если прибавить къ этому врожденный французамъ вкусъ, идущій по наслѣдству отъ давнихъ поколѣній, то ясно становится, что художники эти должны производить не мало вещей красивыхъ по формамъ и отлично выполненныхъ въ техническомъ отношеніи. Замѣтимъ еще, что при вѣчномъ неугомонномъ исканіи французами новыхъ путей по разнообразнѣйшимъ отраслямъ человѣческой дѣятельности, ихъ художники тоже и по скульптурѣ постоянно производятъ такіе эксперименты надъ художественнымъ матеріаломъ, какихъ другимъ народамъ и въ голову не приходитъ: такъ, напримѣръ, они пробуютъ придать своимъ бронзамъ и terres cuites'амъ всевозможные оттѣнки; что касается бронзы, они выдумали серебрить ее такимъ чудеснымъ матовымъ тономъ, что статуя получаетъ необыкновенно пріятную тѣльность и жизненность. Не все же вѣдь, наконецъ, сидѣть на одномъ бѣломъ мраморѣ, благо онъ пришелъ по наслѣдству отъ другихъ вѣковъ и другихъ народовъ. Дай-ка попробуемъ что-нибудь и свое, думаютъ французы. Думаютъ, пробуютъ, ну, и доходятъ до чего-нибудь въ самомъ дѣлѣ новаго и отличнаго. Это вѣчное неугомонное пробованіе, это присутствіе блестящихъ внѣшнихъ качествъ дѣлаетъ французскую скульптурную школу необыкновенно привлекательной. Но тутъ все и кончается. Какъ ни хороши, по внѣшнимъ формамъ, многочисленные взводы Фавновъ, греческихъ пастуховъ, Аристофановъ, Спартаковъ, вакханокъ, Нарцисовъ, Агриппинъ и проч., но къ нимъ невозможно имѣть ни малѣйшей симпатіи. Смотришь и думаешь: „Вотъ сколько таланта потрачено даромъ этими превосходными художниками—Камбосомъ, Перрò, Дублемаромъ, Готьè, Гюмери, Барріасомъ, Кавелье, Дюбуа и другими! Что было бы, еслибы они занялись чѣмъ-нибудь получше и подѣльнѣе этихъ завялыхъ пустяковъ!“ И дѣйствительно, французской скульптурѣ недостаетъ только того, чтобы напасть на истинную реальную дорогу и отказаться отъ идолопоклонства передъ антикомъ и условными хомутами разнаго устройства: тогда, при ея технической выработанности и мастерствѣ, она полетитъ по новымъ горизонтамъ такимъ же могучимъ орломъ, какъ французская живопись.

Но, кромѣ античности, ни на что болѣе ненужной и скучной, скульптура страдаетъ еще другимъ горемъ у французовъ: остатками прежней мелодраматичности. На вѣнской выставкѣ было, къ несчастію, нѣсколько ея образчиковъ, плачущая въ отчаяніи Франція, подъ заглавіемъ „1871“, художника Кабè, и страшно исковеркавшаяся „Дельфійская Пиѳія“, Буржуà. Первая статуя сидѣла, опустившись всѣмъ тѣломъ впередъ, словно ни единой косточки не осталось цѣльной у ней въ хребтѣ, и свѣсивши обѣ руки до земли, между обѣими колѣнями; искаженныя брови и осунувшіяся скулы, словно у классической маски, приходились какъ разъ въ тактъ съ напыщенностью и искусственностью остальной фигуры; въ тоже время „Пиѳія“ бѣсновалась и коробилась, со своими растрепанными косами, размахнувъ туда и сюда руки, точь въ точь будто ей и хотѣлось бы соскочить съ неловкой, неуклюжей подставки, на которой сидитъ, да вотъ нельзя, гвоздями приколочена! Декоративностью и нѣкоторою напыщенностью страдала даже и прекрасная статуя Трюфема: „Мирабò на трибунѣ“, впрочемъ, полная огня и стремительности. Мирабó стоитъ тутъ будто на каѳедрѣ и поднявъ руку грознымъ жестомъ, съ гнѣвомъ и страстью во всей позѣ тѣла, съ молніями во взорѣ, посылаетъ королю революціонный отвѣтъ поднявшагося на дыбы Народнаго собранія. Я хорошо вижу иные художественные недостатки этой статуи, а все-таки скажу, что на мои глаза, она еще болѣе всего подходитъ къ будущимъ созданіямъ истинной реальной скульптуры во Франціи.

Къ числу статуй, скорѣе посредственныхъ, и которыми нельзя быть слишкомъ довольнымъ, по нѣкоторой ординарности позъ и отсутствію опредѣленнаго выраженія, я отношу „Жанну д'Аркъ“, Шапю, и „Мольера“, Кодрона. Обѣ статуи недурны, представлены въ очень натуральныхъ позахъ, безъ всякой идеальности и съ исторически вѣрной обстановкой,—она, одѣтая французской крестьянкой, въ корсетѣ и юбкѣ, стоитъ на колѣняхъ, онъ—въ парикѣ, французскомъ кафтанѣ и на высокихъ каблумахъ, сидитъ въ креслѣ. Оба даже до извѣстной степени

изящны, но вѣдь въ нихъ нѣтъ ровно ничего, вѣдь они ровно ничего не говорятъ, у нихъ въ лицѣ ничего не выражено изъ всего того, что̀ они могли бы и должны бы были выразить,—такъ, что же въ нихъ толку?

Наконецъ, между изображеніями животныхъ, которыми всегда славились французы, мудрено было не обратить вниманія на двѣ удивительныя, по жизни и замѣчательной энергіи выраженія, группы Каэна: „Тигръ, одолѣвающій крокодила", и „Нубійскій левъ, рвущій на клочки свою добычу". Къ этому разряду надо отнести еще двухъ превосходныхъ быковъ французской породы, съ громадными лирами роговъ на головѣ, и низко висящими складками мясистой груди; они были отлиты изъ бронзы и поставлены на дворѣ, у входа во французскій земледѣльческій отдѣлъ.

Англійская скульптура не имѣла ни одного сколько-нибудь замѣчательнаго представителя на вѣнской выставкѣ. Но чтобы имѣть понятіе о новѣйшемъ развитіи и особенномъ направленіи этой школы, надо видѣть монументъ принцу Альберту, поставленный теперь передъ зданіемъ постоянной всемірной выставки въ Лондонѣ: этотъ монументъ покрытъ сотнями мраморныхъ и бронзовыхъ статуй и группъ, тутъ участвовала вся англійская школа, со всѣми большими и малыми своими талантами, и со всѣми своими посредственностями. Наврядъ ли кто въ цѣлой Европѣ, кромѣ самыхъ патріотическихъ и безвкусныхъ людей между англичанами, похвалилъ монументъ этотъ, состоящій изъ громаднаго готическаго балдахина, саженъ въ 25 вышины, надъ колоссальной сидячей статуей принца Альберта. Все тутъ не хорошо и не изящно, даромъ что вся эта исторія стоила около 100,000 фунтовъ стерлинговъ: словно не художникъ, а инженеръ, на́скоро навѣдавшійся въ художественные а́тласы и книги, состроилъ эту рогатую, порядкомъ неуклюжую часовню изъ драгоцѣнныхъ мраморовъ, бронзы и мозаичныхъ картинъ. И размѣры и формы архитектуры, и бронзовыя статуи, стоящія десятками по верхамъ, и вся масса фигуръ, въ настоящій ростъ, мраморнаго фриза, идущаго вокругъ пьедестала, подъ ногами принца Альберта,—все это неладно, ординарно и не красиво. Англійской школѣ сильно не повезло при исполненіи разнообразныхъ, благодарнѣйшихъ задачъ (по части идеальной—множество аллегорическихъ группъ и фигуръ, а по части реальной—169 фигуръ, представляющихъ архитекторовъ, скульпторовъ, живописцевъ, музыкантовъ и поэтовъ всѣхъ временъ и народовъ). Но тутъ же, рядомъ въ этомъ самомъ монументѣ есть нѣсколько скульптуръ, совершенно необыкновенныхъ и достойныхъ всего вниманія Европы. Это—четыре огромныя мраморныя группы внизу на землѣ, у подножія ступеней, идущихъ во всѣ стороны горой отъ часовни-балдахина. Эти группы такъ громадны, что изо всей скульптуры съ ними можетъ равняться по величинѣ развѣ одна древняя группа „Фарнезскій быкъ" въ неаполитанскомъ музеѣ. Онѣ представляютъ четыре страны свѣта, въ воспоминаніе того, что принцъ Альбертъ первый созвалъ на всемірныя выставки—всѣ страны свѣта. Еще нѣсколько менѣе примѣчательна первая группа: „*Европа*", Макдоуеля, состоящая изъ главной срединной фигуры, сидящей на быкѣ, со скипетромъ въ рукѣ, и окруженной четырьмя женскими фигурами, представляющими Англію—съ трезубцемъ, Францію—съ мечомъ, Германію съ развернутой книгой, и Италію—съ лирой и палитрой. Фигуры красивы, но не возвышаются надъ обыкновеннымъ уровнемъ аллегорій на монументахъ, напр., хотя бы на нашемъ монументѣ Императора Николая I. За то три остальныя группы представляли что-то очень красивое и новое. Центромъ группы „*Азія*", скульптора Фоли (Foley) былъ громадный слонъ, увѣшенный бахромой и орнаментальными привѣсками на лбу и туловищѣ: онъ еще лежитъ (какъ сама Азія), но уже начинаетъ двигать своими толстыми, словно колонны, ногами, и собирается приподняться. На его хребтѣ сидитъ чудесная нагая азіятская женщина, вся въ браслетахъ и жемчугахъ, обѣими руками приподымающая надъ головою закрывавшую ее до ногъ непроницаемую фату. По четыремъ сторонамъ слона четыре азіата—главные азіатскіе народы: красивый персіянинъ въ мѣховой своей шапочкѣ, съ перомъ и фигурной продолговатой чернильницей; арабъ—купецъ съ товарами, лежащими грудой около верблюжьяго походнаго сѣдла; китаецъ съ фарфоровыми издѣліями, и индѣецъ—воинъ, съ изящнымъ своимъ оружіемъ. Центръ группы „*Африка*", скульптора Тида, составляетъ лежащій на колѣняхъ верблюдъ, взнузданный и весь въ бахрамѣ. Съ его горба спускается на землю прелестная женская фигура, въ костюмѣ египетской фараоньши, съ скипетромъ въ рукѣ, съ кроткимъ благоволеніемъ въ очахъ и всей позѣ. Вокругъ нея, около верблюда: красивый нагой нубіецъ, едва прикрытый около пояса клѣтчатой шерстяной матеріей, негръ съ лукомъ въ рукахъ и съ разорванными цѣпями, брошенными въ ногахъ, наконецъ купецъ—мусульманинъ, и женская фигура, олицетворяющая европейскую цивилизацію. Центръ четвертой группы „*Америка*", скульптора Белля,—злой и могучій бизонъ; онъ бѣжитъ, пригнувъ голову, по саваннамъ, а фигура Сѣверной Америки, съ звѣздой и орлинымъ перомъ на головѣ, своимъ скипетромъ направляетъ его бѣгъ. Подлѣ стоятъ, въ живописныхъ своихъ костюмахъ, испанецъ со старинныль испанскимъ ружьемъ и въ широкополой шляпѣ, мексиканецъ въ коронѣ изъ перьевъ, канадецъ въ звѣриныхъ шкурахъ. Надъ ними всѣми возвышается фигура самой Америки, сидящей на спинѣ у бизона, въ вѣнцѣ; въ правой рукѣ у нея копье, кончающееся каменнымъ остріемъ, въ лѣвой круглый щитъ, на которомъ представлены: орелъ, боберъ, звѣзды и другіе гербы американскихъ государствъ. Всѣ эти группы чрезвычайно красивы и по своей пирамидальной формѣ и безконечно жизненнымъ реальнымъ подробностямъ въ изображеніи каждой народности. О здоровомъ направленіи англійской скульптуры, начинающей исходить изъ маленькихъ вседневныхъ статуетокъ и группъ, какъ я это предсказывалъ еще въ 1862 г., послѣ

всемірной лондонской выставки, я когда-нибудь поговорю еще подробно, при другомъ случаѣ.

У нѣмцевъ — образчики всегдашней ихъ напыщенной, торжественной, лже-классической и сухой манеры, доходящей иногда до нестерпимой трескотни. Такъ напримѣръ, модель торжественнаго монумента Вагмюллера, въ честь 1870 года, почти вся состоитъ изъ пирамиды геніевъ и ангеловъ, размахавшихся растопыренными своими крыльями на всю композицію, точь-въ-точь у самыхъ плохихъ нашихъ скульпторовъ. А иной разъ, опять, скульптура доходитъ у нѣмцевъ и до сладкой смазливости и лже-граціи, какъ, напримѣръ, въ извѣстной „Венерѣ, ласкающей маленькаго Амура“, Бегаса. Венера тутъ какъ-то пренеловко вытянула впередъ губы и голову, и треплетъ по щекѣ своего капризничающаго Амура: что̀ это, аллегорія, или просто такъ, обыкновенныя скульптурныя нелѣпости? Однакоже мѣмцы, въ своемъ отчаянномъ классицизмѣ, радуются и на такіе пустяки, недостойные занимать порядочнаго художника даже полчаса, не то что годъ, и два, и три.

Но, среди неудачныхъ созданій нѣмецкой скульптуры, я укажу на нѣкоторыя исключенія, которыя „настоящими художниками“, людьми настоящаго скульпторнаго дѣла, быть можетъ становятся просто ни во что, и признаются развѣ что сносными игрушками, а мнѣ кажутся, какъ англійскія группы, выше у меня разсказанныя, зачатками новой, истинно-нужной намъ теперь скульптуры. Во-первыхъ, я укажу на большую группу, отлитую изъ серебра вѣнскимъ серебряникомъ Германомъ и назначенную для украшенія какихъ-нибудь поставцевъ въ парадной залѣ, или торжественныхъ обѣденныхъ столовъ. Такихъ группъ бывало прежде всегда много во французскихъ и англійскихъ отдѣлахъ всемірныхъ выставокъ. Четыре стороны этого маленькаго монумента заняты сценами изъ народной сказки „Dornröschen“, и тутъ, среди средневѣковой архитектуры и кустовъ зелени, являются охотники, графы, пажи, графини, повара, воины, собаки, кошки—все какъ требуетъ сказка, но съ безконечнымъ юморомъ, трагичностью, граціею, красотой. Это современная живопись *жанръ*, перешедшая въ скульптуру. Мнѣ эта группа такъ понравилась, по современности и новости своего направленія, что я записалъ имена всѣхъ работавшихъ надъ нею: сочинилъ ее скульпторъ Е. Фухъ, лѣпилъ Іоганнъ Пордорфъ, чеканилъ Карлъ Вашманъ, составилъ пьедесталъ и архитектурную обстановку Іозефъ Шейбъ. Другія подобныя же группы, тоже серебряныя, тоже очень художественныя и изящныя по нынѣшнему, по новому, я нашелъ въ отдѣлѣ виртембергскаго королевства. Онѣ, впрочемъ, уступали группѣ Германа. Выполнены онѣ были серебряникомъ города Гельброна, Брукманомъ, и представляли сцены изъ сказки „Семь вдроновъ“, по композиціямъ Швинда.

У датчанъ недурна (хотя и классична) статуя профессора Іерихау „Бой охотника съ пантерой“: въ ней довольно много энергіи и красивыхъ линій. У швейцарцевъ—манерная и нѣсколько искаженная, въ родѣ стиля рококо, но необыкновенно сильная по движенію (особенно для женщины) „Медуза“, съ змѣями въ волосахъ, съ судорожно сжатыми пальцами ногъ, съ кручеными складками классической одежды, герцогини Кастильоне-Колонна, урожденной графини де'Аффри, изъ Фрейбурга. Ея же бюсты: „Абиссинскій вождь“, „Біанка Капелло“ и „Марія Антуанетта“, также свидѣтельствуютъ о значительномъ мужественномъ талантѣ, но мало изящны. Притомъ еще надо замѣтить, что какъ я ни радуюсь всегда примѣрамъ женской талантливости, но меня мало привлекли созданія герцогини Кастильоне: во-первыхъ она, какъ и всѣ остальные ея товарищи, не выходитъ за предѣлы скульптуры идеальной, т. е. ложной и праздной, а во-вторыхъ, она не выражаетъ собою никакой особенной національной школы (что̀ конечно, есть всегда первое требованіе отъ художника): ея скульптура не болѣе, какъ смѣсь мотивовъ и стиля французскихъ съ итальянскими.

XIII.

Архитектура. Англійская школа.—Французская школа.—Нѣмецкая школа.—Итальянская школа.

Архитектура была довольно хорошо представлена на всемірной выставкѣ, но не полно. Изъ трехъ архитектурныхъ школъ, идущихъ теперь впередъ и создающихъ новыя формы: французской, нѣмецкой и англійской, послѣдняя, можно сказать, вовсе не имѣла представителей въ Вѣнѣ, потому что нельзя же признать чѣмъ-то значительнымъ тѣ полдюжины рисунковъ, которые были высланы изъ Лондона и представляли только зданія второстепеннаго достоинства (наприм. загородную виллу маркиза Вестминстера въ Чеширѣ, архитектора Уатергоуза; новое министерство юстиціи въ Лондонѣ, архитектора Стрита, и т. д.). Они ничуть не давали понятія о томъ, что̀ творитъ теперь новая англійская архитектурная школа, очень значительная.

По всегдашнему, всѣхъ богаче была Франція, и именно всего болѣе ея „Спеціальная выставка города Парижа“—этотъ новый отдѣлъ, неизвѣстный еще ни на одной изъ прежнихъ всемірныхъ выставокъ, и свидѣтельствующій о громадныхъ силахъ, починѣ и дѣятельности современной Франціи. Здѣсь выставлено было поразительно полное собраніе рисунковъ, моделей и фотографій со всѣхъ значительнѣйшихъ французскихъ построекъ новѣйшаго времени, съ цѣлыми томами отдѣльно переплетенныхъ листовъ, содержащихъ художественныя и техническія детали. Тутъ были почти всѣ парижскіе театры, въ послѣднее десятилѣтіе перестроенные за-ново (театры: Шатлѐ, Gaieté, Водевиль, Лирическій) множество ратушей, школъ, церквей, синагогъ (въ томъ числѣ большая новая Синагога, которую архитекторъ Альдрофъ, еврей родомъ, строитъ, на улицѣ Побѣдъ, въ древне-еврейскомъ стилѣ, и въ такихъ великолѣпныхъ формахъ, что она, кажется, заткнетъ за-поясъ чудесную берлинскую синагогу), множество крытыхъ рынковъ, составленныхъ почти единственно изъ желѣза и стекла, большихъ городскихъ фонтановъ съ

громадными статуями и группами—все безконечно разнообразныя созданія этой, по преимуществу талантливой школы.

Между германскими архитекторами всего ярче выдаются теперь вѣнскіе. Вѣна вся теперь въ новыхъ постройкахъ, по большей части очень значительныхъ размѣровъ. Многое строится архитектурными обществами и компаніями, и потому часто видишь повтореніе однихъ и тѣхъ же пріемовъ и мотивовъ, пускаемыхъ въ оборотъ просто гуртомъ; но все-таки новые кварталы, начиная съ „Кольцовой улицы" (Ringstrasse), или большаго бульвара, окружающаго центральную часть Вѣны, покрылись теперь рядомъ великолѣпныхъ зданій, настоящихъ дворцовъ, которымъ особую красивость и элегантность часто придаютъ высокія кровли, кончающіяся во всю длину прорѣзнымъ конькомъ. И вотъ, рисунки этихъ-то новыхъ зданій, музеевъ, частныхъ домовъ, колоссальныхъ отелей, занимающихъ цѣлые кварталы, желѣзнодорожныхъ станцій, барскихъ дворцовъ, бань и т. д., занимаютъ много мѣста въ австрійскомъ отдѣлѣ. Изрѣдка встрѣчаются тутъ также и остатки классическихъ и академическихъ пріемовъ; но въ большинствѣ случаевъ видишь попытки новой, современной архитектуры, употребляющей много желѣза и стекла, много цвѣтныхъ украшеній, и даже золотыхъ фоновъ на наружныхъ фасадахъ, часто мозаику и живопись—и все это при отличныхъ массахъ и расчлененіяхъ.

Впрочемъ, про многія изъ существеннѣйшихъ сторонъ вѣнской архитектуры я говорилъ уже выше: сами зданія выставки, каменныя и деревянныя, являлись цѣлой выставкой и примѣромъ австрійской архитектуры.

Изъ прочихъ германскихъ школъ *всего болѣе* выставила, по части архитектуры, школа мюнхенская (впрочемъ, мало оригинальная), *всего менѣе* —берлинская, гдѣ все еще вѣруютъ въ величіе Шинкелей и Штюллеровъ, и все еще продолжаютъ строить въ ихъ несносномъ аѳинско-берлинскомъ вкусѣ. Лучшимъ примѣромъ берлинскаго архитектурнаго направленія можетъ служить выборъ, по конкурсу, ординарнѣйшаго и казеннѣйшаго проекта нашего Бонштедта для постройки зданія Рейхстага. Вообще говоря, въ архитектурѣ, какъ и въ остальныхъ искусствахъ, пруссаки всегда представляютъ ужасно много неуклюжести и прозы, и очень мало творчества. Граціи и красоты—у нихъ никакой. Впрочемъ, въ Берлинѣ начинается теперь движеніе къ лучшему, что̀, кромѣ Пассажа, доказывается и тѣми деревянными постройками вѣнской выставки, которыя одновременно съ австрійцами, сочиняли и прусскіе архитекторы.

Итальянцы неизлечимы въ своей классичности. Новый пассажъ Виктора-Эммануила въ Миланѣ поразителенъ по громадности, но пошловатъ по архитектурѣ, а Національный Банкъ въ Болоньѣ—еще менѣе интересенъ, со своими колоннадами, фронтонами и карнизами. Точно такова же и остальная архитектурная выставка у итальянцевъ.

XIV.

РУССКАЯ ШКОЛА.

Живопись: Рѣпинъ.—Верещагинъ.—Перовъ.—Влад. Маковскій. —Янсенъ.—Конст. Маковскій.—Харламовъ.—Гунъ.—Беккеръ.—Гè.—Клодтъ.—Шишкинъ.—Семирадскій.—Скульптура: Антокольскій.—Каменскій.—Чижовъ.—Лансерé.—Архитектура: Гриммъ.—Гедике.—Резановъ.—Горностаевъ.—Сычуговъ.—Ропеттъ.—Гартманъ.—Художественно-промышленный отдѣлъ: Монигетти.

Я дошелъ теперь, по порядку обзора, и до нашей русской школы. Что она мнѣ дорога, что я ее люблю какъ только можно, это знаетъ всякій, кому случалось читать хоть что-нибудь изо всего мною про нее написанное въ разные годы. И однакоже, не смотря на то, что мнѣ не предстояло увидать въ Вѣнѣ, на всемірной выставкѣ, ничего новаго, ничего такого, чего я давно бы уже не зналъ, не смотря на то, что мнѣ еще въ Петербургѣ было извѣстно, что выборъ нашей посылки хорошъ и, значитъ мудрено намъ ударить лицомъ въ грязь, я все-таки не былъ спокоенъ. Никакъ нельзя было предвидѣть, какая однакоже роль намъ выпадетъ на всемірномъ смотру, и не слишкомъ ли мы выйдемъ мизерны, въ сравненіи съ чужими крупными тузами. Въ самомъ дѣлѣ, перебывавши на всѣхъ почти всемірныхъ выставкахъ, начиная съ самой первой, 1851 года, я давно уже узналъ, какъ иной разъ перспектива перемѣняется, и то, что̀ кажется у себя дома, въ безопасности отъ всякихъ сравненій, застрахованнымъ отъ грозной конкурренціи, вдругъ сжимается, мельчаетъ, а иной разъ даже становится и вовсе миніатюрнымъ, когда вынесутъ и поставятъ среди большаго, а и того еще опаснѣе, среди всемірнаго собранія. Тутъ, пожалуй, придется иной разъ жутко даже и не такому молодому, только что поднявшемуся деревцу, какъ наша художественная школа.

Когда я пріѣхалъ въ Вѣну, и вдругъ, въ художественномъ отдѣленіи, очутился въ присутствіи такихъ колоссально - талантливыхъ вещей, какъ „Маршалъ Примъ" Реньо, да неслыханныя по историческому духу картины Матейки, тоскливое чувство страха еще болѣе овладѣло мною. Талантливыя вещи, разумѣется, всегда и вездѣ останутся талантливыми,—это такъ, но вѣдь дѣло въ размѣрахъ, въ масштабѣ. Однакоже, войдя въ залу русскаго художественнаго отдѣленія, я сразу увидалъ, что страхи мои были напрасны, и что, прежде, у насъ дома, было хорошо и значительно, то такимъ осталось тоже и здѣсь. Я глубоко былъ обрадованъ съ перваго же взгляда, я больше не боялся за нашихъ художниковъ, пусть приходятъ и смотрятъ ихъ произведенія люди съ цѣлаго міра. Тутъ была истинно значительная коллекція отличныхъ вещей.

Одно только надо сказать. Большинство нашихъ русскихъ картинъ является все въ маленькихъ или, по крайней мѣрѣ, умѣренныхъ размѣрахъ, а потому никогда бы не надо намъ брать громадныхъ залъ,

которыя заставляютъ каждую вещь казаться меньше, и (что еще хуже) заставляютъ скучивать вмѣстѣ огромное количество произведеній. Это всегда очень невыгодно. Гораздо лучше взять помѣщеніе умѣренныхъ размѣровъ, но чтобъ такихъ комнатъ было нѣсколько, и чтобы картины не лѣзли одна на другую.

Но какъ ни радовалъ меня составъ нашего художественнаго отдѣленія, я никогда не могъ удерживаться отъ точно такой же досады, какую испытывалъ всякій, русскій или иностранецъ, входя въ наше отдѣленіе. Въ разстановкѣ и расположеніи нашихъ художественныхъ произведеній царствовала такая же неурядица, безсмысліе, хаосъ, какъ въ промышленномъ отдѣленіи. „Что это за выставка!—говорили всякій день около меня приходящія и уходящія толпы народа. И что это за странные люди, русскіе! Ничего-то они порядкомъ не умѣютъ сдѣлать, даже съ лучшими, талантливѣйшими своими созданіями! Точно нарочно сами же вредятъ имъ изо всѣхъ силъ! Ну кто же не знаетъ, что гдѣ выставляютъ картины масляными красками, тамъ не развѣшиваютъ цѣлыя стѣны карандашныхъ картоновъ и архитектурныхъ рисунковъ, т.-е. цѣлыя сажени бѣлой бумаги. Будто нельзя было имъ найти другого мѣста—если уже эти картоны имъ такъ драгоцѣнны. Странные люди! Вездѣ ѣздятъ, вездѣ бываютъ, на всѣхъ выставкахъ присутствовали, а все еще не знаютъ, какъ можно и какъ нельзя обращаться съ художественными произведеніями“. Отвѣчать было нечего, говорившіе были правы, приходилось молча глотать свое негодованіе и досаду.

Что такое былъ, вдобавокъ, полный небрежности, пропусковъ и ошибокъ, нашъ художественный каталогъ, даже и во 2-мъ изданіи (гдѣ всѣ другія націи исправили свои ошибки и пополнили недомолвки и недочеты), о томъ я и рѣчи не хочу заводить.

Перейдемъ прямо къ тому, что было у насъ въ самомъ дѣлѣ важнаго и чудеснаго.

Самой лучшей и талантливой картиной русскаго отдѣла была, безъ сомнѣнія, картина г. Рѣпина: „Бурлаки на Волгѣ“. Ее, по всей справедливости, повѣсили на первое, главное, самое центральное мѣсто всего отдѣленія. И тутъ она блистала какъ самый крупный алмазъ среди множества другихъ отличныхъ драгоцѣнныхъ камней. По глубокой патетичности, по искренности и правдѣ типовъ, это, по моему мнѣнію, замѣчательнѣйшее созданіе всей вообще русской живописи, а написана эта вещь съ такой силой краски, съ такимъ огнемъ, что ничего не могла съ нимъ подѣлать даже вся бѣлая бумага, такъ роскошно развѣшанная противъ нея. Разсматривая эту удивительную картину, послѣ нѣсколькихъ мѣсяцевъ антракта, я еще разъ подивился на тѣхъ премудрыхъ критиковъ [1]), которые хлопотали всего больше о томъ, чтобы увѣрить нашу публику, будто „Бурлаки“ г. Рѣпина не что иное, какъ иллюстрація однихъ стиховъ г. Некрасова, въ его „Подъѣздѣ“:

[1]) Статья М. П. Ковалевскаго въ „Отеч. Запискахъ“. *В. С.*

Выдь на Волгу: чей стонъ раздается
Надъ великою русской рѣкой?
Этотъ стонъ у насъ пѣсней зовется,
То бурлаки идутъ бичевой!..

Вотъ удивительные-то люди! Что общаго между этими стихами, хнычущими и причитающими, какъ наемная плакальщица въ ложныхъ слезахъ (такова была уже мода, когда писались эти стихи!) и здоровымъ, правдивымъ, мужественнымъ выраженіемъ картины г. Рѣпина? Вѣдь бурлаки этого молодого, талантливаго художника вовсе не „стонутъ“ по-некрасовски, вовсе не „поютъ“ въ какой-то гражданской скорби, и даже вовсе и рта-то не разѣваютъ. Они идутъ и молчатъ, и молчатъ не оттого, чтобы ихъ романтическія помышленія одолѣли—это они предоставляютъ празднымъ и притворяющимся барамъ,—а потому, что у нихъ совсѣмъ другое въ головѣ: у иного, какъ бы три гривны скорѣе добыть; у другого, какъ бы пойти да поѣсть; у третьяго, какъ бы отдохнуть, да онучи поправить, и т. д., все помышленія очень простыя, близкія и ничуть не „стонущія“. Картина г. Рѣпина всего болѣе отдѣлялась, на мои глаза, отъ остальныхъ русскихъ товарищей своихъ, правдивостью и естественностью выраженія, почерпнутаго не изъ сочинительскихъ книгъ, а изъ самой народной жизни. Сотни лѣтъ русской исторіи создали эти вотъ типы, этотъ вотъ разнокалиберный людъ, понукаемый нуждой и сбѣжавшійся на Волгу со всѣхъ концовъ Россіи. Какъ они, однакоже, полны жизни и здоровья! Какія громадныя силы въ нихъ покоятся и какъ они ихъ добродушно растрачиваютъ, кажется и сами того не цѣня и не соображая, только на то, чтобы выработывать бѣдные гроши! Пускай мнѣ покажутъ, изъ всѣхъ русскихъ картинъ, до сихъ поръ у насъ сдѣланныхъ, еще другую такую, до того глубоко національную, до того правдивую, до того широко и глубохо захватывающую. Въ сравненіи съ этою, большинство нашихъ русскихъ картинъ—красивыя, но праздныя дѣтскія игрушки. Иностранцы, само собою разумѣется, не могли оцѣнить всего значенія картины, въ такой степени національной (точно также, какъ, наприм., они и понятія не имѣютъ, что такое для насъ и для нашей литературы—Гоголь), но все-таки, даже съ самой общей художественной точки зрѣнія должны были признаться, что картина нашего русскаго юноши, такъ недавно еще покинувшаго академическія скамьи, много и сильно вѣситъ въ общемъ счетѣ европейскаго искусства на всемірной выставкѣ. Одинъ изъ тѣхъ критиковъ, которые теперь больше чѣмъ когда нибудь надуты германскимъ величіемъ и полны презрѣнія ко всему ненѣмецкому, Пехтъ, писалъ, въ самый разгаръ вѣнской выставки, что тамъ, во всемъ художественномъ отдѣлѣ всѣхъ народовъ міра, нѣтъ другой, столько солнечной картины, какъ картина Рѣпина. Другіе (вѣнская „Presse“) писали, что оригинальные типы рабочихъ русскихъ мужиковъ переданы у Рѣпина—ausgezeichnet gut (превосходно); еще другіе (Леманъ, Bildende Kunst in der Gegenwart), что „Бурлаки на Волгѣ“—глубоко національное русское произведеніе, и т. д. Кто, въ прежнее

время, приводилъ иностранцевъ къ такимъ рѣшительнымъ, полновѣснымъ отзывамъ?

Потомъ мнѣ показалась на выставкѣ въ высшей степени значительною, сильною и ничего не потерявшею противъ Петербурга—„Голова ташкентца“, написанная В. В. Верещагинымъ. По моему, этотъ художникъ занимаетъ у насъ мѣсто въ родѣ того, какое занимаетъ у французовъ Жеромъ: то же затаенное въ глубинѣ картинъ негодованіе противъ тысячи возмутительнѣйшихъ событій прежняго или настоящаго времени; тотъ же духъ, протестующій противъ безобразій и варварствъ, на каждомъ шагу кишащихъ въ исторіи и жизни, и вмѣстѣ то же мастерство, сила, почти-что рѣзкость выраженія, Конечно, „Голова ташкентца“ не больше какъ этюдъ съ натуры, и хотя это мастерской этюдъ, но не могъ онъ выставить наружу главныхъ качествъ г. Верещагина; но за то, въ одномъ изъ угловъ выставки (къ сожалѣнію, кажется, даже мало замѣченныхъ публикой, особенно русской) было нѣсколько произведеній этого художника, которыя по настоящему должны были бы висѣть, вмѣсто разныхъ какихъ-то картоновъ и плановъ, въ русскомъ отдѣлѣ, а не въ чьемъ-то чужомъ. Въ Ротондѣ, на одной изъ стѣнъ круговаго кольца помѣщено было до 20 отличныхъ фотографій мюнхенскаго фотографа Оберлеттнера, съ картинъ г. Верещагина, напримѣръ: „Нападаютъ врасплохъ!“, „Окружены!“, „Нищіе въ Самаркандѣ“. „Хоръ дувановъ“ „Пилигримы у дверей мечети“, „Разборъ мертвыхъ русскими и туркестанцами на полѣ сраженія“, и т. д. Но особенно характерною мнѣ показалась вотъ какая картина. Нарисована унылая мѣстность, ташкентская степь; посреди возвышается пирамида изъ какихъ-то шаровъ, точь въ точь какіе бываютъ на артиллерійскихъ дворахъ. Но посмотрите поближе, и вы увидите, что это не ядра и не шары, а цѣлая гора человѣческихъ череповъ, очутившаяся здѣсь, потому что на этихъ самыхъ мѣстахъ недавно было сраженіе. Кругомъ летаютъ и подпрыгиваютъ вороны, отыскивая что поклевать, а внизу подпись: „Апоѳеоза войны. Посвящается всѣмъ великимъ завоевателямъ прошедшаго, настоящаго и будущаго времени“. Правдивость изображеній г. Верещагина, въ соединеніи съ мѣткимъ и ѣдкимъ выборомъ сюжетовъ (вспомните его трагическія картины: „До побѣды“ и „Послѣ побѣды“) дѣлаютъ его однимъ изъ самыхъ дорогихъ для насъ русскихъ художниковъ.

Прекрасные жанры многихъ нашихъ новѣйшихъ живописцевъ отводили намъ очень почетное мѣсто на выставкѣ. Сюда я отношу въ особенности слѣдующія, хорошо извѣстныя нашей публики картины: „Рыболовъ“, профессора Перова; „Пріемная у доктора“, Любитель соловьевъ“ г. Владиміра Маковскаго; „Трефовый тузъ въ каютѣ“ г. Янсена; „Масляница“, профессора Константина Маковскаго, и т. д. Сюда же отношу я прелестно написанныя, но, къ сожалѣнію, почти вовсе безсодержательныя и очень смахивающія на что-то французское, картины: „Музыкальный урокъ“ г. Харламова, „Дѣти съ котятами“ и „Больное дитя“, профессора Гуна. Иностранные критики говорятъ про эти послѣднія картины приблизительно тоже, что и я. Одинъ изъ нихъ говоритъ: „Пока русскіе живописцы ищутъ себѣ мотивовъ среди нѣмецко-русскихъ салоновъ бо-монда, понимается, что они остаются въ зависимости отъ иностранцевъ. Такъ, наприм., Беккеръ со своею „Дѣвочкой съ куклой“ и Гунъ со своими милѣйшими „Дѣтками, играющими съ котенкомъ“, сильно примыкаютъ къ нѣмецкому жанру, задающему имъ тонъ“.

Изъ числа картинъ на историческіе сюжеты, „Петръ Великій допрашиваетъ царевича Алексѣя“, профессора Гѐ, имѣвшая у насъ столько успѣха, произвела въ Вѣнѣ очень мало впечатлѣнія, и даже прошла почти вовсе незамѣченною, вѣроятно потому, что на всемірную выставку былъ посланъ не оригиналъ, а повтореніе или копія, далеко не равняющаяся первоначальному экземпляру. Другая же наша превосходная историческая картина „Канунъ Варѳоломеевской ночи“, профессора Гуна, останавливала на себѣ, какъ и прежде въ Парижѣ, всеобщее вниманіе, и это неудивительно: она очень характерна и выразительна, а колоритъ—чудесный. Это до сихъ поръ лучшая вещь г. Гуна.

Прибавьте ко всему этому сильно написанные этюды головъ г. Харламовъ („Цыганка“, „Мордовка“, „Итальянка“), отличные, хорошо у насъ извѣстные пейзажи профессора Клодта и академика Шишкина („Закатъ солнца“ и „Сосновый лѣсъ“), и нѣкоторыя другія еще вещи—и вы будете имѣть такой составъ русской художественной выставки, который не могъ не дать намъ очень виднаго положенія въ ряду остальнаго европейскаго художества. И иностранцы это хорошо сознавали. Не было такой художественной критики за время выставки, гдѣ бы не высказывали, что пора теперь перестать считать русскихъ единственно только подражателями въ искусствѣ: долго-дескать, они въ самомъ дѣлѣ подражали то итальянцамъ, то французамъ, то нѣмцамъ, но теперь у нихъ народилась новая самостоятельная школа. Только иностранцы никакъ не могутъ сразу оставить покровительственнаго тона, все отыскиваютъ—хоть на минуту, хоть въ единой черточкѣ—подражаніе своимъ собственнымъ талантамъ, и для этого указываютъ у насъ то на тѣ, то на эти небывалыя сходства. Такъ напр., Леманъ, нахваливая какъ только можно русское художественное отдѣленіе, все-таки ухитрился найти подражаніе Кнаусу, и у кого? У г. Владиміра Маковскаго, въ его „Пріемной у доктора“! „Эта картина, говоритъ онъ, еще стоитъ въ полной зависимости отъ нѣмецкаго искусства. Дама въ длиннохвостомъ платьѣ и чиновникъ съ опущенной головой, рядомъ съ нею, написаны точь въ точь ученикомъ Кнауса“. И это говорится про г. Владиміра Маковскаго, такого оригинальнаго, такого національнаго всегда, и въ особенности въ этой картинѣ, въ томъ числѣ и въ фигурѣ этого чиновника, смирно ожидающаго своей очереди!

Здѣсь мнѣ приходится пожалѣть, что не послали на выставку иныхъ отличныхъ картинъ нашихъ изъ послѣдняго времени. Такъ напримѣръ, я не видалъ въ Вѣнѣ картины г. Прянишникова „Гостиный

дворъ", которая сильно нравилась всѣмъ въ Петербургѣ и въ Москвѣ на нашихъ выставкахъ, и навѣрное понравилась бы всѣмъ и на всемiрной выставкѣ, какъ характерная, полная юмора и оригинальности сцена изъ современной русской жизни. Но у насъ иногда чудныя дѣла творятся: вдругъ нападетъ такая чопорность и трусость, объ какой нигдѣ больше и понятія не имѣютъ. Вдругъ инымъ покажется, что Боже насъ сохрани послать за-границу такую-то картину—мы просто себя тутъ осрамимъ, настоящее свое достоинство уронимъ. Какъ это выставлять передъ иностранцами вотъ тѣ и эти комическія или каррикатурныя стороны нашего быта и жизни! На этотъ разъ, соображенiе глубокихъ патріотовъ въ томъ состояло, что какъ-молъ это возможно, посылать на всемiрную выставку такую картину, гдѣ старикашка чиновникъ, даже въ вицмундирѣ, даже—о ужасъ! со знакомъ безпорочной службы въ протертой петличкѣ, пляшетъ изъ-за подачки передъ гостино-дворскими купцами въ Москвѣ, а изъ нихъ одни хохочутъ, другіе въ ладоши бьютъ, въ тактъ гнусливой гармоникѣ, третьи рога показываютъ.—Ну да, такъ что же? Неужели не посылать? Неужели оттого, что этой картины въ Вѣнѣ не было, иностранцы такъ вотъ сейчасъ и позабудутъ всѣ наши прорѣхи и недочеты, все что видѣли собственными глазами у насъ всякій день на театрѣ и въ подлинной жизни, въ романахъ и комедіяхъ, все, что тысячу разъ читали у себя дома, даже не ѣздивши въ Россію? Отчего же остальная Европа такъ не боится свои раны, свои болячки выставлять на показъ въ картинахъ и на выставкахъ? Или у насъ слишкомъ глубоко засѣли прежнія привычки: только бы люди не видали, а что внутри тамъ дѣлается—ну, пусть все идетъ какъ можетъ, какъ испоконъ вѣку шло! И вотъ, почтенные провинціалы рѣшаютъ дѣло по своему; трусливая ихъ мораль торжествуетъ а художество жестоко страдаетъ.

Наконецъ, надо мнѣ сказать два слова и про картину г. Семирадскаго „Грѣшница". Эта совершенно внѣшняя, но все-таки до извѣстной степени талантливая вещь пострадала на выставкѣ больше всѣхъ остальныхъ картинъ нашихъ. Повѣшена была она въ Центральной залѣ очень высоко, и притомъ среди картинъ, если не очень хорошихъ въ сущности, то, по крайней мѣрѣ, очень крупныхъ по размѣрамъ и часто сильныхъ по колориту. Среди нихъ „Грѣшница" вдругъ совершенно поблѣднѣла и стушевалась, и всѣ даже хорошія ея качества (напримѣръ, блестящій, хотя и искусственный, вовсе не существующій въ природѣ колоритъ) исчезли до такой степени безслѣдно, что наврядъ ли многіе обратили на нее хоть какое-нибудь вниманіе. Правда, нашлись между иностранными критиками такіе, какъ Леманъ, которые восхищались „современнымъ" трактованіемъ библейскаго сюжета у г. Семирадскаго и находили глубокую выразительность и великую красоту въ головахъ и фигурахъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ; но даже и этотъ цѣнитель прекраснаго признавалъ, что „при такихъ сюжетахъ, какъ „Грѣшница", чисто-колоритные эффекты г. Семирадскаго, въ ущербъ спокойному настроенію цѣлаго, вовсе не идутъ". Остальные иностранные художественные критики, о превознесенной у насъ одно время картинѣ нашего соотечественника либо вовсе молчали, либо отзывались очень невыгодно и одинъ изъ нихъ (все-таки, сравнительно лучшій), Пехтъ, съ глубокимъ негодованіемъ нападалъ на „эксперименты въ колоритѣ", пробуемые Богъ знаетъ зачѣмъ на такомъ сюжетѣ, гдѣ надо было бы задаваться чѣмъ-нибудь поглубже и похудожественнѣе. Все вообще настроеніе онъ признавалъ фривольнымъ и поверхностнымъ, оргію—чѣмъ-то въ родѣ парижскихъ масляничныхъ вакханалій и т. д. Что касается до меня, я даже и тутъ, при самой опасной для нея обстановкѣ, могъ отличать поблѣднѣвшія качества этой картины и думалъ про себя: „Вѣдь собственно говоря, г. Семирадскій не стоитъ ни въ какой связи съ русской національной школой. Кажется, ему всего естественнѣе и выгоднѣе было бы примкнуть къ которой-нибудь изъ новыхъ европейскихъ школъ, напримѣръ, хоть къ краковской. Она идетъ теперь въ гору, и принадлежать къ ней, вмѣстѣ съ Матейко, Жеримскимъ, Родаковскимъ и другими—дѣло не худое и не безславное. У этой школы большая будущность. Авось тогда и г. Семирадскій, подъ могучимъ и невольнымъ вліяніемъ сильныхъ товарищей, когда-нибудь создастъ картину и въ самомъ дѣлѣ примѣчательную.

Лучшимъ скульптурнымъ произведеніемъ русской школы былъ, конечно, „Иванъ Грозный", г. Антокольскаго. И иностранная публика, и всѣ художественные критики, нѣмецкіе, французскіе и англійскіе, тотчасъ же обратили вниманіе на эту статую, даромъ что она поставлена была не въ самомъ художественномъ отдѣлѣ, а въ перистилѣ, на верху лѣстницы, даромъ что русскій художественный каталогъ совершенно пропустилъ ее, даже во второмъ своемъ изданіи. Первое было обусловлено позднимъ прибытіемъ „Ивана Грознаго" въ Вѣну (такъ какъ его долго не хотѣли туда посылать, вѣроятно, у насъ и такъ довольно есть талантливыхъ, великолѣпнѣйшихъ скульптуръ); что же касается втораго обстоятельства, то чѣмъ оно обусловливалось—этого уже навѣрное никто не объяснитъ. Всего скорѣе, тутъ просто-на-просто дѣйствовали двѣ главныя русскія добродѣтели: лѣнь и несокрушимая апатія. Какъ бы то ни было, но публика и критика европейская тотчасъ же замѣтили нашу чудесную статую, поняли, что въ ней столько грандіозности, ширины формъ и патетичности выраженія, что съ нею наврядъ ли многое можетъ соперничать на всей скульптурной выставкѣ. Нѣмецкіе критики хвалили нынче въ Вѣнѣ эту статую столько же, сколько въ прошломъ году англійскіе, во время лондонской выставки, и говорили, что это созданіе—„превосходно задуманное и превосходно выработанное до самомалѣйшихъ подробностей" (Вѣнская „Presse").

Прочая наша скульптура представляла мало замѣчательнаго для иностранцевъ, и они почти вовсе не обратили на нее вниманія. И дѣйствительно, „Первый шагъ", г. Каменскаго, сладкій и немножко манерный, прошелъ незамѣченнымъ уже и на мюнхенской выставкѣ 1869 года, а „Крестьянинъ въ бѣдѣ", г. Чижова, наврядъ-ли способенъ кому-нибудь

понравиться: такъ мало тутъ жизни и натуры, и такъ много сухости.

Я сильно разсчитывалъ на эффектъ милыхъ бронзовыхъ вещицъ г. Лансере („Телега парой", „Сокольничій", „Малороссійскій возъ", „Пастухъ", „Тройка", „Телята", „Кумысъ" и т д.), которыя всѣ у насъ такъ хвалятъ и, къ сожалѣнію, такъ мало раскупаютъ, сильно подрѣзывая тѣмъ руки художнику. Но ихъ, вмѣстѣ съ лошадиными фигурами барона Клодта, до того нескладно и безалаберно насовали на столѣ, что ничего почти нельзя было разобрать, и большинство уходило изъ русской залы, не имѣя о нихъ ровно никакого понятія.

Въ архитектурномъ отдѣлѣ у насъ было нѣсколько хорошихъ вещей, наприм., проектъ тифлисскаго собора, проф. Гримма и Гедике, проектъ московской ратуши профессора Резанова, гельсингфорскій соборъ, профессора Горностаева, смоленская станція г. Сычугова, проектъ кладбищенской церкви, г. Ропетта, частные дома (очень оригинальные), построенные въ Москвѣ и Петербургѣ г. Гуномъ и т. д. Но между всѣми этими композиціями всего оригинальнѣе и талантливѣе показались мнѣ созданія покойнаго академика Гартмана (тоже совершенно позабытыя нашимъ художественнымъ каталогомъ): московскій народный театръ, огромную модель котораго онъ прислалъ въ Вѣну, военный музей московской политехнической выставки 1872 года, проектъ городскихъ воротъ въ Кіевѣ, нѣсколько частныхъ домовъ и дачъ, наконецъ, типографія, построенная въ Москвѣ для г. Мамонтова. Не въ одной Россіи понимали самобытный талантъ Гартмана и сочувствовали новизнѣ и свѣжести идей этого молодого художника: въ Вѣнѣ онъ также нашелъ достойныхъ цѣнителей. Когда пришли туда рисунки Гартмана и ихъ распаковали передъ коммиссіей архитекторовъ, то эти послѣдніе съ перваго взгляда пришли въ настоящій восторгъ и отъ мастерства рисовальщика (Гартманъ былъ одинъ изъ превосходнѣйшихъ акварелистовъ, какихъ мнѣ только случалось встрѣчать), и отъ новизны и богатства фантазіи его. Что касается техническаго умѣнья, то оно настолько поразило австрійскихъ техниковъ-строителей, что вѣнское „Архитектурное Общество" положило: употребить всѣ усилія на то, чтобы пріобрѣсти для своего музея великолѣпную модель московскаго народнаго театра, даромъ что тутъ не было никакихъ почти внѣшнихъ украшеній, и все дѣло состояло въ одномъ конструктивномъ скелетѣ: такъ своеобразенъ былъ этотъ театръ, разбирающійся по бревнушку и необычайно стройный. И дѣйствительно, бѣдный Гартманъ, не дождавшійся европейскаго признанія своего таланта и техническаго умѣнья, вполнѣ заслуживалъ этой блестящей награды. Ни у кого изъ русскихъ архитекторовъ не было до сихъ поръ такой фантазіи, изобрѣтательности и новизны, какъ у него. Въ этомъ отношеніи онъ былъ для нашего искусства тѣмъ же, чѣмъ французскіе архитекторы для своего: смѣлъ, предпріимчивъ, талантливъ и мастерски владѣлъ формой. Полюбивъ русскій національный стиль и рѣшившись выработать его по своему, онъ весь предался этой мысли, и съ каждымъ новымъ проектомъ создавалъ все новыя формы и орнаментацію. Прелестны были его постройки петербургской и московской выставки 1870 и 1872 года, красивы византійскія ворота для Кіева,—чрезвычайно оригинальныя,—но еще болѣе значенія имѣютъ послѣднія его постройки въ Москвѣ, въ прошломъ и нынѣшнемъ годахъ. Вопреки старинной рутинѣ, онъ построилъ типографію г. Мамонтова всю цвѣтную, и снаружи и внутри, и, главное, безъ всякой раскраски и прилѣповъ, а отъ начала и до конца изъ цвѣтныхъ кирпичей съ поливой разной формы и объема, нарочно заказанныхъ, но до того дешевыхъ, что они могутъ быть доступны для каждой почти постройки; а оригинальная ихъ кладка и размѣщеніе дали самые живописные узоры, оригинальнѣйшій видъ всему зданію. Ворота къ этой же типографіи поразительны по новизнѣ своего замысла: вы тутъ видите четвероугольные столбы на круглыхъ колонкахъ, съ вырѣзками и выемками по всему корпусу; они кончаются наверху тяжелыми заостряющимися кокошниками, и все вмѣстѣ образуетъ что-то азіатско-русское, совершенно невиданное и небывалое въ нашемъ искусствѣ. Столько же оригиналенъ и изященъ долженъ былъ быть фасадъ дома для народныхъ лекцій (въ зданіи Соляного городка, въ Петербургѣ), сочиненный въ этой же самой системѣ цвѣтныхъ кирпичей и изразцовъ: къ сожалѣнію, проектъ остался неисполненнымъ. Вообще говоря, рисунки Гартмана, особенно за послѣднее время, столько своеобразны и замѣчательны, что заслуживали бы изданія.

На мои глаза, потеря для насъ Гартмана еще важнѣе, чѣмъ потеря Шварца, тоже молодого, слишкомъ рано умершаго художника: Гартманъ былъ талантливѣе, смѣлѣе и подвижнѣе умомъ, но оба принадлежали тому новому поколѣнію, которое двигаетъ наше искусство впередъ самымъ рѣшительнымъ образомъ, и, наконецъ, однажды доставитъ ему торжество.

Кончая замѣтки про нашъ архитектурный отдѣлъ, прибавляю еще двѣ вещи. Во-первыхъ, я замѣчу, что иностранная художественная критика съ большою симпатіею отнеслась нынче къ національной нашей архитектурѣ. Вѣнская газета „Presse" посвятила даже особую большую статью подробному разбору всего нашего архитектурнаго матеріала. Вообще говоря, иностранцы не придаютъ ровно никакого значенія всѣмъ плохимъ копіямъ и чахоточнымъ подражаніямъ, какими отличались старинныя наши архитектурныя поколѣнія. Такимъ образомъ, они только что смѣются надъ нашими Казанскими и Исаакіевскими соборами и тому подобными жалкими отсталостями, а драгоцѣнные камни и металлы, пошедшіе сюда въ дѣло цѣлыми горами, нисколько не подкупаютъ ихъ въ пользу этихъ полу-мрачныхъ, малохудожественныхъ зданій. Точно также иностранцы очень хорошо раскусили, что такое тѣ наши церкви, во псевдо-русскомъ стилѣ, что строились лѣтъ 30 и 25 тому назадъ десятками, сотнями, безъ вкуса, казенно и сухо. Но за то они отлично поняли и оцѣнили стремленіе новѣйшей архитектурной нашей школы, направляющейся къ истинному національному стилю и прилежно изучающей старинные наши памятники, съ которыхъ было на выставкѣ много пре-

восходныхъ рисунковъ и даже, по частямъ, гипсовыхъ слѣпковъ. Эта школа не копируетъ, не повторяетъ рабски и слѣпо то, что̀ дѣлали предки, но, основываясь на старинныхъ характерныхъ формахъ и граціозной, оригинальной орнаментистикѣ, творитъ новыя сочетанія. И вотъ именно эти-то новыя попытки показались иностранной критикѣ заслуживающими истиннаго вниманія. Она съ уваженіемъ говорила и про церкви, и частные дома, и театры, и музеи, созданные новымъ нашимъ архитектурнымъ поколѣніемъ (это были почти все тѣ же зданія, о которыхъ отзывался съ похвалою и я).

Вовторыхъ, я не могу не пожалѣть, что русскіе архитекторы послали на выставку такъ мало рисунковъ собственной руки и замѣнили ихъ фотографіями. Какъ я прежде предсказывалъ, этихъ фотографій вовсе и не принялъ въ соображеніе жюри, и многія достойныя созданія лишились награды и присужденія чисто изъ-за лѣни ихъ авторовъ. Другіе европейскіе архитекторы поступаютъ съ своими произведеніями иначе.

Про наши художественно-промышленныя созданія на вѣнской выставкѣ мало можно сказать хорошаго, потому что сколько нибудь примѣчательныхъ вещей тутъ было слишкомъ немного. Однакоже и между ними есть на что̀ указать съ похвалой. Было нѣсколько красивыхъ стеклянныхъ и фарфоровыхъ сосудовъ, впрочемъ, для употребленія собственно только богатыхъ людей, т.-е. такихъ сосудовъ, которые никогда, или по крайней мѣрѣ еще очень долго, не будутъ имѣть никакого значенія для общаго искусства и не распространятся въ общей народной массѣ; нѣсколько хорошихъ парчей, золотыхъ и серебряныхъ, красивыхъ и элегантныхъ, но до того худо выставленныхъ, что онѣ теряли добрую половину своего значенія; наконецъ, нѣсколько десятковъ серебряныхъ и золотыхъ вещицъ въ русскомъ вкусѣ, гг. Овчинникова, Сазикова, Хлѣбникова, Постникова и другихъ: тутъ были солонки, портмоне, ложки, ковши, сосуды для пунша, стаканы, кресты, дарохранительницы и т. д. Всего красивѣе и лучше между ними тѣ, что выложены были эмалью или представляли подражаніе полотна салфетки; но вѣдь все это только мелочи, подробности орнаментистики и серебряной или золотой мастеровой техники, и болѣе ничего. По части формъ и созданія, указать на что нибудь особенное было мудрено. Правда, инымъ иностранцамъ были въ диковинку многія изъ этихъ вещей, иной разъ даже посредственныя—оно и понятно, они такихъ въ Европѣ не увидятъ; но мы, русскіе, привыкнувъ къ нимъ съ дѣтства, видѣли, что русскій національный стиль разрабатывается тутъ вяло и лѣниво, а иныя производства, какъ наприм., прежняя великолѣпная наша чернь и столько же великолѣпныя церковныя матеріи, почти и вовсе приходятъ въ упадокъ и замѣняются ординарными подражаніями той иностранщинѣ, которая похуже и помелкотравчатѣе. На всей выставкѣ не было даже ни однихъ нашихъ саней, а Румынія и Швеція нашли же нужнымъ выставить нѣсколько образчиковъ этого оригинальнаго экипажа, да еще образчиковъ самыхъ изящныхъ, иной разъ роскошныхъ и пробующихъ новыя формы. Но даже и по части той и другой исключительной техники насъ, пожалуй, скоро переймутъ и обгонятъ другіе. Уже и теперь, въ отдѣлѣ французскаго серебряника Кристофля появилась серебряная салфетка, сдѣланная на манеръ нашихъ: она была еще груба и неизящна, но вѣдь французы любятъ настоять на своемъ, когда возьмутся за достиженіе какого-нибудь техническаго или художественнаго совершенства. А когда у насъ переймутъ даже наши „эмали“ и „салфетки“—послѣднее наше прибѣжище—при чемъ тогда-то мы останемся по серебряному мастерству, чѣмъ тогда-то еще будемъ хвалиться? Нѣтъ, плохо выѣзжать на однихъ мелочахъ, безъ мысли и творчества.

Въ отдѣлѣ художественно-промышленныхъ вещей можно указать, однакоже, на цѣлую группу произведеній, справедливо обращавшихъ на себя вниманіе многихъ тысячъ людей на выставкѣ и дѣлавшихъ намъ, въ самомъ дѣлѣ, честь. Это убранство въ русскомъ стилѣ русскаго Императорскаго павильона. Внѣшнюю архитектуру этого павильона нельзя назвать удачною: это просто было подражаніе, въ миніатюрѣ, и притомъ въ какомъ-то скучномъ, сѣренькомъ, приниженномъ и мало-живописномъ видѣ, московскихъ построекъ XVII вѣка. Но за то внутри роскошные покои: спальня, столовая и зала, были устроены и меблированы съ необыкновеннымъ изяществомъ и художественнымъ вкусомъ, начиная отъ княжеской или царской великолѣпной кровати и до изразчатой цвѣтной печи, матерій и элегантнѣйшей посуды и всякихъ приборовъ. Все это было выполнено разными фабрикантами, по рисункамъ профессора Монигетти [1]), и по всей справедливости заслужило „художественную медаль“, наравнѣ съ немногими лучшими произведеніями промышленной нашей выставки.

Я не стану дѣлать пространныхъ выводовъ изъ всего мною приведеннаго и разсказаннаго. Скажу только вотъ что̀. Много было нападокъ въ европейской печати на устроителя выставки, барона Шварца, за разные неудовлетворительности и недочеты выставки: неполноту иныхъ отдѣловъ, не всегда соблюденную систематичность разстановки и расположенія, неудовлетворительность и запоздалость каталоговъ, дороговизну входной платы въ продолженіе первыхъ мѣсяцевъ, наконецъ—и всего болѣе—за дефицитъ въ нѣсколько милліоновъ. Но могло ли такое громадное предпріятіе, какъ всемірная выставка, и особенно вѣнская, превзошедшая размѣрами всѣ предъидущія—могло ли оно обойтись безъ многихъ несовершенствъ? Ихъ можно было предвидѣть уже и заранѣе. Что касается дефицита, то виноватъ ли кто-нибудь въ томъ, что въ Вѣнѣ царствовали нынче лѣтомъ небывалые, неслыханные жары, тотчасъ слѣдомъ по-

---

[1]) Впослѣдствіи авторъ этой статьи узналъ, что настоящіе сочинители архитектуры и всей обстановки *внутри* павильона были — молодые помощники профессора Монигетти: Вальбухъ и Богомоловъ; самъ же Монигетти сочинилъ только наружные фасада павильона, менѣе удачные. *В. С.*

томъ появилась холера—два основательныхъ фактора, способныхъ даже и въ одиночку отпугнуть толпы людей, не то что при ихъ дружномъ сообществѣ.

Но есть одинъ фактъ, который пересиливаетъ всѣ недостатки и заставляетъ забыть ихъ отъ начала и до конца. Вѣнскую всемірную выставку посѣтило, въ теченіе полугодичнаго ея существованія, болѣе чѣмъ $4^1/_2$ милліона людей, и притомъ людей, на этотъ разъ, дѣйствительно *всѣхъ* классовъ, и всего болѣе такъ называемыхъ низшихъ. Была ли принесена выставкой польза, нужна ли, плодотворна ли она была—на это отвѣчаетъ одна уже эта цифра. Гдѣ десятки, сотни тысячъ рукъ творятъ все, къ чему только способенъ нынѣшній человѣческій геній, а милліоны людей приходятъ любоваться на результаты великолѣпнѣйшаго творчества, думать надъ нимъ и учиться продолженію этой самой работы, тамъ нечего спрашивать о пользѣ или дефицитѣ. Мало ли сколько милліоновъ поминутно тратится по всей Европѣ Богъ знаетъ на что̀, и никогда никто не заикается объ ихъ употребленіи, никто ни единой секунды не сомнѣвается въ томъ, что возврата этихъ милліоновъ не будетъ, а все-таки употребить ихъ было надобно, и сдѣлано это хорошо.

Поэтому Европа будетъ глубоко благодарна барону Шварцу, создавшему вѣнскую выставку, создавшему ее, начиная съ самой идеи, которую ему пришлось отстоять послѣ упорнаго боя, и занесшему въ исторію XIX вѣка одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ, благодѣтельнѣйшихъ и плодотворнѣйшихъ фактовъ его общественной, народной жизни.

(*Отдѣльн. оттискъ 1874 г., съ поправк. и дополн., изъ „Спб. Вѣд.“: 14, 18, 26 сент., 3, 9, 12, 26, 31 окт. 9 и 14 нояб. 1873 г., №№ 253, 257, 265, 272, 278, 281, 295, 300, 314 и 319).*

Выставка Гартмана.

Выставка Гартмана окрыта для публики еще съ конца Масляницы, т.-е. цѣлый уже мѣсяцъ, но все это время къ ней продолжали прибавляться новыя произведенія, очень существенныя для характеристики художника, такъ что лишь въ послѣдніе дни эта выставка получила свой окончательный видъ, и можетъ теперь, наконецъ, считаться полною.

Петербургскому Архитектурному Обществу дѣлаетъ много чести то, что оно затѣяло эту выставку [1]), что ему первому пришло въ голову собрать все, сдѣланное на своемъ вѣку однимъ изъ самыхъ талантливыхъ русскихъ художниковъ. До сихъ поръ еще у насъ не бывало архитектурныхъ выставокъ, да еще архитектурныхъ выставокъ одного человѣка. Обыкновенно, всякій у насъ съ большимъ недовѣріемъ смотритъ на архитектурные чертежи, являющіеся на общихъ академическихъ выставкахъ. Архитектурный уголъ посѣщается всего менѣе, посѣтители проходятъ обыкновенно мимо, скорымъ шагомъ. Но съ Гартмановской выставкой было иначе. На нее съ перваго же дня стало приходить много народа, даже несмотря на то, что за нее надо было платить особыя деньги. И не слыхать, вотъ уже цѣлый мѣсяцъ, чтобы оставались недовольны тѣ, которые приходили. Напротивъ, постоянно слышались похвалы, и не только публика радовалась на цѣлую массу талантливыхъ вещей, ею до сихъ поръ и не подозрѣваемыхъ, но большинство петербургскихъ художниковъ было удивлено тѣмъ, что теперь узнало о талантѣ и творчествѣ Гартмана, и горько жалѣло объ утратѣ, до сихъ поръ недовольно сознанной.

Въ самомъ дѣлѣ, нынѣшняя выставка Гартмана показала этого художника вдругъ со множества разныхъ сторонъ, такъ, она мало похожа была на ту сухую и скучную коллекцію чертежей, изъ какихъ по большей части состоятъ архитектурные отдѣлы. Устроители выставки, искренніе почитатели рано погибшаго талантливаго человѣка, не пожалѣли трудовъ, развѣдокъ, просьбъ, всякаго рода сношеній. Имъ удалось откопать въ Петербургѣ и Москвѣ почти все, что Гартманомъ было сдѣлано за 15 лѣтъ его художественной жизни; разныя служебныя вѣдомства и личности, множество частныхъ лицъ, у которыхъ хранились тѣ или другіе чертежи, рисунки, проекты, акварели Гартмана, съ удивительною готовностью дали на устраивающуюся выставку все, что у нихъ было, и наша публика обязана имъ за это большою благодарностью. Имена ихъ обозначены въ подробномъ каталогѣ произведеній Гартмана, только что отпечатанномъ (замѣтимъ, что въ этомъ каталогѣ публика найдетъ не только всѣ хронологическія данныя касательно проектовъ, работъ и рисунковъ Гартмана, но и множество любопытныхъ подробностей, относящихся до появленія въ свѣтъ созданій этого художника).

Мнѣ кажется, именно въ хронологическомъ порядкѣ всего интереснѣе прослѣдить и изучить произведенія Гартмана [1]).

Въ 1861 г. онъ выходитъ изъ Академіи Художествъ съ большою медалью, т.-е. со свидѣтельствомъ, что отлично учился и умѣетъ выполнять все, что̀ въ классахъ требуется. И дѣйствительно, двѣ громадныя его программы, на малую и на большую золотую медаль, почти только это одно и доказываютъ. Много умѣнья, технической ловкости—и

---

[1]) Вслѣдствіе просьбы автора этой статьи, которому всего болѣе помогъ въ данномъ случаѣ секретарь Архитектурнаго Общества, графъ П. Ю. Сюзоръ. *В. С.*

[1]) Каталогъ былъ изготовленъ очень тщательно и напечатанъ на свой счетъ Н. П. Собко. *В. С.*

покуда еще ничего самостоятельнаго. Одни только чудесные планы „Биржи съ доками“ и „Публичной Библіотеки“ доказываютъ мысль и изобрѣтательность. Но въ это же самое время у Гартмана начинаетъ пробуждаться та инипіатива, которая наложила навсю остальную его жизнь такой своеобразный отпечатокъ. Всякій день, когда онъ выходилъ изъ дверей Академіи, его мутило видѣть незастроенную (въ то время), ни на что не употребленную, совершенно понапрасну дремлющую площадь вокругъ Румянцовскаго монумента. Другіе его товарищи проходили мимо, спѣша изъ классовъ къ своимъ дѣламъ или удовольствіямъ; имъ до этого не было дѣла; ему же было дѣло, ему было тошно отъ этой праздной сонной пустыни; ему нужно было тутъ что-то затѣять, внести сюда оживленіе. И онъ сочиняетъ проектъ „обстройки Румянцовскаго монумента“ — проектъ изящный, талантливый; онъ предлагаетъ поставить позади обелиска и лицомъ къ Невѣ, концертную залу (вѣдь въ нихъ такой недочетъ въ Петербургѣ), и чтобы отъ нея шли, какъ два крыла, къ Невѣ, впередъ, галлереи съ лавками—нѣчто въ родѣ пассажа для Васильевскаго острова. Дурно было бы, еслибы это состоялось? Вѣдь это оживило бы зарѣчную сторону, а садъ могъ бы своимъ порядкомъ помѣститься вокругъ Румянцовскаго монумента, между обѣихъ протянутыхъ по сторонамъ рукъ пассажа.

Потомъ идутъ на выставкѣ многочисленные рисунки карандашомъ и красками, дѣланные съ 1864 по 1868 годъ, въ Италіи, Франція и Польшѣ. Одна половина этихъ рисунковъ ничѣмъ не напоминаетъ архитектора; это все бойкіе, изящные наброски живописца-жанриста, множество сценъ, типовъ, фигуръ изъ вседневной жизни, схваченныхъ изъ среды того, что неслось и кружилось вокругъ него—на улицахъ и въ церквахъ, въ парижскихъ катакомбахъ и польскихъ монастыряхъ, въ римскихъ переулкахъ и лиможскихъ деревняхъ, типы карнавальные à la Gavarni, рабочіе въ блузѣ и патеры верхомъ на ослѣ съ зонтикомъ подъ мышкой, французскія молящіяся старухи, улыбающіеся изъ-подъ ермолки евреи, парижскіе тряпичники, милые ослики, трущіеся о дерево, пейзажи съ живописной руиной, чудесныя дали съ панорамой города—вотъ содержаніе одной половины его расоты [1]). Другую наполняла архитектура. Съ удивительнымъ вкусомъ (но и терпѣніемъ) чертитъ онъ во всѣхъ малѣйшихъ деталяхъ, на десяткахъ листовъ, цѣлый громадный *jubé* (каменная продольная перегородка) лиможскаго собора св. Стефана, съ безконечною любовью передаетъ всю роскошь французской скульптуры, усѣявшей стѣну, капители, карнизы и консоли чуднаго созданія въ бальномъ стилѣ Возрожденія—и все это такъ чудесно, что извѣстный парижскій художественный издатель Морель предлагаетъ ему сдѣлать изъ этихъ рисунковъ „увражъ“ и издать его. Французъ, признающій достоинство, знаніе и умѣнье русскаго художника! Не небывалая ли вещь? Однако, дѣло разошлось изъ-за цѣны, и притомъ Морель въ это самое время умеръ. Но однимъ Лиможемъ Гартманъ тогда не ограничился, и нарисовалъ бездну другихъ, столько же изящныхъ архитектурныхъ этюдовъ въ южной и средней Франціи. Всѣ они уцѣлѣли и наполняютъ стеклянныя рамы большой вертящейся витрины, въ первой залѣ выставки.

До сихъ поръ Гартманъ былъ только великолѣпнымъ рисовальщикомъ, человѣкомъ, полнымъ тонкаго, изящнаго вкуса; но настоящее творчество, настоящее призваніе его почти еще не просыпалось. Это случилось скоро послѣ возвращенія его въ Россію. Съ 1868 по 1869 годъ Гартманъ проводитъ время въ Петербургѣ, въ большой праздности: никто его не зналъ (даромъ, что онъ принималъ уже давно такое сильное участіе въ „знаменитомъ“ памятникѣ тысячелѣтію Россіи, доставившемъ столько денегъ и извѣстности другимъ [1]). Никто ему ничего не заказывалъ, никто ничего не требовалъ съ него. Случай—частый у насъ: постоянно самые талантливые художники сидятъ, положа зубы на полку, между тѣмъ какъ не знаютъ, куда дѣваться отъ заказовъ и работъ живонасцы и архитекторы самые ординарные. Вотъ онъ и рѣшился въ 1869 году работать для конкурса, объявленнаго въ Кіевѣ на проектъ каменныхъ городскихъ воротъ, съ церковью вверху и колокольнею, тутъ же рядомъ, въ память освобожденія Государя Императора отъ руки убійцы. Проектъ Гартмана вышелъ необыкновенно оригинальный: низенькую арку воротъ поддерживаютъ колонны, болѣе чѣмъ на половину ушедшія въ землю, будто еще во времена сѣдой древности, а надъ этой аркой идетъ вѣнцомъ широкій, громадный кокошникъ, деревянный, весь изъ раскрашенныхъ прорѣзныхъ русскихъ узоровъ. Колокольня тоже была необыкновенно оригинальна. Она была выложена узорами изъ кирпичей, поставленныхъ на ребро и на уголъ всякими древними русскими фигурами, а главка имѣла видъ древне-славянскаго островерхаго шлема. Но, на бѣду Гартмана, конкурсъ не состоялся, и воротъ не строили. Впрочемъ, кто знаетъ, быть можетъ, еслибы онъ и состоялся, этого проекта никто не выбралъ бы и не утвердилъ, а остановились бы, какъ на созданіи вполнѣ превосходномъ, на какомъ-нибудь бездарномъ, ординарнѣйшемъ мямленьѣ. Вѣдь примѣровъ не занимать-стать. И бѣдный Гартманъ остался по-прежнему не причемъ.

Но послѣдующій годъ далъ ему, наконецъ, случай показаться. Устраивалась всероссійская выставка, въ Соляномъ Городкѣ, 1870 года. Про нее довольно писано, и много опять распространяться про нее не-

---

[1]) Отмѣтимъ еще за этотъ періодъ нѣсколько рисунковъ для золотыхъ вещей въ русскомъ стилѣ (броши, серьги, медальоны и проч.), сдѣланныхъ имъ въ Парижѣ. Никому изъ русскихъ не приходило въ голову пользоваться граціознымъ воображеніемъ Гартмана. Французы болѣе нашего цѣнятъ оригинальность и повизну, у нихъ на то глаза позорчѣе нашихъ: одинъ парижскій ювелиръ, увидѣвъ случайно рисунки Гартмана, тотчасъ добылъ себѣ ихъ, и по одному изъ нихъ были исполнены серьги въ русскомъ стилѣ для императрицы Евгеніи.

[1]) Вся архитектурная часть этого памятника была сочинена Гартманомъ. Рисунки существуютъ. *В. С.*

чего. Но на нынѣшней выставкѣ собрано все, что̀ можно было найти относящагося до работъ Гартмана въ Соляномъ Городкѣ. Во-первыхъ, во второй залѣ выставки цѣлыхъ два большихъ щита заняты фотографіями (отъ двухъ фотографовъ: гг. Бутримовича и Фелиша), представляющими все, что̀ только было лучшаго между сооруженіями Гартмана въ Соляномъ Городкѣ: тутъ есть и средній чудесный дворикъ, съ гротомъ надъ входомъ въ акваріумъ, и виды внутреннихъ залъ, съ прелестными колонками и сквозными орнаментальными по-русски фризами, и кіоскъ библій, и индѣйско-русская пирамида Келлера, и сіяніе изъ рельсовъ Путилова, и многое-множество другихъ вещей. Въ дополненіе къ этимъ фотографіямъ, снятымъ съ натуры, въ слѣдующей 3-й залѣ, собрана цѣлая масса рисунковъ, дѣланныхъ Гартманомъ въ краскахъ, для другихъ подобныхъ же сооруженій, на ту же самую всероссійскую выставку. Здѣсь есть и его „свѣча-гигантъ", сложенная изъ тысячей стеариновыхъ свѣчей, и громадная стеклянная шляпа, и звѣзда изъ гуттаперчевыхъ галошъ и всякихъ резиновыхъ издѣлій, наконецъ, множество кіосковъ и всякихъ архитектурныхъ построекъ, по бо̀льшей части въ русскомъ стилѣ и съ ловко набросаными человѣческими (часто юмористическими) фигурками по сторонамъ.

Всего для выставки въ Соляномъ Городкѣ Гартманъ сдѣлалъ около 600 большихъ и малыхъ проектовъ всякаго рода, и его необыкновенно изобрѣтательной фантазіи было тутъ гдѣ разгуляться.

Когда кончилась выставка, зимой того же 1870 года, Гартманъ работалъ очень много: онъ въ это время сдѣлалъ декорацію для 4-го акта „Руслана и Людмилы" (волшебные сады Черномора), которая фантастичностью и красотою превосходитъ все, что̀ у насъ когда-либо дѣлалось въ подобномъ родѣ, и множество костюмовъ для этой же оперы. Всѣ эти рисунки выставлены теперь, и навѣрное ни одинъ изъ всѣхъ нашихъ живописцевъ и рисовальщиковъ никогда не создалъ ничего оригинальнаго по замыслу, или сильнѣе по акварельному исполненію, самого „Черномора", „Воздушнаго полета его съ Людмилой на пламенномъ драконѣ", „Волшебнаго столика съ курантами" и т. д. Менѣе сильны, но столько же изящны и граціозны его рисунки волшебныхъ костюмовъ для балета „Трильби". Всего художественнѣе тутъ „Люди-попугаи" и „Младенцы-канарейки". Къ этому же времени относятся: рисунокъ для великолѣпнаго блюда, исполненнаго у Сазикова и поднесеннаго Государю Императору въ Астрахани, рисунокъ кубка въ видѣ кричащаго пѣтуха (для генерала Грейга), рисунки дипломовъ для Крестовоздвиженской Общины, рисунки канделябра и часовъ, въ видѣ „Избушки Бабы-Яги на курьихъ ножкахъ", и т. д. Это не были работы архитектурныя, но это были сильныя, могучія къ нимъ приготовленія: здѣсь Гартманъ все болѣе и болѣе обращался къ формамъ русскаго стиля и разрабатывалъ ихъ по новому по своему. Этюды 1870—71 годовъ принесли ему громадную пользу и придали его своеобразной фантазіи новую силу и физіономію. Впрочемъ, въ это время онъ много работалъ и надъ двумя большщими архитектурными предпріятіями. Первое—„народный театръ для Петербурга". Великолѣпный проектъ его былъ, однакожъ, гдѣ-то положенъ подъ сукно [1]), такъ что и рисунки-то его оказалось невозможнымъ добыть для выставки, и пришлось удовольствоваться черновыми набросками. И что же? Не смотря на весь черновой видъ ихъ, всякій пойметъ даже и тутъ, какое превосходное зданіе назначалось для Петербурга, и задавлено было въ зародышѣ апатіей или искреннею заботою о пользѣ дѣла. Другое предпріятіе 1870 года—„Входный фасадъ, въ русскомъ стилѣ, для помѣщенія народныхъ лекцій въ Соляномъ Городкѣ". Проектъ этотъ тоже не осуществился, какъ многія изъ лучшихъ созданій неугомонной инидіативы Гартмана, но это, безъ сомнѣнія, одно изъ талантливѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ произведеній современной русской архитектуры. Тутъ въ полномъ блескѣ является новый національный стиль.

Слѣдующій затѣмъ годъ, 1872-й, ознаменовался самыми сильными созданіями Гартмана, осуществившимися въ Москвѣ. Это: военный отдѣлъ Политехнической выставки, народный театръ, типографія Мамонтова, зоологическій садъ съ акваріумами. На выставкѣ собрано все, что̀ можно было найти въ фотографіи и акварельныхъ рисункахъ, касающихся этихъ въ высшей степени самостоятельныхъ и своеобразныхъ русскихъ построекъ. Живописность, новизна, свѣжесть мотивовъ для архитектуры деревянной и каменной, непробованныя прежде никѣмъ формы, цвѣтистость и разнообразіе, наконецъ, употребленіе новыхъ матеріаловъ, все тутъ ярко блещетъ и говоритъ о громадномъ талантѣ [2]). Но главную роль играетъ, среди 3-й залы, огромная модель „московскаго народнаго театра", колоритная, изящная, оригинальная отъ головы и до ногъ, привлекающая теперь вниманіе большинства посѣтителей, художниковъ и не-художниковъ, а раньше того на прошлогодней всемірной выставкѣ остановившая на себѣ самое серьозное вниманіе вѣнскаго архитектурнаго Общества. Печальная исторія этого театра въ Москвѣ извѣстна—ее нечего повторять здѣсь; но, что̀ касается политехнической выставки, то не только не былъ выполненъ великолѣпный проектъ Гартмана, морскаго отдѣла (замѣненный какою-то тщедушной и сухой казенщиной), но даже невозможно было получить его

[1]) Рисунки эти остались въ кабинетѣ тогдашняго С.-Петербургскаго градоначальника, генералъ-адъютанта Ѳ. Ѳ. Трепова. *В. С.*

[2]) Подъ новыми матеріалами я здѣсь разумѣю цвѣтные изразцы разной величины и формъ и обожженные съ краской кирпичи. Въ этихъ матеріалахъ Гартманъ находилъ, по всей справедливости, могучіе матеріалы для многихъ формъ будущей русской архитектуры. У него было еще намѣреніе, въ случаѣ обращенія лѣтняго „Народнаго театра" въ зимній, поставить тамъ, внутри, колонны, составленныя изъ глиняныхъ горшковъ, въ формахъ русской архитектуры, назначенныхъ для проведенія тепла. Фасадъ типографіи Мамонтова онъ намѣревался весь убрать русскими росписными тарелками.

отъ того лица, которому онъ принадлежалъ. Каково было бѣдному Гартману въ Москвѣ въ пору самаго сильнаго его развитія, видно изъ одного его письма ко мнѣ. Онъ писалъ имъ разъ въ 1872 году: „Большая часть моихъ занятій заключается, вообразите, въ томъ, что все мое вниманіе долженъ затрачивать не на дѣло пользы, нѣтъ—а разрушать интриги и тѣ мелкіе планишки, которыми Москва такъ обильна. Сама-то раскинулась широко, а жизнь въ ней кисленькая и гаденькая, людишки дрянненькіе. У меня сидитъ на шеѣ X., который мутитъ мозги мои чернилами". А въ другомъ мѣстѣ, зимой 1872 года, говоря объ изуродованіи Народнаго театра: „Невѣжи и шарлатаны безъ моего вѣдома обезобразили его, не спрашиваясь моей помощи для обращенія его въ теплое помѣщеніе, думая, что я потребую за мои труды вознагражденіе. Но они не знали... что я еще приплатилъ бы, лишь бы только сохранить хотя намекъ на искусство. Вотъ причина, почему мнѣ непріятно дать вамъ фотографію моего театра".

Да, въ самомъ дѣлѣ, горько, нестерпимо больно художнику, сознающему свою силу и значительность своего почина, видѣть себя въ рукахъ Богъ знаетъ у кого, а самыя дорогія свои дѣтища—кастрированными и искаженными грубою, равнодушною и невѣжественною рукой. Бѣдный Гартманъ побился, побился нѣсколько лѣтъ, наконецъ, надорвался, легъ и умеръ. Теперь надо ожидать, что все чаще и чаще станутъ выходить у насъ впередъ талантливые люди: подъемъ и развитіе общества должны условить ихъ появленіе, но ужасно подумать, что многіе еще падутъ такими же горькими жертвами, какъ Гартманъ.

Большинство приходящихъ теперь на выставку всѣхъ произведеній Гартмана способно цѣнить довольно хорошо его талантъ и своеобразный починъ въ дѣлѣ русской архитектуры. Но все-таки остается еще довольно людей, твердящихъ прежнюю пѣсенку: „Да, Гартманъ былъ большой, крупный талантъ, человѣкъ съ большой фантазіей и вкусомъ. Но чѣмъ же онъ архитекторъ?" Чѣмъ! Кто способенъ это спрашивать, просмотрѣвъ все собраніе великолѣпныхъ созданій Гартмана, того ничѣмъ и никогда не переучишь, тому будутъ по душѣ лишь самыя ординарныя изъ ординарныхъ произведеній доморощенныхъ мастеровыхъ, гдѣ нѣтъ ни мысли, ни художества, ни творчества, а только повтореніе старинныхъ азбучныхъ задовъ: все это-то у консерваторовъ всегда и окрещено именемъ „художественной солидности и творческой добропорядочности". Но былъ ли Гартманъ, кромѣ высокой своей художественности, также и хорошій техникъ строительнаго дѣла — объ этомъ свидѣтельствуетъ всего лучше, во-первыхъ, его Народный театръ, вынесшій два года испытанія и десятки тысячъ народа на своихъ плечахъ, тогда какъ построенъ онъ необыкновенно смѣло и своебразно въ конструктивномъ отношеніи, а во-вторыхъ, самое сочувственное отношеніе къ его знанію и умѣнію лучшихъ нашихъ спеціалистовъ по части конструкторскаго дѣла, между которыми особенно видное мѣсто занимаетъ такая уважаемая и многозначущая личность, какъ генералъ Паукеръ [1]).

Въ заключеніе моего обзора выставки скажу, что она украшена бюстомъ Гартмана, сдѣланнымъ (послѣ смерти нашего талантливаго архитектора) С. И. Мамонтовымъ, впервые выступающимъ на скульптурномъ поприщѣ. Хотя бюстъ не представляетъ еще художественной зрѣлости автора, но не лишенъ сходства, и до извѣстной степени передаетъ черты и характеръ Гартмана. Прибавлю еще, что при выставкѣ продается альбомъ фотографическихъ снимковъ съ разныхъ русскихъ архитектурныхъ мотивовъ, изготовленный Гартманомъ для вѣнской всемірной выставки 1873 года въ послѣдніе дни его жизни. Онъ заключаетъ, между прочимъ, снимки со многихъ изъ лучшихъ построекъ и проектовъ покойнаго художника.

Большинство рисунковъ Гартмана продается, но чего надо желать, это конечно не то, чтобы они только дали побольше денегъ вдовѣ бѣднаго Гартмана, но чтобы лучшіе, талантливѣйшіе между ними, тѣ, что заключаютъ въ себѣ починъ новаго, могучаго и своеобразнаго русскаго стиля, всего болѣе для построекъ общественныхъ, народныхъ, не разбрелись по сторонамъ, неизвѣстно куда, а остались бы въ Академіи Художествъ или въ Архитектурномъ Обществѣ свидѣтельствомъ таланта молодой нашей школы.

(*„Спб. Вѣд.", 12 мар. 1874 г., № 70*).

Выставка картинъ В. В. Верещагина.

В. В. Верещагина у насъ знаютъ и цѣнятъ съ 1869 г., когда на ташкентской выставкѣ, въ зданіи министерства государственныхъ имуществъ, появились картины—его, тогда еще вовсе неизвѣстнаго художника и поразили всѣхъ смѣлостью, правдою и реальностью изображенія. Съ тѣхъ поръ прошло цѣлыхъ четыре года; г. Верещагинъ совершилъ нѣсколько новыхъ путешествій по Европѣ и Азіи, написалъ множество новыхъ, столько же талантливыхъ, какъ и прежнія, картинъ, пріобрѣлъ европейское имя, такъ что послѣ прошлогодней большой выставки его произведеній въ Хрустальномъ Дворцѣ, около Лондона, иностранные критики прямо сравниваютъ его съ Жеромомъ и Мейссоньѐ, и въ иномъ ставятъ даже выше ихъ. Правда, для нашего художественнаго міра г. Верещагинъ продолжаетъ быть и до-сихъ-поръ ничѣмъ инымъ, какъ „художникомъ-любителемъ", тогда какъ за это время успѣло народиться у насъ не мало „академиковъ" и „профессоровъ" (натурально, болѣе достойныхъ); но, тѣмъ не менѣе, пуб-

[1]) Впослѣдствіи министръ путей сообщенія. *В. С.*

лика наша имѣетъ слабость любить этого „художника-любителя“ и находитъ въ немъ громадныя достоинства, на ея глаза, пожалуй, будто-бы и отсутствующія у цѣлой кучи художниковъ, давно прилѣянныхъ разными синедріонами.

Кромѣ таланта, совершенно самобытнаго, г. Верещагинъ отличается отъ многихъ нашихъ художниковъ всего болѣе—починомъ, предпріимчивостью и энергіею. Не смотря на то, что ему всего 32 года, онъ успѣлъ написать цѣлую массу этюдовъ и картинъ, полныхъ оригинальности и художества, и продолжаетъ работать неутомимо, безъ устали, безъ лѣни, безъ сладостнаго far-niente послѣ успѣха; едва воротившись изъ одного далекаго путешествія, снова затѣваетъ другое, еще бо̀льшее, и не куда-нибудь у себя подъ-бокомъ, полегче и попріятнѣе, въ имѣніе пріятеля, въ помѣстье знатнаго барина, чтобы отдохнуть и пожуировать, а за тысячи верстъ, въ глубь и даль Востока, гдѣ все ярко горитъ и свѣтится въ дикомъ огнѣ, не тронутомъ еще цивилизацiей, гдѣ всласть наглотаешься всякихъ красотъ и безобразій, но гдѣ тоже подъ-часъ сабли и желтыя горячки спуска не даютъ. Энергія, починъ, ненасытная любознательность, огонь предпріимчивости—не большія-ли все это рѣдкости въ нашемъ художественномъ мірѣ?

Еслибы дѣло шло объ однихъ только этихъ качествахъ, я бы всего скорѣе сравнилъ г. Верещагина съ иными французами, напримѣръ, хоть съ Орасомъ Вернѐ. И тотъ тоже страстно привязался къ путешествіямъ и Востоку, и избороздилъ его съ одного края до другаго; и тотъ тоже всего чаще представлялъ битвы и стычки европейскаго солдата съ дикимъ, остервенѣлымъ кочевникомъ; оба художника, и нашъ, и французъ, живали съ солдатомъ подъ походной палаткой, и иной разъ принуждены были, чтобы защищаться, вмѣстѣ съ другими взять ружье и саблю и идти въ общую свалку. Но тутъ и кончается сходство. Орасъ Вернѐ пріобрѣлъ еще съ молодыхъ лѣтъ репутацію громадную, всемірную и все-таки былъ человѣкъ-проза, сухой и холодный, съ головой узкой и неспособной ни къ одной свѣтлой мысли; художникъ живой и подвижный, но съ картинами сѣренькими и мутными, съ несноснымъ шикомъ и ухарствомъ, а главное—съ непозволительнѣйшимъ кваснымъ патріотизмомъ, за который его корили сами же французы—а эти-ли еще были не патріоты во времена Луи-Филиппа! Для Ораса Вернѐ французскій солдатъ былъ чудомъ и дивомъ природы; у этого живописца не доставало красокъ на палитрѣ, чтобы изобразить неслыханныя и невиданныя добродѣтели и совершенства этого солдата, превзошедшаго всѣхъ героевъ Иліады въ храбрости и глубокихъ душевныхъ свойствахъ; приэтомъ, значитъ, надо было затоптать, унизить врага его—араба и бедуина, ни въ чемъ неповиннаго, впрочемъ, кромѣ того, что онъ защищалъ, какъ могъ, свой клочекъ земли, свою жену и дѣтей. И вотъ Орасъ Вернѐ, съ легкомысліемъ самымъ непростительнымъ, накладывалъ самыя любезныя, самыя розовыя краски на физіономіи, штыки и сабли своихъ фаворитовъ, любовно пѣлъ имъ торжественный, нескончаемый гимнъ, и припасалъ все презрѣніе, мрачность, тупоуміе и даже каррикатурность для бѣдныхъ африканскихъ жертвъ французскаго усача.

Ничего подобнаго не встрѣтишь у г. Верещагина. У него есть глаза, чтобы смотрѣть и видѣть обѣ стороны. Какъ мнѣ уже однажды пришлось говорить (въ отчетѣ о прошлогодней всемірной выставкѣ), у нашего художника всего громче звучитъ нота негодованія и протеста противъ варварства, безсердечія и холоднаго звѣрства, гдѣ бы и кѣмъ бы эти качества ни пускались въ ходъ, и мнѣ показалась одною изъ значительнѣйшихъ картинъ всей выставки картина г. Верещагина (впрочемъ, на тотъ разъ присутствовавшая лишь въ видѣ фотографіи), гдѣ, среди пожженной степи, между тощихъ, спаленныхъ деревецъ и каркающихъ воронъ, воздымался холмъ изъ череповъ, исполосованныхъ сабельными ударами и дырами отъ пуль, а художникъ подписалъ выпуклыми золотыми буквами на рамѣ: „Апоѳеоза войны. Посвящается всѣмъ прошедшимъ, настоящимъ и будущимъ великимъ завоевателямъ“. Послѣ вѣнской выставки, гдѣ я видѣлъ только нѣсколько образчиковъ основной думы и таланта г. Верещагина, я теперь впервые увидалъ все собраніе его созданій (почти полное), и эта громадная выставка еще болѣе прежняго убѣдила меня въ мысли о глубокомъ, современномъ направленіи таланта нашего художника. Лучшій англійскій критикъ, Аткинсонъ, отдавая отчетъ о выставкѣ г. Верещагина въ Хрустальномъ Дворцѣ, говоритъ: „Воспитаніе, начатое въ петербургской Академіи Художествъ, продолжалось потомъ въ Парижѣ (подъ вліяніемъ Жерома) и въ Мюнхенѣ; поэтому-то произведенія г. Верещагина являются необыкновенно зрѣлыми“. Съ этимъ, конечно, согласится всякій; но, быть можетъ, еще выше силы и мастерства въ картинахъ этого художника—то содержаніе, которое туда вложено, и которое придаетъ имъ гораздо болѣе долговѣчности, чѣмъ самые талантливые и блестящіе мазки кисти. Пускай ученые педанты проповѣдуютъ съ каѳедры черствую проповѣдь объ „искусствѣ для искусства“; мы всѣ, публика, никогда не перестанемъ думать, что только тѣ произведенія искусства и достойны жизни и симпатіи потомства, куда вложено умѣлою художественною рукой что-то въ самомъ дѣлѣ правдивое и глубокое.

Въ бояхъ, идущихъ на туркестанскихъ поляхъ и въ ташкентскихъ ущельяхъ, жертвами являются у г. Верещагина, поочередно, то̀ наши, то чужіе люди, и Богъ знаетъ, кто кого превосходитъ въ храбрости, презрѣніи смерти, равнодушіи къ жизни, въ боевыхъ хитростяхъ и удачахъ рѣзни. Изъ военныхъ картинъ мнѣ показалась самою поэтичною та, которая носитъ названіе „Забытый“. Этотъ забытый—бѣдный солдатъ, повалившійся мертвымъ и разметавшій руки подлѣ безполезно уже валяющагося ружья; свои всѣ уже далеко; горы стоятъ кругомъ угрюмыя и красивыя, орлы машутъ широкими лопастями крыльевъ, спускаясь къ свѣженькой кровушкѣ и незастылому мясцу, воронъ сидитъ прямо посерединѣ груди, на бѣломъ кафтанчикѣ убитаго русскаго солдата и пронзительно

кричитъ своимъ востренькимъ язычкомъ, вѣрно сзываетъ товарищей на пиръ. Эта пустыня съ мертвымъ человѣкомъ среди горъ, послѣ битвы, напомнила мнѣ Лермонтова съ его „Валерикомъ": та же глубина поэтическаго, хватающаго за сердце впечатлѣнія, та же картина, видѣнная собственными глазами въ натурѣ, тѣ же могучія краски, гармоническія и поразительныя, тотъ же вечеръ, желтый и потухающій среди безотраднаго уединенія.

„Застигнуты въ-расплохъ", „Окружены", „Сдавайтесь" и остальныя сцены изъ оригинальной поэмы г. Верещагина, подъ названіемъ „Варвары", сіяютъ высокими художественными достоинствами. Тутъ и рисунокъ, и краски сильны и своеобразны, но еще сильнѣе и своеобразнѣе — мысль и продиктовавшее каждую картину ощущеніе. Торжество и погибель, смерть и ликованіе, поочередно появляются то въ степи, то въ роскошныхъ палатахъ чудной восточной архитектуры. Вотъ, для начала, маленькая кучка русскихъ, не хотящихъ сдаваться яркимъ восточнымъ халатникамъ и рѣшившихъ лечь костьми среди послѣдняго поля, точь-въ-точь тѣ русскіе, которые тысячу лѣтъ тому назадъ стояли непобѣдимой горсточкой вокругъ Святослава. Только костюмъ перемѣнился: нѣтъ косъ, намотанныхъ вокругъ бритаго черепа, нѣтъ серегъ въ ушахъ и луковъ въ рукамъ; все это замѣнилъ кепи, да бѣлый балахончикъ, да нарѣзное ружье со штыкомъ, да капсюли въ мѣшочкѣ—но люди точь-въ-точь тѣ-же.

Вотъ вамъ неисправимые ничѣмъ на свѣтѣ, никакими примѣрами на прошлой, на третьей и четвертой тому назадъ недѣлѣ, солдатики наши, застигнутые или окруженные въ-расплохъ, также словно тысячу лѣтъ тому назадъ; ничто не отучитъ ихъ отъ безпечности и кое-какства, но за то никто тоже не перещеголяетъ ихъ въ послѣднюю минуту, когда пришлось дорого жизнь продать, разстрѣлять всѣ до послѣдняго патрона, сомкнувшись спинами, и потомъ, среди стелящагося голубаго дыма и налетающей дикой орды точь-въ-точь прежнихъ печенѣговъ или половцевъ—попадать одинъ за другимъ, кроткими, невѣдомыми, скоро позабытыми героями и богатырями.

Вотъ вамъ еще шеренга русскихъ солдатиковъ, пустившихся на хитрости и поджидающихъ врага у пролома, съ вытянутой впередъ ногой, наклоненнымъ туловищемъ и высматривающимъ глазомъ, а въ рукахъ готовое оружіе: словно вы видите хоръ итальянскихъ заговорщиковъ въ оперѣ: „Тсс... пусть войдутъ..."; но тутъ же рядомъ другая половина сцены: „они вошли!" Да, вошли, и заговорщики мигомъ уже сотворили свое дѣло. Цѣлая груда человѣческихъ тѣлъ въ разноцвѣтныхъ чалмахъ и халатахъ лежитъ по тропинкѣ, склоняющейся съ вершины стѣны; вдали русскіе бѣлые зипунчики таскаютъ мертвыхъ, на верху развѣвается наше знамя, часовые уже спокойно прохаживаются съ ружьемъ на плечѣ; на рамкѣ выпуклыя золотыя буквы громко поютъ: „Слава въ вышнихъ Богу!"

Посмотрите тоже на торжество ташкентцевъ. Одинъ разъ, на чудесной площади, передъ великолѣпной мечетью въ персидскомъ стилѣ, выложенной сверху до низу цвѣтными изразцами съ драконами, львами и узорами, суровый мулла фанатизируетъ цѣлое населеніе, сбѣжавшееся послушать его и радостно поглазѣть на головы враговъ, воткнутыя на рядъ шестовъ, правильно разставленныхъ въ линію, словно телеграфные столбы. Зрѣлище дивное! Тутъ толпа пестра, разноцвѣтна и красива, словно петербургскій простой народъ въ „Масляницѣ", у Маковскаго; только рѣчь идетъ не о пряникахъ и балаганахъ, съ мужикомъ, который паклю глотаетъ: и яркіе лохмотники, и богачи на чудныхъ арабскихъ лошадкахъ, и странствующіе монахи-нищіе, и весь остальной людъ, старъ и младъ, сошлись тутъ и блещутъ на солнцѣ своими яркими восточными красками, не отъ праздности и любопытства—дѣло идетъ о подъемѣ на врага. Сначала надо полюбоваться на трофеи, мечущіяся въ глаза съ высоты, а потомъ живо—за саблю и ружье и пику, съ дикимъ крикомъ и сверкающими глазами!

Но побѣда свершилась, и вотъ побѣдители въ чалмахъ стоятъ вокругъ наваленныхъ на-полу, точь-въ точь арбузы или тыквы, отрубленныхъ головъ, и тихо склонивъ голову, ждутъ, что̀ скажетъ самъ ханъ, тутъ же выступающій подъ галлереей изъ чудныхъ рѣзныхъ колоннъ, поднимающихся вверхъ будто стройные кипарисовые стволы. Вдали виднѣется мраморный тронъ Тамерлана. „Нѣтъ Бога, кромѣ Бога!", сейчасъ воскликнутъ всѣ они, поднявъ бронзовыя свои лица. Точно такими-же стоятъ они, понуривъ голову, послѣ торжества, въ Тамерлановой усыпальницѣ, у зеленаго надгробнаго камня его, подлѣ высокаго бунчука, поднимающагося до вершины, среди всей мраморной роскоши персидской архитектуры.

Картины „У дверей мечети" и „У дверей Тамерланова дворца" не имѣютъ никакого особеннаго содержанія, хотя размѣромъ и болѣе всѣхъ почти остальныхъ картинъ. Въ первомъ случаѣ это только два нищихъ странствующихъ монаха, а во второмъ— два воина въ вооруженіи временъ тамерлановскихъ. Тутъ весь интересъ въ костюмахъ, но еще болѣе— въ изумительномъ письмѣ и колоритѣ. Рельефность архитектурной рѣзьбы на дверяхъ, рельефность людей, падающія тѣни на полу и на стѣнахъ, красота общаго, сила и гармонія краски (особливо въ первой картинѣ, съ бирюзовыми тонами изразцовъ внизу стѣны) — просто поразительны. Послѣ всего этого слѣдуетъ цѣлая масса собственно-ташкентскихъ сценъ и типовъ. Между ними всего примѣчательнѣе „хоръ дувановъ", идущихъ по улицамъ и просящихъ милостыню, съ духовными пѣснями, распѣваемыми во все горло (живое изображеніе въ лицахъ нашей былины „Сорокъ каликой со каликой": тѣ же костюмы, ухватки и пріемы, то же шествіе съ атаманомъ во главѣ, и, вѣроятно, тѣ же мелодіи). Прекрасны также „Политики въ опіумной лавочкѣ въ Ташкентѣ", „Дуваны въ праздничномъ нарядѣ", „Нищіе въ Самаркандѣ", наконецъ, „Продажа мальчика-невольника" (типическая черта восточныхъ нравовъ, съ такою смѣлостью еще никѣмъ, кажется, не тронутая) и „Ссорящіеся въ дорогѣ на базаръ муллы, верхомъ на осликахъ".

Чѣмъ больше смотришь на эти сцены и типы,

чѣмъ больше приглядываешься къ нравамъ и обычаямъ всего этого Востока, тѣмъ сильнѣе чувствуешь связь нашей старой Руси съ этимъ міромъ, и потому-то картины г. Верещагина получаютъ для насъ истинно-историческое значеніе. Этотъ художникъ самый заклятый, неумолимый и дерзкій реалистъ, онъ рисуетъ намъ видѣнное имъ, позабывъ о томъ, что есть на свѣтѣ школы и академіи, не заботясь ни объ одномъ изъ принятыхъ правилъ искусства, общежитія и даже національности. Онъ „рѣжетъ правду" во весь голосъ, ничего не пряча, ничего не утаивая—а выходятъ у него, не смотря на это, чудесныя художественныя созданія, истинныя дѣти нашего времени, горами и пропастями отдѣленныя отъ того пошловатаго и несноснаго рода живописи, который называется обыкновенно „баталическою живописью", или отъ тѣхъ пустенькихъ вещицъ, которыя слывутъ правдивымъ „жанромъ"; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ рисуетъ намъ портреты и сцены древняго нашего отечества. У его картинъ поминутно переносишься то въ древній Кіевъ, то въ древній Владиміръ и Москву, на тогдашнія улицы и площади, въ тогдашніе дворцы и палаты, и точно иной разъ слышишь тогдашніе голоса и рѣчи.

Нѣтъ возможности перечислять всѣ этюды и типы, ташкентскіе, сартскіе, киргизскіе, афганскіе, индѣйскіе, китайскіе, калмыцкіе, цыганскіе, еврейскіе, въ краскахъ и карандашомъ, дѣланные г. Верещагинымъ въ Ташкентѣ и Европѣ, на чистомъ воздухѣ или въ тиши мастерской. Это былъ-бы трудъ громадный. Только смотришь и дивишься, какъ это одинъ человѣкъ, да притомъ такой молодой человѣкъ, успѣлъ столько надѣлать! Больше цѣлой иной школы [1])! Но все ожидаешь, что чѣмъ больше будетъ подвигаться г. Верещагинъ въ жизни, тѣмъ все больше и больше будетъ чувствовать потребность создавать картины, сцены изъ собранныхъ на мѣстѣ, въ природѣ, и жарко набросанныхъ этюдовъ, тѣмъ менѣе онъ будетъ довольствоваться одними этюдами. Вѣдь это въ большинствѣ случаевъ, у каждаго художника, только сырой матеріалъ, не смотря на всѣ совершенства техники. А отъ художника намъ прежде всего и болѣе всего потребно—его творчество, результатъ его создавательной фантазіи. При сильномъ и самобытномъ талантѣ г. Верещагина, у него никогда за этимъ дѣло не станетъ.

Какъ мы слышали, на дняхъ онъ уѣзжаетъ опять въ новое, громадное путешествіе: побываетъ напередъ въ Соловецкомъ монастырѣ, потомъ, черезъ всю Сибирь и Амурскій край, поѣдетъ въ Японію, Китай, Тибетъ и Индію. Чего только нельзя ожидать отъ такого путешествія! Какой зрѣлости—для художника, какихъ типовъ, сценъ, картинъ—для насъ всѣхъ, понимающихъ, что̀ такое значитъ современный реализмъ, мысль и чувство, и что̀ такое они способны дать, соединившись во-едино, нынѣшнему человѣку.

„С.-П.Б. Вѣд.", 19 мая 1874 г., № 77.

Модели памятника Пушкину.

Врядъ ли въ Петербургѣ есть фельетонистъ или критикъ, которому была бы теперь охота писать о моделяхъ памятника Пушкина, выставленныхъ съ 24 марта въ конференцъ-залѣ Академіи Наукъ. Никому онѣ не нравятся, и немногочисленная публика, успѣвшая ихъ до сихъ поръ увидать, разнесла по городу убѣжденіе, что модели на этотъ разъ уже слишкомъ неважны, неинтересны, что ни красоты, ни мысли, ни воображенія въ нихъ нѣтъ, и что не стоитъ ходить въ такую даль, на Васильевскій островъ, смотрѣть ихъ.

Однако, нечего лѣниться. Дѣло идетъ о публичномъ монументѣ дорогому для всѣхъ народному поэту—монументѣ, на который собрано не мало общественныхъ денегъ. Не слѣдуетъ молчать тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о дѣлѣ общемъ, касающемся всѣхъ; не слѣдуетъ дожидаться приговора и присужденія, не высказавъ и своего сужденія. А пожалуй, и въ самомъ дѣлѣ дождешься чего-нибудь неутѣшительнаго, судя потому, что уже съ самаго приступа что-то идетъ неладно. Развѣ слѣдовало исключать изъ конкурса два проекта только потому, что они опоздали нѣсколькими часами, да и то (говорятъ) по причинамъ, дѣйствительно отъ авторовъ ихъ независѣвшимъ? Шутка-ли: человѣкъ хлопоталъ, работалъ цѣлый годъ, бросилъ всѣ остальныя дѣла въ надеждѣ на будущую благодать и успѣхъ, а тутъ—опоздалъ самую бездѣлицу, и все должно пойти для него прахомъ, все должно для него рушиться безвозвратно! Такія математическія точности, такая суровость не годятся. Нужно еще замѣтить, что одна изъ двухъ непринятыхъ моделей [2]) была пребольшая и пресложная, и, сравнительно говоря, одна изъ лучшихъ. При такихъ порядкахъ, право, у иного художника сердце надорвется.

Не знаю, для чего ведется старая, никуда уже негодная, рутина присыланія и принимания художественныхъ произведеній на конкурсы съ тщательнымъ

---

[1]) Между характерными типами Востока обратимъ вниманіе читателя на портретъ, карандашомъ, „Мальчика сарта, одѣтаго женщиной"; на всероссійской выставкѣ 1870 г., въ Соляномъ Городкѣ, можно было видѣть въ ташкентскомъ отдѣлѣ цѣлый костюмъ такого „бачи", даже съ привязными на голову плетеными косами. Въ числѣ прочихъ типовъ, замѣчателенъ, по юмору и характеристичности, типъ „калмыцкаго священника, съ Божьею помощью доктора, знахаря, гадателя и проч.".

[2]) Скульптора Шредера. *В. С.*

укрывательствомъ имени художника? Къ чему все это? Есть ли хоть одинъ человѣкъ изъ всей коммиссіи, который тотчасъ не перечислилъ бы вамъ поименно каждаго автора? Есть ли тоже между всѣми хоть сколько-нибудь интересующимися изъ среды публики хоть одинъ, не знающій до точности, какой скульпторъ какую модель дѣлалъ? Конечно, нѣтъ. Такъ къ чему же весь этотъ маскарадъ? Нѣтъ, говорятъ, такъ надобно, такъ заведено уже давно, и нечего намъ мѣнять порядки. „Безпристрастіе“ нужно, мы отъ „безпристрастія“ ни на шагъ. А какъ ему быть, когда не будетъ запечатанныхъ конвертиковъ?

Нечего дѣлать, станемте не знать то, что́ знаемъ; станемъ притворяться, станемъ не узнавать подъ масками тѣхъ, кого преотлично узнали съ перваго же почерка; станемъ говорить про нумера, вмѣсто фамилій—и да здравствуетъ безпристрастіе!

На нынѣшнемъ конкурсѣ больше моделей, чѣмъ на прошлогоднемъ, но за то онѣ и хуже. Что мудренаго? Вѣдь художники все тѣ же; не новые же народились съ прошлаго года. А подите-ка, повторяйте десять разъ одно и то же, перевертывайте одну и ту же тему во всѣ концы! Чего тутъ ожидать хорошаго, какого добра наживешь? Понятно, что́ выйдетъ; человѣкъ утомляется, бьется среди прутьевъ задачи, словно птица, засаженная въ клѣтку—ну, усталостью и какою-то свертѣвшеюся ограниченностью такъ и несетъ за версту отъ его вымученнаго созданія.

Пойдите и посмотрите: найдете ли вы въ залахъ Академіи хоть одну черточку живую, свѣжую, свободную? А станете назначать еще новые конкурсы, требовать еще новыхъ потугъ—будетъ и того хуже. Бѣдные художники, и такъ уже не сильные, окончательно завертятся и станутъ втупикъ, какъ задерганная и загнанная извощичья лошадь. Что дѣлать! Получить заказъ охота смертная; нужда, необходимость, наконецъ и художественный гоноръ и самолюбіе—все это не свой братъ; по-неволѣ полѣзешь на стѣну, а толку все мало будетъ.

На наши глаза результаты нынѣшней выставки слѣдующіе:

Явились на конкурсъ всѣ прошлогодніе знакомцы (кромѣ развѣ двухъ-трехъ исключеній, впрочемъ, совершенно малозначущихъ). Одни изъ нихъ получили преміи, другіе нѣтъ, но въ сущности различія отъ этого не произошло никакого. Ни полученныя, ни неполученныя деньги никого не „поощрили“, никого не „окрылили“ (какъ обыкновенно надѣются составители конкурсовъ); какими люди были, такими и остались, даже въ большинствѣ случаевъ назадъ пошли, такъ что многіе изъ проектовъ еще менѣе замѣчательны, чѣмъ прошлогодніе.

Памятника, удовлетворительнаго въ обѣихъ своихъ частяхъ—верхней (статуя Пушкина) и нижней (пьедесталъ съ группами и барельефами)—нѣтъ ни одного между всѣми представленными 22-мя нумерами. Въ одномъ проектѣ низъ нѣсколько лучше, въ другомъ верхъ немножко показистѣе. Общаго, сколько-нибудь сноснаго, нигдѣ не замѣтно. Правда, есть нѣсколько и такихъ проектовъ, которые, съ какого конца ни возьми, просто никуда не годятся: напримѣръ, № 13-й, представляющій нѣчто въ родѣ улья или бобровой хижины изъ сталактитовъ, а наверху стоитъ несчастнѣйшій какой-то Пушкинъ, обѣими руками упершійся въ колѣно; напримѣръ, № 4-й, гдѣ всего болѣе бросается въ глаза жилетъ Пушкина, зіяющій во всю грудь, изъ-подъ разверзтаго сюртука; напримѣръ, № 7-й, гдѣ Пушкинъ одну руку размахнулъ въ пространствѣ, а внизу сидятъ какіе-то непозволительные „халявы“, и „гусляръ“, и „юноши съ балалайками“; напримѣръ, № 9-й, гдѣ тщедушнѣйшій въ мірѣ Пушкинъ стоитъ на шарѣ (о, уморительное воспоминаніе послѣдней сцены въ балаганѣ!, а внизу, словно изъ погреба, выглядываютъ, изогнувъ спину, „помѣщикъ съ книгой въ рукѣ, которую онъ закрылъ, услыша рѣчь Пушкина“, и другіе столь же достойные и остроумные драбанты; напримѣръ, № 11-й, гдѣ проявляется что-то совершенно въ родѣ надутаго и манернаго стиля покойнаго профессора Пименова: немилосердно размахнутыя руки и ноги, театральныя позы, барочно извивающіеся и летающіе какіе-то свитки или листы и т. д. Есть довольно такихъ проектовъ. Но мы ихъ оставимъ въ сторонѣ и взглянемъ лишь на тѣ, гдѣ есть хоть нѣкоторое умѣнье.

№№ 6-й и 15-й явно дѣланы однимъ и тѣмъ же художникомъ. Въ обоихъ проектахъ замѣтны извѣстные навыкъ и умѣлость, но умѣлость рутинная, съ отсутствіемъ всякаго творческаго, создавательнаго дара, безъ фантазіи, безъ воображенія. Авторъ—отчаянный любитель классичности, только чисто съ внѣшней стороны: его сердцу безконечно любезны геніи съ крыльями, обмахивающими пьедесталъ, маски, Лаокооновы головы, совы, лиры и остальной скарбъ классическаго бутафорства (какъ все это кстати для Пушкина!); онъ даже драпировалъ нашего поэта по-римски и, однакоже, все-таки ничего хорошаго не произвелъ. Самая суть дѣла—фигура Пушкина, конечно, художественности или даже красивости не заключаетъ. Въ № 15-мъ одна нога очень нескладно выставлена впередъ, тогда какъ голова съ туловищемъ самымъ непріятнымъ для глаза образомъ выворачивается назадъ; въ № 6-мъ весь плащъ перекомканъ; поза очевидно стремится къ „благородной простотѣ“, а внизу сидитъ погребальный геній у бронзовой двери, на которой въ квадратахъ понадѣланы барельефы съ разными пушкинскими сюжетами—вотъ-то остроуміе! [1]) Нѣтъ, такихъ монументовъ ставить нельзя.

Въ десять разъ лучше проекты №№ 1-й, 5-й и 8-й, тоже явно дѣланные однимъ и тѣмъ же художникомъ. Статуя Пушкина во всѣхъ трехъ одинаково нехороша; здѣсь поэтъ имѣетъ видъ какого-то жаворонка съ поднятымъ и нюхающимъ носикомъ, а

[1]) Замѣтимъ еще, что ни одинъ изъ проектовъ не заключаетъ столько безграмотныхъ текстовъ, какъ этотъ. Такъ, напримѣръ, въ объясненіяхъ № 6-го читаемъ: „Геній поэта рисуетъ его поэзіи на памятной доскѣ пьедестала, при изображеніи его идей, взглянулъ на *держащіе* имъ песочные часы, съ ужасомъ увидѣлъ, что *преспченая* жизнь равѣе времени лишила насъ поэта...“ и т. д.

ножка такъ неладно отставлена впередъ, будто этотъ человѣкъ конфузится передъ кѣмъ-то изъ высшаго начальства, да и сюртукъ застегнутъ на немъ чужой. За то въ нижнихъ группахъ есть кое-что недурное. Одинъ разъ довольно характерна няня Татьяны, другой разъ сама Татьяна, еще дѣвочкой и т. д.; но опять все портятъ пьедесталы—въ одномъ проектѣ въ видѣ трехсторонней часовни на толстыхъ русскихъ кубышкахъ, въ другомъ—въ видѣ чугуннаго калорифера, съ выпущенными для тепла металлическими ребрышками, въ третьемъ—въ видѣ четвероугольной сахарной головы съ отрубленной макушкой. Все это торчитъ рожномъ и къ дѣлу не подходитъ.

Статуя, безъ всякаго пьедестала, № 20-й, довольно проста и недурна. Пушкинъ стоитъ на скалѣ, заложивъ лѣвую руку за бортъ сюртука, а правую съ книгой—за спину. Голова его немного опущена; онъ думаетъ. Эту статую можно принять во вниманіе.

Проектъ № 12-й представляетъ прескверную, совершенно каррикатурную статую поэта (Пушкинъ своимъ жестомъ точно будто хочетъ спустить свою книгу вскользь, по водѣ или куда-то внизъ по теченію), но за то пьедесталъ—лучшій изъ всѣхъ пьедесталовъ. Правда, большой изобрѣтательности и тутъ тоже не оказалось: просто-на-просто сдѣлана четырехугольная база, въ видѣ коробки, только съ усѣченными углами, и по всѣмъ 8-ми плоскостямъ уставлены рельефныя фигуры, взятыя изъ сочиненій Пушкина. Пріемъ не новый, извѣстный давно по монументу Крылова, а еще раньше — по монументу Фридриха Великаго, въ Берлинѣ. Но все-таки общее тутъ очень хорошо и фигуры очень изящны. Притомъ надо замѣтить, что ни одинъ проектъ, ни прошлогодній, ни нынѣшній, не соединялъ вмѣстѣ такого значительнаго количества пушкинскихъ личностей. Тутъ есть не только всегдашніе, на всѣхъ проектахъ. Евгеній Онѣгинъ, Татьяна, Борисъ Годуновъ, Пименъ, Русланъ съ Людмилой, Братья разбойники и т. д., но еще: Финнъ, Фарлафъ, Черноморъ, Карлъ XII, Мазепа, Петръ Великій, Самозванецъ и т. п. Ужъ если дѣлать на монументѣ пушкинскія личности, то надо брать ихъ побольше, какъ можно больше. Жаль только, что нашъ художникъ все-таки забылъ: фигуры изъ „Каменнаго гостя", „Мѣдпаго всадника", „Арапа Петра Великаго" и „Капитанской дочки". Это поважнѣе и понужнѣе персонажей изъ „Цыганъ" или „Братьевъ разбойниковъ". Не слѣдовало бы только князя изъ „Русалки" изображать съ ружьемъ, а Черномора съ маленькой бородой.

Наконецъ, цѣлыхъ четыре проекта — подъ №№ 2, 17, 18 и 19—дѣланы тѣмъ самымъ художникомъ, который въ прошломъ году обозначилъ себя тѣмъ же значкомъ, какъ и нынче, и получилъ премію. Всѣ четыре проекта доказываютъ талантливость, впрочемъ, слишкомъ часто внѣшнюю, ловкость работы, извѣстное воображеніе, нѣкоторую размашистость фактуры— все качества, которыя мы и прежде замѣчали въ тѣхъ публичныхъ памятникахъ, въ которыхъ этотъ самый художникъ принималъ участіе. Къ сожалѣнію, у него вкусъ далеко не безупречный, онъ у него очень бароченъ, нѣчто даже рококо. Фигуры его условны, искуственны; онѣ въ извѣстной степени красивы, но лишены натуры, и всего скорѣе—виньеточны. Не ищите у него ни Татьяны, ни Пимена, ни Руслана, ни Людмилы; все это виньеточные шикарные герои и героини; ни русскаго, ни историческаго ничего въ нихъ нѣтъ. И затѣмъ геніи съ крыльями, распущенными по скалѣ, чтобъ какъ-нибудь наполнить пустоту; громадныя драпировки, изъ-подъ высоко поднятой геніемъ лиры льющіяся каскадомъ, опять-таки чтобъ наполнить огромныя пустыя пространства; шагающія неизвѣстно куда и зачѣмъ около скалы широчайшія ноги генія—что все это за сумбуръ! Какъ некрасиво и нескладно нагромождена скала для всей композиціи въ №№ 2 и 19; ужъ и съ боковъ не Богъ знаетъ что, а сзади—это просто ужасно узенькая, тощая и некрасивая крутизна, нѣчто въ родѣ раската для катанья съ горъ. Ставить такія неуклюжія машины просто немыслимо. И все-таки тутъ замѣтны, то тамъ, то сямъ, блестки талантливости и воображенія. Что касается статуи Пушкина, то въ иныхъ изъ этихъ четырехъ проектовъ она плоховата, напримѣръ, въ № 18: здѣсь, поверхъ четырехугольнаго пьедестала, въ несносномъ архитектурномъ стилѣ временъ Наполеона I (style empire), Пушкинъ оперся такъ неловко лѣвой ногой о камень, что подъ колѣномъ вышла пренепріятная дыра, въ другихъ же очень недурна, напримѣръ, въ проектѣ № 17, представляющемъ Пушкина очень удовлетворительно и просто, въ родѣ того, какъ и на проектѣ № 20 (совершенно другого скульптора).

Какой же выводъ изъ всего сказаннаго? Тотъ, что хорошаго на выставкѣ Пушкинскихъ моделей мало, и притомъ оно очень разбросано. Какъ же поступить? Неужели назначить новый конкурсъ? По нашему мнѣнію—ни подъ какимъ видомъ! Это значитъ, еще разъ, безъ нужды и безъ пользы, мучить художниковъ, и притомъ тратить на модели еще лишнія деньги, вовсе не на то жертвованныя русскимъ народомъ, чтобъ распускать ихъ, въ продолженіе трехъ лѣтъ, по сторонамъ, на художниковъ, даже безъ надежды на приступъ къ дѣлу. Намъ кажется, коммиссія не имѣетъ на то даже и права. Когда будетъ конецъ конкурсамъ? Почему бы имъ не возобновляться еще 4, 5, 6 лѣтъ сряду? Нѣтъ довольно конкурсовъ. Новыхъ художниковъ теперь не-откуда взять, а тѣ, которые на-лицо, лучше не сдѣлаются: вѣдь, въ самомъ дѣлѣ, не на изнанку же имъ вывоРотиться!

Такъ что же предпринять? По нашему убѣжденію, вотъ что: 1) либо отложить весь конкурсъ на долгій срокъ, лѣтъ на 10—15, когда можно ожидать новаго поколѣнія художниковъ; либо 2) предложить двумъ-тремъ лучшимъ изъ наличныхъ художниковъ, участвующихъ въ нынѣшнемъ конкурсѣ, соединить свои проекты, знаніе, вкусы, разсудокъ и критику, и такимъ образомъ произвести нѣчто дѣйствительно хорошее. Въ этомъ нашемъ предложеніи нѣтъ ничего неслыханнаго и невиданнаго: примѣровъ совокупной работы нѣсколькихъ хорошихъ художниковъ можно указать не мало. Но въ такомъ случаѣ, по нашему мнѣнію, надобно было бы пригласить и архитектора,

не непремѣнно профессора или академика, а просто человѣка съ талантомъ, воображенiемъ и вкусомъ: онъ долженъ былъ бы поправить своимъ товарищамъ и то, и другое; напримѣръ, все то неуклюжее, топорное и безвкусное, что встрѣчается въ архитектурныхъ формахъ у скульпторовъ (напримѣръ, въ пьедесталѣ № 12).

(„Спб. Вѣд.", 11 апр. 1874 г., № 98, съ подп.: О.).

О модели монумента Пушкину, раб. Антокольскаго.

(Письма въ редакцiю „Голоса").

I.

„М. г. Позвольте попросить васъ дать мѣсто въ „Голосѣ" слѣдующимъ строкамъ моимъ:

„Я одинъ изъ немногихъ, видѣвшихъ, въ эти послѣднiе дня, модель монумента Пушкину, сдѣланную г. Антокольскимъ, и, раздѣляя общiй восторъ, я бы хотѣлъ дать нашей публикѣ сейчасъ же понятiе объ этомъ необыкновенномъ произведенiи.

„На мои глаза, памятникъ, созданный г. Антокольскимъ, до того оригиналенъ, новъ и талантливъ, что оставляетъ далеко позади себя всѣ проекты, дѣланные до сихъ поръ у насъ. Вотъ въ двухъ словахъ вся идея: Пушкинъ сидитъ наверху скалы, и къ нему идутъ по ступенямъ, вырубленнымъ кругомъ скалы винтомъ, всѣ главныя дѣйствующiя лица его созданiй. Такой простой, такой великолѣпной мысли до сихъ поръ никому не приходило въ голову, а посмотрите, какъ этимъ способомъ просто разрѣшается вопросъ, долго мучившiй столько художниковъ. И у насъ, и заграницей не мало есть памятниковъ великимъ людямъ, гдѣ хотѣли создать вмѣстѣ и выставить однимъ разомъ всѣ главныя дѣйствующiя лица, созданныя поэтомъ, или игравшiя большую роль въ жизни историческаго дѣятеля. Но какъ это до сихъ поръ плохо удавалось скульпторамъ! Вездѣ вы увидите собранiе личностей, сидящихъ или стоящихъ вокругъ круглаго или четырехугольнаго камня и приклеенныхъ къ нему спинами. Какъ это было всегда печально и мизерно! Поневолѣ, бывало, подумаешь, глядя на такой монументъ: „Да, все это очень хорошо, и что всѣ эти господа тутъ собраны—это прекрасно; только зачѣмъ же они спинами-то своими прилѣплены къ подкладкѣ и камню? Неладно, неладно!" Но г. Антокольскiй однимъ талантливымъ взмахомъ разсѣкъ узелъ, и сдѣлалъ то, что никому не удавалось, чего никому не приходило въ голову. У него всѣ фигуры свободны отъ головы до ногъ; какъ живые люди, они представляютъ съ разныхъ сторонъ сто разнообразныхъ точекъ зрѣнiя, поминутно мѣняющихся и прибавляющихъ новую красоту грандiозному ансамблю, но, съ тѣмъ вмѣстѣ, онѣ заняты не разговорами другъ съ дружкой, не пустыми и театральными жестами—печальная, неизбѣжная необходимость прежней системы—они идутъ вверхъ къ своему творцу, къ своему создателю, Пушкину, и несутъ ему, каждый въ одиночку, свое чувство, свое выраженiе, главное движенiе своей души. Пушкинъ, наклонивъ голову, глубокими глазами смотритъ со своей вышины, и передъ нимъ совершается процессiя, идетъ живьемъ цѣлая картина, съ которою онъ связанъ, гдѣ онъ тоже играетъ роль—и какую роль! Такую, какой никогда еще никто не игралъ въ скульптурныхъ памятникахъ.

„Въ самомъ низу ступилъ ногой на первую ступеньку Мазепа, въ гетманскомъ нарядѣ, съ булавой въ одной рукѣ и въ глубокомъ отчаянiи; все потерявъ, онъ протягиваетъ лѣвую руку къ скалѣ, словно шатается и ищетъ опоры. Передъ нимъ идетъ вверхъ —Пугачъ, уже пойманный, уже окованный цѣпями по рукамъ и по ногамъ, наклонившiй, наконецъ, свою буйную головушку, но, все-таки, еще мощный орелъ и красавецъ-разбойникъ. Еще выше группа Моцарта и Сальери. Моцартъ, тоненькiй, элегантный юноша, съ добродушнымъ лицомъ глядитъ въ развернутую нотную тетрадь и галантерейно, во вкусѣ XVIII-го вѣка, шагаетъ вверхъ своими тоненькими ножками; позади него Сальери, весь искаженный завистью и безсильною злобой, чуть не падаетъ на каменную стѣну въ своемъ пароксизмѣ ярости; ноги едва держатъ его; онъ судорожно сжимаетъ въ рукѣ скомканную бумагу, лицо полно глубокаго отчаянiя. Впереди Моцарта возвышается спокойная и величавая иноческая фигура Пимена, съ фолiантомъ, прижатымъ къ груди, съ тихимъ властительнымъ жестомъ правой руки. Тотчасъ передъ Пименомъ и какъ разъ по самой срединѣ винтообразной лѣстницы, прямо надъ самимъ Пушкинымъ, мечется Борисъ Годуновъ въ царскихъ одержахъ. Призракъ младенца Дмитрiя преслѣдуетъ его: ему кажется, что и тутъ онъ его видитъ съ протянутымъ ножомъ въ рукѣ, выходящей изъ скалы и отдѣляющейся отъ едва замѣтной фигуры убитаго мальчика, и Борисъ въ ужасѣ своемъ хватается за шапку мономахову на своей головѣ, хочетъ защитить ее отъ грознаго призрака, удержать ее на себѣ. Ступенькой выше идетъ, кажется, едва живая, полная истомы и мечтанiя—Татьяна; она смотритъ немного въ сторону, блуждающими глазами въ пространство, руки ея опустились по сторонамъ тѣла. Передъ нею, почти на самомъ верху, движется старикъ на подгибающихся исхудалыхъ ногахъ, весь согнутый, но со стариннымъ шлемомъ на головѣ, съ длинными висячими рукавами. У него въ рукахъ золото, къ нему жадно наклоняется голова и все тѣло, какъ коршунъ надъ добычей—это Скупой Рыцарь; а

на самой верхней ступенькѣ, уже не далеко отъ самого Пушкина, стоитъ Мельникъ и энергическимъ жестомъ показываетъ Скупому Рыцарю внизъ, подъ навѣсъ скалы, туда, гдѣ разстилается озеро: „вотъ, смотри! говоритъ жестъ бѣднаго отца, сумасшедшаго отъ горя, смотри—къ чему привели проклятыя деньги, надъ которыми ты дрожишь: смотри, вонъ тамъ у воды моя бѣдная Наташа, теперь Русалка!"

Вотъ какой рядъ сценъ возникаетъ передъ зрителемъ на монументѣ г. Антокольскаго. Гдѣ, на какомъ другомъ памятникѣ, на какомъ другомъ созданіи европейской скульптуры покажете вы мнѣ другую такую картину, другую подобную драму? Нѣтъ ея нигдѣ.

Я никакъ не хочу сказать, что проектъ г. Антольскаго уже и теперь безупреченъ. Легко можно указать въ немъ нѣсколько недостатковъ, зависѣвшихъ отъ быстрой, спѣшной работы (лучшее доказательство то, что, принужденный теперь же воротиться въ Римъ, по семейнымъ дѣламъ, онъ не успѣлъ сдѣлать и вставить на свой проектъ фигуръ доны Анны, Самозванца, Марины Мнишекъ, Русалки, для которыхъ, однакоже, мѣста назначены по его предположенію); можно указать на нѣкоторые недочеты въ скамьѣ и драпировкѣ Пушкина, въ формѣ скалы и т. д. Но все это мелочи, легко исправимыя. Главное же—идея, новая, поразительная, небывалая въ скульптурѣ, уже вся цѣликомъ налицо, и не можетъ не поражать каждаго, кто способенъ что-нибудь чувствовать въ искусствѣ.

Скоро, какъ я слышалъ (въ концѣ марта или въ началѣ апрѣля), публикѣ будетъ открытъ доступъ въ залы академіи наукъ, гдѣ будутъ выставлены какъ модель г. Антокольскаго, такъ и двѣ исправленныя модели изъ числа тѣхъ, что̀ были въ прошломъ году на пушкинскомъ конкурсѣ. Нельзя сомнѣваться, тутъ выскажутся разнообразные мнѣнія и взгляды, но трудно предположить, чтобы наша публика и наши художники въ одинъ голосъ не признали всей новизны, красоты и талантливости проекта г. Антокольскаго.

Если онъ будетъ исполненъ въ натурѣ, мы будемъ обладать такимъ созданіемъ искусства, которое будетъ составлять нашу гордость передъ всею Европою, и которое она навѣрно глубоко оцѣнитъ, какъ все, что̀ у насъ было въ послѣднее время истинно-талантливаго и необыкновеннаго.

Безъ сомнѣнія, на исполненіе проекта г. Антокольскаго не хватитъ тѣхъ 70,000, которыя до сихъ поръ собраны пушкинскимъ комитетомъ; но это будетъ дѣломъ чисто патріотическимъ—употребить всѣ усилія, всѣ старанія, чтобы новыя подписки покрыли необходимыя издержки и чтобы не осталось безъ осуществленія одно изъ капитальнѣйшихъ созданій самобытнаго русскаго творчества.

Это было бы просто позорно!

(„Голосъ", 11 марта 1875 г., № 70).

II [1]).

Недавно академикъ Тютрюмовъ затѣвалъ походъ на В. В. Верещагина; теперь такой же походъ на г. Антокольскаго предпринимаетъ академикъ г. Литовченко, но съ тою разницею, что онъ даже не видѣлъ произведенія г. Антокольскаго. Странные люди, странные академики! Ихъ сердитъ талантъ въ другихъ, они хотѣли бы его вычеркнуть вонъ. Г. Литовченко увѣряетъ даже, что „геніевъ нѣтъ". Но я бы спросилъ его, однакожъ: чего ему отъ меня угодно, чего онъ хочетъ? Мнѣ случилось увидѣть, раньше другихъ, художественное произведеніе, истинно талантливое, истинно оригинальное, и я поспѣшилъ сообщить о томъ нашей публикѣ—что же тутъ дурного? Г. Литовченко ставитъ мнѣ въ вину, что я не видѣлъ рисунковъ и альбомовъ г. Опекушина. Забавное обвиненіе! Я обязанъ молчать про то, что видѣлъ, и говорить про то, чего не видалъ! Впрочемъ, я готовъ вѣрить талантливымъ сочиненіямъ г. Опекушина, только удивляюсь, зачѣмъ онъ ихъ держитъ такъ долго подъ спудомъ, а вмѣсто того, выставляетъ на конкурсы все лишь такіе проекты, которые пушкинскій комитетъ принужденъ каждый разъ отсылать назадъ. Если у него есть превосходныя идеи, пусть онъ ихъ покажетъ, и я первый готовъ восхищаться ими. Ничто такъ не радуетъ меня, какъ появленіе новаго талантливаго созданія: ихъ вѣдь такъ мало въ нашемъ художествѣ! Поэтому, я никогда не перестану указывать на нихъ публикѣ, если мнѣ случится узнать ихъ, и никакіе гг. Литовченки не помѣшаютъ мнѣ всею своею досадою или бранными словами. Скоро начнется конкурсъ, и публика сама увидитъ, кто правъ. А между тѣмъ, г. Литовченко такъ сердитъ на проектъ г. Антокольскаго, ему неизвѣстный, что даже упрекаетъ его въ томъ, въ чемъ и не думаетъ упрекать прочіе проекты конкуррентовъ: у всѣхъ нашихъ художниковъ кругомъ фигуры Пушкина были представлены дѣйствующія лица изъ его поэмъ и драмъ—одинъ г. Антокольскій теперь виноватъ, зачѣмъ онъ тоже сдѣлалъ (только по новому, по своему). У многихъ также проекты должны были бы стоить больше собранной суммы (случай, часто повторяющійся при конкурсахъ): одинъ г. Антокольскій виноватъ, что его проектъ (хотя далеко и не въ полмилліона, какъ увѣряетъ г. Литовченко) вышелъ дороже имѣющейся до сихъ поръ на-лицо суммы. Но кто же сказалъ, что эта сумма не можетъ значительно увеличиться, если, въ самомъ дѣлѣ, окажется у котораго-нибудь изъ нашихъ художниковъ проектъ истинно примѣчательный? Не хочу, не могу вѣрить, чтобы у насъ хватало громадныхъ денегъ только на букеты Патти и на произведенія г. Микѣшина.

Въ заключеніе, желаю г. Литовченко того же, чего и г. Тютрюмову: хоть капельку логики и хоть двѣ—художественнаго пониманія. Вѣдь онъ академикъ, вѣдь онъ, говорятъ, даже—художникъ!

(Тамъ же, 16 мар. 1875, № 75).

[1]) Хотя письма II—IV и относятся скорѣе къ отдѣлу „Критики художественныхъ статей", но, для пополненія перваго письма, они печатаются въ настоящемъ изданіи здѣсь. *Ред.*

III.

М. г. Мнѣ очень совѣстно просить у васъ маленькаго мѣстечка для нѣсколькихъ строкъ все по тому же дѣлу, по дѣлу о проектѣ памятника Пушкину, г. Антокольскаго. Но что прикажете дѣлать? Мои оппоненты печатаютъ такія неправды, что просто ни на что непохоже. Позвольте же мнѣ, при помощи вашей газеты, выправить все это.

1) Пушкинскій комитетъ вовсе не приглашалъ гг. Опекушина и Забѣллу представлять новые проекты (какъ увѣряетъ г. Ив. Б—въ [1]) въ „Биржевыхъ Вѣдомостяхъ“), а въ прошломъ году, не имѣя подъ руками ничего лучше проектовъ этихъ двухъ художниковъ, предоставилъ имъ *исправить* ихъ по замѣчаніямъ комитета и представить снова, если хотятъ, безъ всякаго конкурса. Когда же, впослѣдствіи, г. Антокольскій предложилъ выставить свой проектъ, комитетъ съ удовольствіемъ принялъ это предложеніе, а тѣхъ двухъ художниковъ спросилъ: угодно ли имъ выставитъ свои проекты одновременно съ г. Антокольскимъ, но, все-таки, помимо всякаго конкурса? Они согласились.

2) Комитетъ никогда не мѣшалъ г. Опекушину выставлять, въ прошломъ году, проектъ со множествомъ лицъ, взятыхъ изъ произведеній Пушкина (какъ пишетъ тотъ же Ив. Б—въ). Правда, такое заявленіе со стороны комитета было, но только послѣ *перваго* конкурса. Однакожъ, большинство художниковъ не сообразовалось съ нимъ и въ прошломъ году представило, на *второй* конкурсъ, опять-таки нѣсколько проектовъ съ множествомъ лицъ. Въ числѣ этихъ художниковъ былъ и г. Опекушинъ. Спрашивается: отчего же комитетъ „помѣшалъ“ ему представить тотъ проектъ, что остался у него въ альбомѣ, а не помѣшалъ выставить другіе, гдѣ точно также фигуръ было не мало?

3) Комитетъ возвращалъ г. Опекушину его проекты назадъ вовсе не „за недостаточностью средствъ“ (какъ увѣряетъ г. Литовченко), а просто потому, что они были очень неудовлетворительны.

Это все факты общеизвѣстные, и я вполнѣ увѣренъ, что, если понадобится, пушкинскій комитетъ подтвердитъ мои слова.

Къ чему же всѣ эти выдумки? къ чему всѣ эти неправды? Противно читать это, досадно видѣть всю эту мелкую, некрасивую суетню, Богъ знаетъ зачѣмъ и на что. Объ истинномъ дѣлѣ, объ интересахъ художества, творчества, мысли, тутъ и помина нѣтъ.

Но всего болѣе меня удивляютъ хлопоты академика Литовченко, а не академика Ив. Б—ва, о томъ, чтобы увѣрить всѣхъ, что въ проектѣ г. Антокольскаго нѣтъ ничего ни *новаго*, ни *оригинальнаго*, и что такія же вещи давнымъ-давно придуманы были г. Опекушинымъ. Въ своей ревности, эти господа не замѣчаютъ, что наносятъ своему излюбленному художнику самые вредные удары.

Они увѣряютъ, что „многіе десятки художниковъ“ видѣли рисунокъ г. Опекушина и любовались на него. Но если это правда, если этотъ рисунокъ былъ такъ „новъ и оригиналенъ“, что же они не посовѣтовали ему сработать его и выставить вмѣстѣ съ другими проектами, тоже многосложными и, знаемъ навѣрно, тоже недешевыми? Нѣтъ, скорѣе придется думать, что „новаго и оригинальнаго“ было въ томъ проектѣ такъ немного, что никто на немъ особенно не останавливался, начиная съ самого художника. И на это есть указаніе даже въ самыхъ писаніяхъ моихъ оппонентовъ.

Ив. Б—въ именно пишетъ, что на рисункѣ г. Опекушина Пушкинъ стоялъ на верху скалы, „*по природнымъ уступамъ которой, снизу вверхъ, расположены группы и отдѣльныя дѣйствующія лица изъ твореній Пушкина*“. Если, въ самомъ дѣлѣ, таковъ былъ рисунокъ г. Опекушина, что же тутъ новаго и оригинальнаго? Стоятъ фигуры и группы, ничѣмъ несвязанныя тутъ съ Пушкинымъ, стоятъ себѣ—ну, и стоятъ, больше ничего! Не все ли равно, что по уступамъ горы, или безъ уступовъ, на ровномъ полу? Это уже мы видѣли сто разъ вездѣ, въ томъ числѣ у самого г. Опекушина. Но какъ же можно сравнить подобное сочиненіе, очень ординарное и скучное, съ тѣмъ, что мы видимъ теперь у г. Антокольскаго?

У него дѣйствующія лица Пушкина идутъ по горѣ — къ самому Пушкину, идутъ словно на смотръ къ нему, явиться ему съ главнымъ моментомъ и движеніемъ своей жизни, блеснуть въ его воображеніи, наполнить его творческій духъ. Вотъ что ново, вотъ что небывало въ скульптурѣ; вотъ гдѣ огромная заслуга и починъ г. Антокольскаго.

И это все надо растолковать моимъ оппонентамъ; сами они ничего не понимаютъ! Какъ же, послѣ этого, не жалѣть о нихъ, со всѣми ихъ чинами и безъ чиновъ?

Вездѣ въ Европѣ радовались бы, какъ Богъ знаетъ чему, появленію чего-то новаго, оригинальнаго и талантливаго. А у насъ, еще ничего не видавши, уже хлопочутъ о томъ, какъ бы доказать получше, что ничего тутъ нѣтъ ни новаго, ни оригинальнаго. Чудные люди!

(*Тамъ же, 20 мар. 1875 г., № 79*).

IV.

Мнѣ кажется, ни одинъ памятникъ нашимъ великимъ людямъ, уже исполненный или еще только въ проектѣ, не вызывалъ такой массы несообразностей, какъ памятникъ Пушкину. Вотъ уже третій годъ, съ самаго начала конкурсовъ, наши журналы отличаются по этой части, а нынѣшній годъ даже перещеголялъ всѣ предыдущіе. Что тутъ высказано безвкусія, художественнаго неразумія и самыхъ жалкихъ понятій—превосходитъ мѣру вѣроятія. Позвольте выставить у васъ здѣсь, въ „Голосѣ“, на показъ, нѣсколько самыхъ блестящихъ примѣровъ.

Фельетонистъ „Биржевыхъ Вѣдомостей“ (№ 80) объявилъ, что донна Анна была „выведена“ (?) въ произведеніяхъ Мольера, Гофмана и Байрона, и потому было бы ужасно смѣшно ей появиться на русскомъ памятникѣ Пушкину. Вообще же говоря (№ 107), пора перестать пѣть съ чужого голоса и притворно

[1]) Ив. Петр. Бочаровъ. *В. С.*

восхищаться художественными красотами Сальери, донны Анны или Лепорелло. Но я для начала замѣчу, что ни у Мольера, ни у Байрона отъ роду не бывало никакой донны Анны, а потомъ спрошу: а хотя бы и такъ, что же смѣшного въ доннѣ Аннѣ, если она появится въ драмѣ или скульптурѣ русскихъ художниковъ?

Писатель нѣмецкой нашей газеты сказалъ, что Моцарта нельзя помѣщать на монументѣ Пушкину, потому что онъ и самъ стоитъ особаго монумента.

Сотрудникъ „Гражданина", Ив. Богдановъ, ставъ на дьячковско-писарскую точку зрѣнія своего уважаемаго журнала, воскликнулъ (№ 15-й), что нельзя ставить Мазепу на русскомъ памятникѣ, потому что это значило бы воздвигать монументъ измѣннику отечества (это самое г. Богдановъ уже прежде заявлялъ и въ № 73-мъ „Биржевыхъ Вѣдомостей"). Послѣ этого можно только удивляться, какъ г. Богдановъ уже давнымъ-давно не жаловался, что воздвигнутъ монументъ бунтовщикамъ Сѣнной Площади: они есть на барельефахъ памятника императору Николаю I; какъ еще онъ не жаловался на монументъ врагамъ-шведамъ, которые представлены на памятникѣ тысячелѣтія Россіи!

Этого же г. Богданова ужасно скандализируетъ присутствіе, на проектахъ памятника, св. царевича Дмитрія въ одно время съ простыми людьми. Однако, что же онъ ни слова не говоритъ про св. Ольгу и св. Владиміра на памятникѣ тысячелѣтію Россіи?

Вдобавокъ ко всему, онъ прибавилъ тоже и маленькую хорошенькую ложь лично про меня: будто я говорилъ, что г. Антокольскій собирается поставить 60 статуй около Пушкина. Я этого никогда не говорилъ.

Цѣлыхъ два писателя „Московскихъ Вѣдомостей", И. Миллеръ и А. Б. объясняютъ читателю (№№ 76 и 97), что чѣмъ драматичнѣе разработана фигура, тѣмъ она страннѣе и непонятнѣе, и искусство ихъ не терпитъ, потому что не бывало ихъ никогда у грековъ. Прощайте музеи и художественныя созданія всѣхъ странъ и народовъ! Однимъ, нѣтъ, двумя почерками пера „Московскія Вѣдомости" согнали со двора все, что только у васъ было лучшаго и талантливаго, за то, что того или другаго чего-то не было у грековъ.

Тотъ же эстетикъ Миллеръ увѣряетъ еще, что соединеніе на одномъ художественномъ созданіи лицъ, не имѣющихъ ничего общаго одинъ съ другимъ— фальшиво и загадочно. Значитъ: скорѣе, скорѣе долой „Аѳинскую школу" Рафаеля, „Реформацію" Каульбаха и множество другихъ подобныхъ же созданій, считавшихся высокими!

Писатель „Современныхъ Извѣстій", А. К—овъ, замѣтилъ съ особенною глубокостью (№ 84), что Богъ знаетъ, будутъ ли еще соотвѣтствовать тѣ или другіе проекты идеаламъ Пушкина. А потому лучше воздержаться.

Достойные его товарищи, писатели „Биржевыхъ Вѣдомостей", еще глубже замѣчали (№№ 73 и 107), что какъ то еще посмотритъ на проекты памятника русскій народъ, а пожалуй, скажетъ: „И чего только нѣмецъ не выдумаетъ!" Давно не слыхать было любовнаго взыванія къ невѣжеству массъ. Такъ вотъ они опять поднимаются, старые, попрятавшіеся было образы! Опять на-лицо, свѣжіе, бодрые, несокрушимые! Здравствуйте, милые!

Но всего курьезнѣе писатель „Пчелы" (№ 13) [1]). Этотъ къ глубокомыслію прочихъ прибавляетъ еще какое-то особенное классическое педантство. У него все Софоклы да греки на каждомъ словѣ. Безъ нихъ онъ ни шагу. Отъ этого то онъ и проповѣдуетъ, что всего лучше статуѣ стоять на площади одной, и притомъ, непремѣнно быть стоячею, а не сидячею. Потомъ еще, пьедесталъ долженъ быть непремѣнно архитектурный, а вообще весь памятникъ „подчиняться однимъ законамъ" со зданіями, стоящими тутъ же на площади. Да хоть бы вы подумали на минуту, о, милый классикъ!, что греки греками, а не худо, можетъ быть, и намъ сообразить и начать что-нибудь свое! Какой же архитектурный пьедесталъ у Петра I, Фальконета? вѣдь—никакого, а, все-таки, монументъ геніальный! И неужели, этому Петру I ломаться и передѣлываться всякій разъ, что на площади построятъ что-нибудь новое, въ другомъ стилѣ и вкусѣ, на основаніи другихъ модъ и понятій? А что до сидячихъ статуй, то отчего вашимъ же Юпитерамъ позволено было сидѣть на своихъ тронахъ, а нынѣшнія статуи—непремѣнно стой; не то—ты, братъ, не величественъ и не монументаленъ. Скажите, отчего это?

Да и кому охота слушаться такого педантства! Вотъ французы только что надняхъ поставили на площади сидячаго Вольтера, талантливѣйшую свою статую. Что же—казнить ихъ за это?

Но нашимъ Лессингамъ и Винкельманамъ мало общихъ соображеній: имъ понадобилось выдвинуть публикѣ на глаза тоже и плоды собственнаго творчества. Тутъ пошла самая дикая разноголосица. Одинъ требуетъ, чтобы Пушкинъ былъ въ лавровомъ вѣнцѣ, одѣяніи „какомъ угодно", но возлѣ поэта чтобы непремѣнно стояли жертвенникъ и „аттрибуты богатства и почестей", отверженныхъ Пушкинымъ („Современныя Извѣстія"); другой—разныхъ аллегорическихъ фигуръ на пьедесталѣ („Московскія Вѣдомости"); третій—чтобы Пушкинъ поднималъ голову къ небу и имѣлъ бы уносящуюся фигуру („Пчела"); четвертый —чтобы не было ни шляпы, ни плаща, но чтобы была непремѣнно книга („святая книга"), на уголъ или какъ потребуютъ условія искусства („Бирж. Вѣд."), и т. д. и т. д.

И съ этакими то понятіями, вкусами и взглядами дикая толпа цѣнителей двинулась на модели нѣсколькихъ художниковъ, выставившихъ свои проекты памятника Пушкину! Этакіе-то люди стали рѣшать, что хорошо и что дурно! Этакіе-то мудрецы взялись сообразить, каковъ долженъ бать монументъ, назначенный жить столѣтія!

Пока рѣчь шла о художникахъ самыхъ обыкновенныхъ, всегдашнихъ, у нихъ мнѣнія раздѣлялись. Одному нравилось то, другому это. Благородная простота, истинный талантъ, монументальныя способности поочередно оказывались то въ этомъ, то въ томъ проектѣ. Часто, что было самаго плоскаго и дряннаго, то именно всего болѣе и нравилось.

---

[1]) А. В. Праховъ. *В. С.*

Но когда рѣчь дошла до какого-то новаго созданія, выходящаго изъ ряду вонъ и непохожаго на то, къ чему глаза давно привыкли, тутъ мои эстетики смутились и пришли въ неслыханное замѣшательство —тутъ ужъ все имъ показалось дико и нелѣпо, безобразно и непозволительно. Тутъ ужъ они всѣ дружно соединились и дружно ударили на врага, съ присвистываньемъ и хохотомъ.

Кто кричалъ, что ступени въ скалѣ напоминаютъ витую лѣстницу въ одномъ магазинѣ; а кто поскорѣе добавлялъ, что витыя лѣстницы запрещаются теперь строительнымъ уставомъ; кто твердилъ, что тутъ нѣтъ ничего монументальнаго, а все только игрушки да куколки, а кто глумился надъ національностью и именемъ автора. Кто увѣрялъ, что такія вещи можно ставить только въ паркѣ style empire, а кто съ негодованіемъ повторялъ, что идея не новая, и бывала уже у другихъ (и тутъ же въ доказательство приводилъ описаніе, изъ котораго ясно становилось только одно, что именно ровно никакого сходства и ничего общаго не было). Кто жаловался, зачѣмъ фигуры идутъ къ Пушкину, а не *отъ него* (т.-е. зачѣмъ Пушкинъ не представленъ въ видѣ покинутаго его же дѣйствующими лицами автора—дескать „пришли, понюхали и ушли“), а кто увѣрялъ, что Пушкинъ спитъ, а кругомъ—путешественники, идущіе въ гору, или маскарадныя фигуры, или люди, идущіе брать билетъ у кассира и т. д.

Словомъ, остротамъ и шуточкамъ разнузданнаго тупоумія не было предѣловъ.

О глубинѣ, талантливости и живописности созданія никто ни слова.

Но я спросилъ бы: отчего же никогда не жаловались эти самые господа, и многіе другіе вмѣстѣ съ ними, на то ничтожество, на ту ординаріость и казенщину, на тѣ рутинныя концепціи, на тѣ пошлые пьедесталы, на тѣ дѣйствительно кукольныя статуи, вычурныя, уродливыя или безсмысленныя, изъ какихъ почти вездѣ только и состоятъ всѣ монументы на площадяхъ и которымъ такъ близко подражаютъ проекты конкуррентовъ, имѣющіе честь нравиться гг. критикамъ, или, по крайней мѣрѣ, ничуть не оскорбляющіе ни ихъ умъ, ни чувство? Отчего это? Если можно указать на разные недостатки у Антокольскаго (легко поправимые), то что же надо сказать про тѣ остальные, что никого не поражаютъ и никого не коробятъ? Вѣдь, тамъ камня на камнѣ оставить нельзя —до того все тамъ ординарно или безцвѣтно.

Поставить на площади одну изъ „одобряемыхъ“ гг. писателями статуй Пушкина, смотрящаго съ благоволеніемъ долу, или съ энтузіазмомъ на небо—не значитъ ли это воздвигнуть въ большомъ форматѣ и за большія деньги одну изъ тѣхъ статуэтокъ Линкольна, какихъ довольно всѣ видѣли и въ магазинахъ, и въ иллюстраціяхъ? Было о чемъ хлопотать! Стоило прибавлять еще одну ничтожную статую ко всѣмъ тѣмъ, на которыя никто никогда не смотритъ!

Тѣмъ, кто интересуется дѣйствительно дѣломъ, а не пустяками и вздорами мало понимающихъ фельетонистовъ, я скажу, что у самаго Пушкина нарисована та самая картина, которую талантливо передалъ теперь въ скульптурѣ Антокольскій. Въ своей „Осени“ Пушкинъ говоритъ:

И забываю міръ, и въ сладкой тишинѣ
Я сладко усыпленъ моимъ воображеньемъ,
И пробуждается поэзія во мнѣ:
Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ и звучитъ, и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться наконецъ свободнымъ проявленьемъ—
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.

Одинъ изъ моихъ опонентовъ печаталъ, что моя статья о проектѣ Антокольскаго — реклама, другіе, что я оказалъ ему медвѣжью услугу. Пускай, это мнѣ рѣшительно все равно! Но никакія зубоскальныя и безобразныя хихиканья ничего не перемѣнятъ въ мнѣніи моемъ и всѣхъ, кто способенъ цѣнить талантъ и новизну художественнаго эскиза (хотя бы даже далеко еще невыдѣланнаго), и—будетъ или не будетъ принятъ проектъ Антокольскаго—я, все-таки, останусь при твердомъ убѣжденіи, что русская скульптура ничего подобнаго еще не создавала и что мысль монумента уступаетъ развѣ только одному истинно капитальному нашему монументу: статуѣ Петра Великаго, Фальконета.

Вотъ счастье-то, что памятникъ Фальконета сочиненъ давно! Пусть бы его представили на конкурсъ теперь, да еще въ эскизномъ видѣ — навѣрно наши мудрецы забраковали бы его: дескать и пьедесталъ не архитектурный, и все-то вмѣстѣ кукольно и игрушечно, и змѣя-то взята изъ балагановъ!

О! они народъ строгій и знающій...

(*Тамъ же*, *20 апр. 1875 г.*, *№ 117*).

Постановка „Аиды“, Верди.

(Письмо къ редактору „Голоса“).

М. г.! Позвольте попросить у васъ небольшое мѣстечко въ „Голосѣ“ для нѣсколькихъ строкъ моихъ о постановкѣ новой оперы Верди „Аида“, данной у насъ въ первый разъ вчера, 19 ноября.

Постановка эта блестящая, великолѣпная, какъ постановка всѣхъ главнѣйшихъ нашихъ оперъ и балетовъ. Но я боюсь, что съ нею случится то же, что случается, на моихъ глазахъ, давно уже, со многими

превосходными постановками у насъ, т.-е. что ея почти не замѣтятъ. Въ самомъ дѣлѣ, я могъ бы перечислить нѣсколько десятковъ оперъ и балетовъ, которые даны были на Большомъ и Маріинскомъ театрѣ въ теченіе послѣднихъ лѣтъ, и которыхъ декораціи и костюмы были бы прославлены и сдѣлались бы знаменитыми, если бы только они появились не у насъ, а въ Парижѣ, Берлинѣ или Дрезденѣ. У насъ же, въ большинствѣ случаевъ, довольствуются тѣмъ, что благосклонно найдутъ ихъ хорошими, приличными, милостиво даже похвалятъ ихъ—да тотчасъ же потомъ и забудутъ, точно будто подобныя декораціи дѣло самое обыкновенное, само-собою подразумѣвающееся, и которое иначе и быть не можетъ на каждомъ порядочномъ театрѣ. „Такъ нѣтъ же, мм. гг., тысячу разъ нѣтъ!“ хотѣлось мнѣ всегда сказать публикѣ и печати, „вы тутъ неправы и варварски виноваты: вы не замѣчаете крупнаго художественнаго дѣла, передъ вами совершающагося, вы жестокосердно и равнодушно расправляетесь съ такимъ дѣломъ, которое заслуживаетъ совсѣмъ иной участи, и достойно всяческой симпатіи и почтенія. Вотъ вы покрываете громомъ рукоплесканій—пѣвцовъ и художниковъ-актеровъ, за то, что они сильно дѣйствуютъ на ваши нервы и эстетическое чувство—и я скажу: слава Богу! Пусть даже иной разъ будетъ нѣкоторое преувеличеніе въ вашихъ восторгахъ—слава Богу, что оно есть! Худшее было бы дѣло, когда бы вы способны были хладнокровно, не моргнувъ во весь вечеръ глазомъ, не содрогнувшись ни однимъ мускуломъ, прослушивать и проглядывать то, что̀ передъ вами совершается въ театральной залѣ.

Но зачѣмъ такое упорное равнодушіе къ тѣмъ, кто точь въ точь такіе же художники по натурѣ своей, какъ пѣвцы и актеры? Неужели для тѣхъ мало надо таланта, знанія, труда, всяческихъ усилій, чтобы произвести то, за что̀ имъ потомъ полуравнодушно говорятъ: „недурно! идетъ!“

Не разъ мнѣ случилось, въ прежнихъ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ указывать на истинно-художественныя, по моему, очень глубокія достоинства декорацій и костюмовъ въ „Русланѣ и Людмилѣ“, „Русалкѣ“, „Борисѣ Годуновѣ“, „Псковитянкѣ“ и другихъ нашихъ операхъ. Въ картинахъ, которыя тамъ появлялись передъ глазами публики, было пропасть поэтическаго, живописнаго, талантливаго, новаго, часто самостоятельно-народнаго. Теперь, мнѣ кажется, будетъ справедливо обратить вниманіе нашихъ зрителей на такую великолѣпную постановку, какъ постановка оперы Верди.

Я нахожу, что она равняется лучшимъ постановкамъ у насъ иностранныхъ оперъ, напримѣръ, „Тангейзера“, „Лоэнгрина“, „Пророка“, „Фрейшюца“ и т. д., но, сверхъ того, отличается отъ нихъ еще и нѣсколькими примѣчательными новостями.

Изъ числа декорацій „Аиды“, я считаю самою превосходною декорацію 3-го акта, представляющую „Берега Нила“. Не знаю, пользовался или нѣтъ какою-нибудь фотографіей, снятою въ Египтѣ, художникъ, сочинявшій и писавшій эту декорацію, но трудно изобразить словами всю прелесть и поэтичность этой картины. На заднемъ фонѣ передъ вами Нилъ, сверкающій серебряными изгибами подъ лучами лунными и исчезающій вдали за островками и мысами; направо, портикъ египетскаго массивнаго храма, выглядывающаго изъ темнозеленой группы деревьевъ; въ глубокомъ синемъ небѣ тихо мерцаютъ золотыми точечками звѣзды; воздухъ всей дали прозрачный, матово-голубой! Все вмѣстѣ прелестно.

Второе мѣсто я отвелъ бы „храму Вулкана“, который является во 2-й картинѣ 1-го акта и во 2-й послѣдняго. Тутъ представленъ цѣлый лѣсъ круглыхъ столбовъ, отъ верху до низу разцвѣченныхъ золотыми узорами и египетскими фресками и барельефами; наверху развертываются ихъ капители, словно цвѣточныя чашечки; повсюду темнокрасные истуканы прислоняются къ столбамъ спинами; потолокъ—весь изъ голубаго фона, представляющаго небо, и со звѣздами на немъ. Перспектива тянется далеко впередъ, вглубь,—и тамъ, на громадномъ пьедесталѣ, сидитъ колоссальный бронзовый Вулканъ, съ горизонтальными зубчатыми лучами вокругъ головы, съ бронзовыми статуями по сторонамъ. Повсюду дымящіяся курильницы, арфы жрицъ, цвѣтные узоры, іероглифы. Но эта декорація, чудесная уже и въ 1-мъ актѣ, получаетъ еще новую, неожиданную привлекательность въ 4-мъ актѣ: здѣсь сцена раздѣлена на два этажа, и подъ храмомъ Вулкана вдругъ зритель видитъ еще и подземелье, преисподнюю утробу храма — все составленное изъ громадныхъ каменныхъ глыбъ, поддерживающихъ верхній храмъ. Блескъ, золото, краски, роскошь формъ верхняго этого храма, въ противоположность мраку и ужасу глубокаго подземелья—составляютъ эффектъ поразительный, совершенно новый.

Другія декораціи въ этой оперѣ: разныя палаты дворца, открытое мѣсто передъ входомъ въ Ѳивы и т. д., быть можетъ нѣсколько менѣе значительны, но, все-таки, превосходны и полны интереса.

Но, мнѣ кажется, еще болѣе художественности и знанія пошли на сочиненіе костюмовъ въ „Аидѣ“. Надо было много видѣть, изучать и знать, чтобы такъ вѣрно и изящно одѣть всю эту массу древнихъ египтянъ и египтянокъ, и составить изъ нихъ блестящія историческія группы, переносящія воображеніе зрителя за тысячелѣтія назадъ, на берега Нила и во времена фараоновъ. Транспарантныя платья танцовщицъ, подъ которыми онѣ вертятся и мечутся словно подъ прозрачными стеклянными колпаками, царственные уборы и блестящія одежды фараоновой дочери, африканская красно-желтая пестрота эѳіоплянки Аиды, египетскій воинственный разноцвѣтный блескъ главнаго военачальника, росписные хитоны жрицъ, древняя египетская колесница, идолы боговъ, несомые на плечахъ, знамена и оружіе, эѳіопскія плѣнницы и рабыни, темнокожія и въ пестрыхъ полосатыхъ платьяхъ—все это воспроизведено съ мастерствомъ, съ знаніемъ, съ изящнымъ вкусомъ и художественнымъ пониманіемъ, которое мы всѣ должны цѣнить и за которое должны быть благодарны. Конечно, можно было бы указать на нѣсколько археологическихъ неточностей, или художественныхъ промаховъ, но они

не крупные, и большинству публики они будутъ не чувствительны.

Сомнѣваюсь, чтобы гдѣ-нибудь въ Европѣ опера на древне-египетскій сюжетъ могла быть поставлена на сценѣ лучше, чѣмъ теперь „Аида" у насъ на Большомъ театрѣ, и потому-то мнѣ такъ и захотѣлось обратить на эту блестящую, истинно-художественную работу все вниманіе нашей публики.

(*„Голосъ", 21-го нояб., 1875 г., № 322*).

Выставка издѣлій Сазикова.

На прошлой недѣлѣ, въ домѣ у г. Сазикова происходила, въ теченіе нѣсколькихъ дней, выставка его издѣлій, назначенныхъ для филадельфійской всемірной выставки. Чтò про нее сказать? Она во многомъ примѣчательна, и навѣрное произведетъ и за Атлантическимъ океаномъ тотъ эффектъ, какой производили на всѣхъ выставкахъ въ Европѣ наши серебряныя издѣлія. Въ нихъ есть что-то пикантное, экстраординарное, не поддающееся уровню европейскихъ производствъ, въ нихъ присутствуютъ какія-то преданія старины и Востока, дѣлающія ихъ необыкновенно пріятными и интересными для западныхъ народовъ. Въ настоящее время, отличныхъ серебрениковъ у насъ немного, но они достойно поддерживаютъ старинную нашу репутацію. Предметы чеканные, литые, выбивные (repoussé), покрытые эмалью, выполняются у насъ чрезвычайно отчетливо, оригинально и изящно. Одна только бѣда: слишкомъ мало у насъ и тутъ, какъ въ большинствѣ другихъ случаевъ, того, чтò всего важнѣе: почина и собственной новой изобрѣтательности. Предки предками—это хорошо, но не худо бы тоже и самимъ что-нибудь починать и выдумывать. Нельзя сказать, конечно, чтобы такъ-таки ничего не было у насъ новаго, напримѣръ, хоть бы и по серебряной части. Изобрѣтено и соображено кое-что и новое, и красивое, только жаль, что по бòльшей части это все мелочи: порт-моне, да порт-сигары, да чарочки, да ложечки; въ самомъ счастливомъ случаѣ, фантазія гг. серебрениковъ возвышается развѣ что до ендовы и чаши для пунша. И такъ: деньги, табакъ и вино; вино, табакъ и деньги—и дальше ни съ мѣста! Не утѣшительно, кажись. Но, положимъ, хотя и бы такъ; пускай ротъ и карманъ главные наши мотивы и заказчики, все-таки, и тутъ можно бы постараться быть поразнообразнѣе и поизобрѣтательнѣе. Положимъ, что очень многіе изъ порт-сигаръ нынѣшней коллекціи г. Сазикова прелестны, особливо всѣ дѣланные изъ матоваго серебра съ эмальными инкрустаціями изъ красивыхъ узоровъ, снятыхъ съ полотенецъ; положимъ, что очень художественны и необыкновенно точны цѣлыя фигуры въ ростъ, выполненныя изъ эмали на другихъ такихъ же портъ-сигарахъ; положимъ, что очень красива пуншевая чаша, усѣянная зубчатыми прорѣзными или накладными русскими узорами; положимъ, что верхомъ совершенства, въ самомъ дѣлѣ, представляются выбивныя молоточкомъ выпуклыя фигуры или большіе барельефы, покрывающіе разныя чаши, кружки и т. д. (напримѣръ фигуры и рельефы на маленькомъ монументикѣ изъ серебра, съ фигурою графа Алексѣя Орлова наверху, послужившемъ призомъ для рысистыхъ бѣговъ, или барельефъ „Иванъ Грозный на соколиной охотѣ", по рисунку Шварца, на большой серебряной ендовѣ); положимъ, что величайшую честь сдѣлаетъ г. Сазикову и нашимъ серебреникамъ бюстъ Тьера, вершковъ въ 10 вышиной, выбитый изъ двухъ серебряныхъ листовъ и являющійся chef d'œuvre'омъ чеканнаго искусства, положимъ, что все это и многое другое еще—мастерскія и красивыя вещи, но... все-таки, изобрѣтательности тутъ очень еще мало. Обращайтесь къ художникамъ, гг. серебреники, старайтесь окружать себя ими, проникайте въ ихъ среду; братайтесь съ ними, но не для одного только шампанскаго, кулебякъ и летанья на тройкахъ или по маскарадамъ—и тогда вы станете на ту высокую ступеньку, которой надо вамъ, непремѣнно надо и можно добиваться. Безъ изобрѣтательности и почина, всякое дѣло, въ томъ числѣ и серебряное, мало еще стоитъ. Посмотрите, что такое на западѣ Кристофли, Сторъ и Мортимеры, Гонты и Роскели! Эти люди давно все поняли, прикинули и сообразили: вышло, что надо, надо изобрѣтать и двигаться впередъ не съ одними чарочками и порт-моне, и что слѣдуетъ задѣвать что-нибудь и покрѣпче и поглубже. Подымай выше — и барышъ тоже знатный будетъ. Вотъ этого-то „подымай выше" у насъ и не хватаетъ. Пора бы объ немъ и подумать. То, что у насъ и теперь есть, слишкомъ хорошо и многаго обѣщаетъ. Значитъ, спать нечего.

(*„Новое Время", 29 февр. 1876 г., № 1*).

Художественныя выставки.

Въ настоящую минуту у насъ въ Петербургѣ цѣлыхъ два общества для художественныхъ выставокъ, одно называется „Товариществомъ передвижныхъ выставокъ", другое „Обществомъ выставокъ". Между ними существуетъ извѣстный антагонизмъ, и я одного только боюсь: чтобы они какъ-нибудь не слились или чтобы одно не задавило другое. Я ничуть не охотникъ до вражды и никакъ не воображаю, чтобы художество могло двигаться впередъ посредствомъ непріязненныхъ отношеній между художниками; но все-

таки я твердо убѣжденъ, что если общество какое-нибудь настолько подвинулось, что въ немъ образовалось нѣсколько группъ, думающихъ разно и смотрящихъ на свое дѣло съ противуположныхъ сторонъ, тогда уже нечего хлопотать о сліяніяхъ. Имъ надо жить и дѣйствовать врозь, иначе ничего сильнаго, самостоятельнаго и путнаго у нихъ не выйдетъ. Что касается двухъ нашихъ выставочныхъ обществъ, у нихъ тоже такая разница въ направленіи и цѣляхъ, что поглощеніе одного изъ нихъ другимъ было бы сущимъ вредомъ.

Что бы доказать это, достаточно будетъ одного примѣра. Представимъ себѣ, что „Общество выставокъ", благодаря большимъ средствамъ, вліяніямъ, парализировало бы дѣятельность „Товарищества передвижныхъ выставокъ" и заставило бы членовъ его разбрестись по сторонамъ: что получилось бы въ результатѣ? Получилась бы монополія, какъ всегда—безконтрольная и вредная, значитъ никуда негодная. Что тогда пришлось бы дѣлать тѣмъ изъ числа художниковъ, къ которымъ „общество выставокъ" нашло бы нужнымъ приложить тотъ или другой изъ болѣе суровыхъ параграфовъ своего устава? Правда, общество одарено властью дѣлать нѣкоторыя удовольствія своимъ членамъ, подъ видомъ премій и пособій, но тутъ же рядомъ оно вооружено и силою дѣлать имъ тоже и извѣстныя непріятности, какъ-то „устранять неисправныхъ членовъ отъ права принятія работъ на опредѣленное время". Да вѣдь это чистѣйшее отлученіе! Каково отвѣдать его художнику, который только и живетъ своими произведеніями? Вы сдѣлали хорошую картину или статую, вамъ непремѣнно нужно (да и публикѣ тоже), чтобы ваше произведеніе сдѣлалось всѣмъ извѣстно. Такъ нѣтъ же: вы совершили какую-то „неисправность" (противъ выставокъ-то!), и вотъ извольте сидѣть со своей статуей или картиной у себя дома, да въ кулакъ дуть. Не угодно ли подождать, пока „Общество" смилуется, и позволитъ вамъ выставить ваше произведеніе, повидимому принимаемое за контрабандный товаръ. Какъ же не быть тутъ всѣмъ счастливыми, когда есть сейчасъ, тутъ подъ бокомъ другое общество, у котораго нѣтъ ни депутатовъ, ни правленій, ни печатей „съ аттрибутами", ни каръ, ни милованій, но которое помышляетъ только о томъ, какъ-бы взять да выставить хорошія вещи всѣмъ на показъ, здѣсь и въ провинціи. Такъ-то, быть можетъ, и въ другомъ и въ третьемъ дѣлѣ: есть монополія для одного кого-нибудь—и тотчасъ приходится многимъ охать и кряхтѣть; нѣтъ монополіи, но есть нѣсколько прибѣжищъ для всякаго—и тотчасъ дышать выходитъ повольготнѣе для всѣхъ. И такъ, да здравствуютъ двѣ выставки вмѣсто одной! Если ихъ когда-нибудь устроится три—тѣмъ лучше.

Но вотъ бѣда. Покуда у насъ ихъ только двѣ, цѣлымъ искусствомъ вдругъ стало меньше въ Петербургѣ. Вдругъ архитектура неизвѣстно куда дѣвалась, и ни одного самамолѣйшаго листика съ фасадомъ, планомъ или разрѣзомъ не оказалось на цѣлыхъ двухъ художественныхъ выставкахъ. Точно будто для нашего житья не о художественныхъ домахъ, а объ какихъ-нибудь конурахъ идетъ дѣло, и только были бы выстроены да отданы въ наймы машинищи въ шесть этажей, а каковы онѣ—до того никому нѣтъ дѣла. Конечно, я очень хорошо помню, что въ прежнія времена, когда существовали академическія выставки, почти всякій человѣкъ скорымъ шагомъ и опустя упрямо голову проходилъ залы, гдѣ бывали выставлены планы и разрѣзы: но развѣ это была архитектура? Вѣдь это были все только ученическія упражненія юношей, принужденныхъ сочинять что и какъ велятъ въ классахъ. Неужели у нашихъ взрослыхъ архитекторовъ такъ-таки ровно и нечего показывать интереснаго и талантливаго, наравнѣ съ картинами и статуями ихъ товарищей, тоже взрослыхъ художниковъ? А если нечего показывать, то отчего же существуетъ тотъ фактъ, что архитекторовъ у насъ всего больше между художниками и что жизнь ихъ течетъ всего милѣе и пріятнѣе? Значитъ, они что-нибудь да дѣлаютъ, и вѣрно очень примѣчательное, а то, иначе, за что же такая несправедливость судьбы? И такъ, кто виноватъ въ отсутствіи архитекторовъ и архитектуры на выставкахъ: лѣнь, равнодушіе—или увѣренность, что и безъ всякихъ выставокъ можно получать заказы и строить огромные дома? Съ какого конца ни возьмите, все некрасиво выходитъ.

Выставка „Общества выставокъ" ровно въ шестеро больше выставки „Товарищества передвижныхъ выставокъ", но это ничуть не помогло дѣлу. Въ залахъ академіи, отказанныхъ „Товариществу" и отданныхъ въ распоряженіе „Общества", помѣстилось 244 произведенія. Къ сожалѣнію, за двумя-тремя исключеніями, на всѣхъ нихъ лежитъ все одна и та же печать: печать посредственности. Оно и не мудрено. Еще съ 1870 года, все что только было талантливаго между нашими художниками, сплотилось въ одну самостоятельную группу и образовало „Товарищество передвижныхъ выставокъ". Казалось бы, что можетъ быть проще, естественнѣе, но тоже и великодушнѣе мысли лучшихъ нашихъ художниковъ—дать тоже и нашимъ провинціямъ возможность знать что-нибудь о русскомъ искусствѣ; казалось-бы, какъ не примкнуть каждому порядочному живописцу, скульптору, архитектору—къ такому обществу художниковъ, которое желаетъ быть самостоятельно и хочетъ само заботиться о своихъ дѣлахъ? Такъ нѣтъ же, оказалось, что все это излишне для цѣлой большущей массы русскихъ художниковъ, и они остались упрямо и неповоротливо при всемъ прежнемъ. Но компанія эта вышла потомъ до того примѣчательною, что въ прошломъ году уже и вовсе не состоялось всегдашней годичной выставки. Нынче господа художники, не чувствовавшіе надобности участвовать въ „Товариществѣ передвижныхъ выставокъ", опять кое-какъ пріободрились, сошлись вмѣстѣ, сочинили уставъ и выставку—но что-же получилось въ результатѣ? Жиденькія, плохенькія, сѣренькія выжимки—и только. Всего лучшаго, сильнаго, тутъ уже не было.

Почти единственная живая, дѣйствительно выдающаяся картина выставки—это „Поминки" г. Жу-

равлева. Это вещь на столько вѣрная преданіямъ талантливой русской школы, что на время выставки настоящее ея мѣсто было-бы на „Передвижной выставкѣ“, а послѣ—въ галлереѣ Третьякова, гдѣ собрано почти все лучшее, что̀ сдѣлано русскою новою школою. Г. Журавлевъ не принадлежитъ къ числу самыхъ крупныхъ нашихъ талантовъ, у него и колоритъ и письмо еще довольно неудовлетворительны, и многое остается невыдѣланнымъ въ картинѣ, но все-таки онъ одинъ изъ видныхъ нашихъ художниковъ, онъ способенъ уразумѣвать и передавать типы русской жизни мѣтко и правдиво, его картины прибавляютъ свою нотку ко всему сдѣланному въ послѣднее время нашимъ новымъ художественнымъ поколѣніемъ. Правда, онъ теперь какъ-то особенно приналегъ на купеческую среду, и послѣднія его картины всѣ отсюда взяты; но онѣ хороши, онѣ правдивы, въ нихъ много жизни и типовъ. На нынѣшній разъ взгляните хоть на купца, сидящаго на первомъ планѣ—онъ одинъ цѣлая картина. Это должно быть сынъ того, по комъ идутъ поминки, съ разливаннымъ моремъ вина, съ пѣснями и криками, но тоже и съ тихою наставительною бесѣдою отца духовнаго за жаркимъ. Новый хозяинъ дома—толстый парень, курчавый, съ лоснящимися волосами, съ ногами какъ бревна въ высокихъ сапогахъ, съ напухлымъ лицомъ, рдѣющимъ отъ вина, но полнымъ хитрости и смѣтки; посмотрите, ка̀къ онъ облокотился одной рукой на столъ, самъ развалившись, ка̀къ онъ откинулъ другую руку на стулъ, ка̀къ онъ держитъ платокъ, которымъ вѣрно поминутно обмахивается или утираетъ потъ на лицѣ; посмотрите, ка̀къ онъ выставилъ во всю грудь бархатную жилетку съ толстой серебряной цѣпью—да вѣдь это прямо дѣйствующее лицо изъ комедіи Островскаго, это какой-то разгулявшійся Титъ Титычъ. Посмотрите, ка́къ онъ всѣхъ презираетъ, ка̀къ ему ни до кого дѣла нѣтъ, вѣдь это все шваль вокругъ, вѣдь это все народъ ѣстъ и пьетъ на его деньги, на рубли изъ его кармана! Но что̀ кругомъ дѣлается—какъ разъ достойная обстановка этого новаго купецкаго командира. Купчиха стараго покроя, съ платочкомъ на головѣ, усѣвшаяся на главномъ мѣстѣ, противъ двухъ батюшекъ, елейнаго священника и курчаваго, торопливо уплетающаго дьякона, цѣлыхъ два прихлебателя, одинъ изъ чиновниковъ, другой изъ военныхъ, подымающій шумъ изъ-за того, что суетящійся лакей толкнулъ его горой тарелокъ въ голову, толпа купчинъ, совсѣмъ уже „готовыхъ“ и горланящихъ во всю глотку съ кашне на шеѣ, съ бутылкой въ рукахъ, купеческіе портреты на стѣнахъ, тарелки подъ стульями, учтивые оффиціанты, съ почтеніемъ несущіе свой похоронный кисель къ расходившейся компаніи—все это мотивы, мѣтко и талантливо взятые, все это прибыль въ спискѣ русскихъ картинъ. Очень мила также другая картинка того-же г. Журавлева: „Оффиціантъ откупоривающій бутылку шампанскаго“. Усиліе вытягиванія штопора, почтительность, комъ-иль-фотность и оффиціантская выразительность, наконецъ довольно пріятное колоритное пятно общаго—дѣлаютъ этотъ этюдикъ чѣмъ-то примѣчательнымъ на выставкѣ посредственностей.

Картина г. Сѣдова „Иванъ Грозный, разсматривающій спящую Василису Мелентьеву“ прекрасно написана, что касается матерій, штофовъ, соболей, атласовъ—но ровно ничего не значитъ какъ художественное созданіе. Художникъ даже такъ мало разсуждаетъ о своемъ дѣлѣ, что заставилъ богатую женщину стараго времени, очень хорошо разумѣвшую, что такое значитъ комфортъ почиванья, улечься самымъ нескладнымъ манеромъ на узенькой лавкѣ, въ самомъ окнѣ, такъ что ей страшно надуетъ сзади, и завтра у ней будетъ неизлечимый флюсъ. Притомъ, если-бы эта госпожа встала со своей лавки, а самъ Иванъ Грозный со своего тщедушнаго жиденькаго креслица, они сію секунду ударились-бы теменемъ въ потолокъ: вотъ въ какой нескладный уголокъ засадилъ ихъ живописецъ, вотъ какъ онъ много заботился о своемъ дѣлѣ, какъ онъ много соображалъ! Тотъ-ли это г. Сѣдовъ, который однажды, при началѣ своей дѣятельности, написалъ милѣйшую картинку „Дворникъ не могущій самъ понюхать табачку“. Сколько тамъ было юмора, живости, веселости, сколько обѣщаній будущаго! И вдругъ теперь писать только бутафорскій гардеробъ! Я все еще надѣюсь, что г. Сѣдовъ поднимется снова, что онъ не пропалъ окончательно и пойдетъ опять писать такія хорошія вещи, какими началъ; нынѣшній блестящій его колоритъ оказалъ-бы ему при этомъ знатную услугу.

Г. Наумовъ еще покуда классный художникъ, значитъ кто-то начинающій, значитъ нельзя съ него многаго и требовать. А все-таки, мнѣ кажется, изъ него можетъ выйдти толкъ, хотя его кисть, покуда, порядочно суховата и сѣра. Онъ взялъ темой комическую сцену тифлисской масляницы, гдѣ, въ воспоминаніе какого-то нашествія персидскаго шаха, переряженные люди ѣздятъ на осликахъ по городу и собираютъ со всѣхъ встрѣчныхъ, направо и налѣво, копѣечную дань. Задача хорошая, она дала г. Наумову возможность изобразить множество уморительныхъ грузинскихъ типовъ: толстощекіе музыканты, надувающіе свои дудки и волынки, лисье выраженіе хитрягъ, выпрашивающихъ деньгу, залихватская поза толстопузаго молодца, отхватывающаго какой-то танецъ, живописная кривая улица, запруженная процессіей, толпа народа, наклонившаяся, вдали, съ плоскихъ кровель къ фаворитному зрѣлищу—вотъ что захвачено г. Наумовымъ въ его картину. Матеріалъ хорошій, не худо собранный и разстановленный. Жаль только, что все это такъ мало оріентально, такъ не солнечно вышло по краскѣ и тону. Впрочемъ, кажется, г. Наумовъ способенъ писать и гораздо сочнѣе и лучше: доказательство тому его „Ахалцыхскій еврей гахамъ“. Авось изъ этого художника что-нибудь и выработается впослѣдствіи.

Теперь мнѣ надо обратиться къ картинамъ г. Якоби. Во-первыхъ, мнѣ ужасно кажется жалкимъ, что этотъ художникъ, будучи прежде членомъ „Товарищества передвижныхъ выставокъ“ и даже однимъ

изъ учредителей, потомъ, вдругъ взялъ да вышелъ изъ „товарищества". Всякое отступничество статья неладная, а тѣмъ болѣе отступничество отъ такого превосходнаго дѣла. Перейдти отъ худшаго къ лучшему, кто этого не похвалитъ? Но представьте себѣ, бросить людей сильныхъ, талантливыхъ, пойти къ слабымъ и посредственнымъ, что за цѣль, что за охота? Вотъ это разъ. А потомъ надо сказать, что, къ сожалѣнію, г. Якоби давно уже не идетъ впередъ. Какъ много обѣщалъ этотъ художникъ прежде, въ началѣ! И что-же? Послѣ своего „Робеспьера", вещи дѣйствительно замѣчательной и много обѣщавшей, г. Якоби никогда уже не сдѣлалъ ничего, даже издали къ ней приближающагося. Пошли у него все анекдоты изъ сферы барской, аристократической, но развитія таланта при этомъ не произошло. Въ послѣднее время г. Якоби какъ-то особенно прилѣпился къ эпохѣ Анны Ивановны и къ прославленію Волынскаго—за что, почему, съ какой стати—вотъ что остается совершенно неизвѣстнымъ. Прежде, давно, во время романа Лажечникова „Ледяной домъ" большинство у насъ повѣрило, что Волынскій и въ самомъ дѣлѣ ахти какой баринъ, превеликій государственный человѣкъ и настоящая историческая личность. Во всемъ этомъ пришлось впослѣдствіи разубѣдиться. Волынскій былъ человѣкъ конечно способный, но на столько, на сколько были способны и разные другіе его товарищи, а въ сущности такой-же варваръ, деспотъ и самодуръ, какъ тысяча другихъ русскихъ самодуровъ. Съ какой стати станемъ мы себѣ представлять Волынскаго какимъ-то героемъ, въ благородномъ ужасѣ и негодованіи отъ придворныхъ шутовъ аристократической породы, когда онъ и самъ съ аппетитомъ продѣлывалъ почти такія-же штуки, гнулъ спину передъ Бирономъ не хуже никаго другаго, съ упоеніемъ устраивалъ шутовскія безобразныя свадьбы, а потомъ билъ палками, до звѣрства, несчастнаго Третьяковскаго, піиту конечно бездарнаго, но все-таки человѣка какъ и онъ самъ, да еще въ добавокъ сдѣлавшаго для русской науки и просвѣщенія въ сто разъ больше, чѣмъ Волынскій со всѣми своими писаніями, разглагольствованіями и „прожектами". И этого-то человѣка, кромѣ всего остальнаго еще и взяточника, мы обязаны считать чѣмъ-то крупнымъ и симпатичнымъ? Ни за что, ни за что! Когда же онъ, подъ конецъ жизни, принялся нападать на Бироновъ, Остермановъ и остальныхъ всемогущихъ тузовъ того времени, то имъ руководила не любовь къ народу, не пониманіе правоты и необходимости блага, а эгоистическое самолюбіе и ограниченная, какъ это часто у русскихъ бываетъ, слѣпая ненависть къ нѣмцамъ. Сломи онъ Бироновъ и Остермановъ, онъ, безъ малѣйшаго сомнѣнія, былъ-бы точь въ точь такой-же тиранъ и звѣрь: ни плети, ни палки, ни застѣнки, ни насилія внутреннія и внѣшнія, ни денежныя всяческія мерзости—вѣдь все это никогда-бы не прекратилось. Стоило-же мѣнять кукушку на ястреба, было о чемъ хлопотать и убиваться! Посмотрите, о чемъ это онъ безпокоится въ своемъ большомъ проектѣ: онъ говоритъ о необходимости образованія—но зачѣмъ это ему надо? Только на то, чтобы „господа министры были у насъ свои, а не чужіе". О, какое счастье, какая неизрѣченная благодать! Пусть только министры будутъ русскіе, пусть г. Волынскій сидитъ во главѣ ихъ, а что потомъ эти „русскіе министры" примутся дѣлать, какой танецъ заведутъ, съ кнутьемъ, вырванными ноздрями и затоптанной толпой—объ этомъ уже говорить не стоитъ. Вотъ тоже хоть-бы, напримѣръ, съ сюжетомъ нынѣшней картины г. Якоби: что тутъ такое на лицо? Русскія войска, проходя черезъ чужія земли, понадѣлали тамъ кое-какихъ изъянцевъ. Тѣ требуютъ вознагражденія, ну и разумѣется стараются выторговать побольше. Что на это говоритъ нашъ великій патріотъ, великая душа? Конечно, изъ уваженія къ собственному достоинству, къ истинной чести своей страны онъ спѣшитъ потребовать отъ своихъ товарищей-министровъ, чтобы поскорѣй заплатили что слѣдуетъ по правдѣ и справедливости? Куда! Нашъ самодуръ расходился нехуже любаго купчины, съ толстымъ животомъ и темной головой. „Не давать имъ ничего, канальямъ, кричитъ онъ, и такъ обойдутся, ничего съ насъ не возьмутъ, дудки, сила-то вѣдь на нашей сторонѣ. А вы, господа, чего вы это такъ разнѣжничались съ чужими людьми! Вѣдь я знаю, изъ чего вы хлопочете. Вотъ вы—отъ того-то и отъ того-то, вотъ онъ—отъ того-то и отъ того"—и пошелъ, пошелъ чесать всѣхъ. Чтоже во всемъ тутъ хорошаго, что великаго, что примѣчательнаго? Какой это патріотизмъ, какое это чистое сердце и свѣтлая мысль! Это опять всегдашнее насиліе, и ложь, и темнота головная, опять прежняя гадость и болото. И такую-то несчастную тему брать темой для апоѳеозовъ и гимновъ, посредствомъ кистей и красокъ! Нѣтъ, такихъ картинъ намъ не нужно. Онѣ только фальшивую монету суютъ намъ въ руку вмѣсто настоящей.

Но положимъ, что все это на дѣлѣ было совсѣмъ иначе, что Волынскій дѣйствительно не переставалъ быть великимъ и глубокимъ человѣкомъ, защитникомъ правды и гонителемъ всяческой современной гнили и звѣрской черноты. Все-таки я скажу, что картина г. Якоби не выполняетъ своего назначенія. Всѣ типы такъ ничтожны, не нарисовалось ни одной личности, ни одного характера: вы не видите передъ собой страшнаго Бирона, надменнаго и неумолимаго,—изъ за-ширмъ выглядываетъ, даже не по направленію къ сценѣ дѣйствія, какой-то ординарный камеръ-лакей, въ розовомъ кафтанѣ, безобидный и ни для кого не опасный; вы не видите передъ собой Остермана, умнаго, фальшиваго, ловкаго и находчиваго притворщика—въ креслахъ сидитъ, закутанный соболями, опять-таки какой-то самый обыкновенный больной старичокъ; вы еще менѣе видите генералъ-маіора князя Трубецкаго и тайнаго совѣтника Степанова: тѣ уже и совсѣмъ повернулись отъ зрителя и только показываютъ ему свои кафтаны и парики; Головкинъ только съ ничтожнѣйшею миною поворачиваетъ голову къ Остерману; кн. Черкасскій и совсѣмъ спитъ (ка́къ это вѣроятно, во время ожесточенныхъ воплей и криковъ Волынскаго!); наконецъ, самъ Волынскій—плохой актеръ, съ очень непріятнымъ и еще непріятнѣе искаженнымъ лицомъ—вотъ

и все, что содержитъ картина по части типовъ и выраженій. Немного-же тутъ пошло въ дѣло творчества.

Что же касается техническаго исполненія, то оно отличается тою необыкновенной пестротой и радужностью, которая не покидаетъ болѣе г. Якоби со времени его „Шутовъ“ и не свидѣтельствуетъ о выработанности вкуса. Признаюсь, эта картина ни въ какомъ отношеніи не есть пріобрѣтеніе русской школы. Много претензій, мало дѣла.

Мнѣ, право, кажется гораздо больше толку въ „Сельскомъ пономарѣ“ г. Добровольскаго, помѣщенномъ въ задней комнатѣ по циркулю, и потому никѣмъ почти не замѣченномъ. Г. Добровольскій еще кто-то начинающій, а г. Якоби давно уже профессоръ, и все-таки я бы сказалъ, что, несмотря на всѣ несовершенства, первый написалъ не дурной этюдъ съ натуры, а второй—пеструю фантазію изъ головы, въ родѣ одной изъ тысячей картинокъ, отмаханныхъ на скорую руку кѣмъ-то въ иллюстраціи.

Портретовъ на выставкѣ необыкновенно много. Что это вдругъ случилось съ художниками, не пожелавшими быть членами передвижныхъ выставокъ? Неужели имъ неизвѣстно, что смотрѣть цѣлую залу портретовъ столько-же несносно, какъ огромный альбомъ съ фотографическими карточками? Есть вѣдь у нихъ въ „Обществѣ“ и собранія, и депутаты, и члены, и правленіе,—какъ же это никто не сообразилъ, что такъ нельзя, что всѣ будутъ жаловаться!

Профессоръ Кёлеръ выставилъ много портретовъ, но ни одного очень примѣчательнаго. Онъ написалъ, однажды, превосходный портретъ кн. Горчакова, да такъ съ тѣхъ поръ и заговѣлся; ничто сильное и крупное нейдетъ уже болѣе у него съ кисти. Портретъ г. Ламанскаго писанъ тщательно, кажется, очень похожъ, но страненъ нѣсколько по поджатой ногѣ и погнутому впередъ тѣлу. Г-жа Ф. [1]) съ дѣтьми—это изображеніе богатой, ужасно неловко сѣвшей на спинку кушетки и глядящей уныло въ сторону дамы, между тѣмъ какъ двѣ разряженныя ея дѣвочки, въ кружевахъ и шелкахъ, тоже глядятъ во всѣ стороны. Вотъ-то картина! Что это, всѣ онѣ перессорились и дуются другъ на дружку, что-ли? Ни собачка на заднихъ лапкахъ, ни пальмы, ни богатые аграманты на мебели, ни развернутые золотообрѣзные альбомы—ничто не помогаетъ. Бѣдное семейство, какъ имъ скучно въ картинѣ у г. Кёлера, какъ они бѣдствуютъ! Мужской портретъ г. Кёлера [1]), въ полномъ конногвардейскомъ облаченіи, сіяетъ золотыми латами, эполетами, каской и позументами, въ родѣ солнца—но удовольствія отъ него все-таки нѣтъ никакого.

Портреты г. Боброва всегда меня печалятъ. Какъ оригинально и могуче начиналъ этотъ художникъ, лѣтъ 15, кажется, тому назадъ, и какъ ничего изъ него не вышло! Обѣщалъ онъ быть и колористомъ хорошимъ, и мѣткимъ наблюдателемъ натуры, и похожъ былъ на художника своеобразнаго (помните портретъ, написанный имъ съ матери своей?)—и вотъ вдругъ, теперь ничего почти не осталось отъ прежняго г. Боброва. Скажите, кто виноватъ?

Г. Брянскій, тотъ тоже когда-то что-то обѣщалъ, получилъ даже особенную медаль „за экспрессію“,—вотъ какъ много видѣла въ немъ прежде академія и публика. А теперь? Теперь онъ пишетъ какіе-то неуклюжіе ужасы, когда собирается изобразить красивыхъ изящныхъ дамъ въ бальномъ платьѣ и съ прелестными руками.

Не знаю, право, слѣдуетъ-ли г. Якоби писать портреты. Мнѣ кажется, это ему столько же мало идетъ, какъ покойному Бруни. Тотъ попробовалъ, попробовалъ, да такъ потомъ и бросилъ. Вотъ г. Якоби тоже теперь пробуетъ, но только мало, на мои глаза, выходитъ проку. Г. Жемчужниковъ вышелъ у него и не похожъ, и некрасивъ: у оригинала выстроенъ какой-то эшафодажъ изъ волосъ, съ такими правильными закорючками напереди, въ видѣ извивающагося пламени, будто все это нарисовалъ архитекторъ, съ циркулемъ и по ватерпасу. Даже, кажется, и парикмахеръ нынче такъ правильно не вычешетъ, за дорогія деньги. Офицеръ, нѣжно притрогивающійся къ эфесу сабли, должно быть похожъ, но контуръ лица ужасно рѣзокъ и по-китайски вылѣзаетъ изъ рамы. Что-же касается до мальчика на собакѣ, то ужъ его, по моему, ни въ какомъ случаѣ не слѣдовало ставить на выставку. Вѣдь тутъ ровно никакой натуры нѣтъ! Вообразите, собака съ высунутымъ языкомъ завезла мальчика, сидящаго на ней верхомъ, помимо дорожекъ, въ гущину травы, а онъ себѣ сидитъ, словно палка, словно манекенъ, и хоть-бы на собаку посмотрѣлъ, хоть бы немножко обезпокоился, немножко похлопоталъ ее направить: нѣтъ, сидитъ себѣ и глядитъ на васъ, на меня, на г. Якоби. А кругомъ въ фонѣ, на пескѣ, на зелени, все желтыя пятна, все желтыя пятна—солнце, значитъ! Нѣтъ, подальше отъ этакихъ портретовъ!

Г. Горавскій—давно уже не прежній Горавскій, тотъ, что не худой былъ художникъ; онъ уже пишетъ портреты въ родѣ нынѣшняго мутнаго и подслѣповатаго г. Мясникова, надъ которымъ рамка устроена изъ веревокъ, и даже сверху воздвигнута корона изъ того-же доброкачественнаго и прочнаго матеріала. Вотъ-то фантазія!

Пейзажей на нынѣшней выставкѣ тоже цѣлая куча. И однако-же, ни одного замѣчательнаго. Правда, кавказскіе пейзажи г. Мещерскаго не худы и даже красивы по выбору мѣстоположенія—еще бы! дѣло идетъ на Кавказѣ, среди скалъ и озеръ, но писаны они съ небольшою художественностью; правда, пейзажи П. П. Верещагина очень многочисленны, но по всегдашнему, мало интересны и такъ блѣдны, словно краски дождемъ смыло, или онѣ вылиняли; правда, три пейзажа г. Орловскаго, всѣ неаполитанскіе, тѣмъ пріятны, что потщательнѣе прежняго писаны, и, значитъ, показываютъ успѣхъ, но начинаютъ клониться къ какой-то рутинѣ, къ какому-то постоянно одному и тому-же колоритному эффекту, состоящему изъ желтыхъ полосъ вдали и густыхъ темномасака пятенъ напереди; правда, г. Клеверъ художникъ не безъ дарованія, но онъ тоже скорыми шагами идетъ

---

[1]) Баронесса Фредериксъ. *В. С.*

[1]) Баронъ Фредериксъ. *В. С.*

къ устройству своей особенной рутины, съ краснымъ горизонтомъ въ фонѣ, съ бѣлыми площадями напереди и чѣмъ-нибудь чернымъ (сучки дерева, ворота, домикъ) посрединѣ.

Но всего болѣе огорчилъ меня, между пейзажистами, г. Айвазовскій. Не въ томъ я бы его упрекнулъ, что онъ опять сѣрую волну представилъ на нѣсколькихъ аршинахъ холста, не въ томъ, что прислалъ на выставку пейзажи изумрудные, розовые и другіе, а то, что созвалъ цѣлую толпу учащейся молодежи, написалъ передъ ними картину въ 2 часа и потомъ выставилъ ее на выставкѣ. Вотъ это такъ ужъ никуда не годится! Кто пишетъ двухъ-часовыя картины, тотъ про себя держи этотъ несчастный секретъ, не выводи его наружу, а особенно не разоблачай его передъ учащеюся молодежью, не учи ее легкомыслію и машиннымъ привычкамъ. Вѣдь юноши добры, великодушны, способны легко увлекаться: что какъ они вздумаютъ восхититься подобными пріемами, сочтутъ ихъ за что-то хорошее, станутъ апплодировать, сразу не поймутъ, что все это—только неприличный фокусъ. И что это за писанье картинъ при другихъ, въ разговорахъ, съ демонстранціями: мастерская художника—вѣдь это не клиника, вѣдь тутъ дѣло идетъ о творчествѣ, гдѣ человѣку надо быть одному съ самимъ собой, гдѣ надо забыть о разговорахъ, публикѣ, о десяткѣ вытаращенныхъ глазъ.

Прощаюсь на г. Айвазовскомъ съ выставкою „Общества выставокъ“, потому что не нахожу ничего особенно хорошаго сказать про скульпторовъ (развѣ только, что бюстъ г. Якоби, вылѣпленный г. Чижовымъ, мало похожъ и на свой оригиналъ и на Вандика, но за то усы поднимаются къ носу словно піявки, ищущія острыми хвостиками своими ноздрей г. Якоби), и послѣ всего этого перехожу, наконецъ, къ „Товариществу передвижныхъ выставокъ“. Здѣсь уже все другое, здѣсь пріютилось все, что только у насъ есть талантливаго и хорошаго, здѣсь всякій перестаетъ уже встрѣчаться на каждомъ шагу съ паденіемъ, убылью или косною неподвижностью таланта, здѣсь вступаешь въ ту область, гдѣ художники идутъ впередъ, развиваются, даютъ лучшее, къ чему способны.

Чтобы устроить свою нынѣшнюю, 5-ю передвижную выставку, этимъ людямъ нужно было справиться съ большими хлопотами и трудностями. У нихъ отняли прежнія залы, имъ негдѣ было выставлять. Счастье, что академія наукъ согласилась отдать имъ свою большую конференцъ-залу, а то-бы, пожалуй. имъ пришлось плохо и выставка не состоялась-бы, Потомъ многіе изъ членовъ, всегда присылавшіе свои вещи, на этотъ разъ ничего не дали (напр., гг. Перовъ, К. Маковскій, М. П. Клодтъ, Саврасовъ и др.), ничего не получено отъ нашихъ заграничныхъ пенсіонеровъ, въ прежнее время выставлявшихъ у „Товарищества“ свои вещи, наконецъ, ни одинъ скульпторъ не прислалъ сюда ни единой головки, ни единой фигурки своей работы. И однако-же, несмотря на все это, выставка „Товарищества“ вышла одною изъ самыхъ лучшихъ въ числѣ всѣхъ бывшихъ до сихъ поръ. Вотъ какъ живуче и полно силъ собраніе лучшихъ русскихъ художниковъ, вотъ какъ они твердою стопою идутъ къ своей цѣли и не смотрятъ по сторонамъ ни на какія препятствія.

Выставка ихъ состоитъ всего только изъ 42 картинъ, но плохихъ вещей тутъ нѣтъ: ничего подобнаго тому балласту, во времена прежнихъ выставокъ стариннаго покроя, который очень хорошо сознавался, но на выставку все-таки попадалъ, для чести и порядка. Конечно, на нынѣшней выставкѣ не всѣ картины равнаго достоинства и не имѣютъ претензіи считаться высшими созданіями искусства, но въ общемъ итогѣ своемъ даютъ тотъ результатъ, что авторы ихъ—одни идутъ смѣлымъ, бодрымъ шагомъ впередъ, другіе не спускаются съ той ступени, на которую успѣли раньше подняться, всѣ же вмѣстѣ—приносятъ крупную честь нашему искусству и служатъ примѣчательными его представителями.

Одна изъ самыхъ значительныхъ картинъ передвижной выставки—это небольшая картина г. Бронникова „Художники въ пріемной богача“. Г. Бронниковъ человѣкъ уже пожилой, и всѣмъ казалось, что отъ него нельзя болѣе ожидать новаго успѣха и новаго развитія. Можно было думать, что онъ до конца своего вѣка останется при изображеніи пиѳагорейцевъ, Апеллесовъ, гречанокъ и римлянокъ, всевозможныхъ средневѣковыхъ сценъ и т. п.; трудно было предполагать, что онъ уйдетъ когда-нибудь отъ природы совершенно условной и фальшивой, отъ прилизанности и неправды типовъ, лицъ, сценъ, движеній; и, однако-же, невозможное совершилось. Г. Бронниковъ вдругъ прислалъ изъ Рима картину въ самомъ дѣлѣ прекрасную, гдѣ много жизни и правды. Въ парадную пріемную итальянскаго богача, полную бархата, штофа и позолоты, великолѣпной мебели и хрустальныхъ люстръ, пришли утромъ два художника: одинъ—молодой, красивый и франтикъ, съ огромнымъ свернутымъ планомъ подъ мышкой и торчащими изъ кармановъ записными книжками, довольно храбро разсматриваетъ комнату, но другой, болѣе пожилой, человѣкъ совсѣмъ бѣдный и робкій, какъ усталая кляча уткнулъ носъ въ полъ и хоронится за спиной франтоватаго товарища своего. Большаго художества отъ него ожидать, кажется, нечего; онъ еще на половину ремесленникъ, но его печальная и комическая мина, его оробѣлость передъ блескомъ, къ которому онъ не привыкъ, его неловкость—все это удалось у г. Бронникова прекрасно. А немножко впереди ихъ, камердинеръ, еще не одѣтый,—по-утреннему, въ фартукѣ, съ метелкой въ рукахъ и толстой оттопыренной внизъ губой, стоитъ въ дверяхъ и докладываетъ барину: вотъ-молъ, какіе-то пришли и спрашиваютъ. Все вмѣстѣ—одна изъ удачнѣйшихъ маленькихъ комическихъ сценъ, выраженныхъ живописью. Работа деталей—превосходная.

Г. Владиміръ Маковскій прислалъ изъ Москвы новую свою картину, одну изъ лучшихъ, когда-либо имъ сдѣланныхъ: „Казначейство въ день полученія пенсіи“. Какъ всегда, колоритомъ этотъ художникъ не блистаетъ, но по крайней мѣрѣ исчезла та непріятная чернота, которая немножко портила многія лучшія созданія этого талантливаго живописца, напр.

его „Любителей соловьевъ“. На нынѣшній разъ г. Маковскій воротился къ тому умѣренному и недурному тону, которымъ писанъ его chef d'oeuvre: „Пріемная у доктора“. Да и вообще надо сказать, нынѣшняя картина близко подходитъ, по мастерству и выбору типовъ, къ „Пріемной“; только перспективы гораздо больше: зала большая, и коллекція характерныхъ личностей, сошедшихся тутъ за деньгами, идетъ далеко вглубь. Старая генеральша, въ изношенномъ ваточномъ салопѣ, но глубоко чувствующая свое достоинство среди этихъ разночинцевъ, и сопровождаемая молоденькимъ круглолицымъ лакейчикомъ въ военной ливреѣ; отставной военный, разсказывающій на лавкѣ свои бѣды и похожденія; старуха-чиновница, съ старенькой улыбочкой на потухшемъ лицѣ, совѣтующаяся въ углу съ старымъ чиновникомъ, прижавшимъ палку подъ мышку; вдали вихроватый господинъ, наклонившійся къ столу и росписывающійся въ полученіи; низкіе, опускающіеся своды повсюду, со своей гадкой штукатуркой; толпа курьезныхъ людей въ ветхомъ платьѣ и орденахъ, чающая движенія воды; наконецъ, направо въ уголку, привычная посѣтительница, знающая что скоро конца не дождешься, и потому быстро ворочающая своими спицами и чулкомъ подъ разговоръ словоохотливаго военнаго—изъ всего этого г. Маковскій сдѣлалъ одну изъ лучшихъ картинокъ русской школы и одну изъ талантливѣйшихъ своихъ вещицъ.

Г. Васнецовъ поставилъ на выставку рѣшительно лучшую до сихъ поръ картину свою: „Съ квартиры на квартиру“. Это петербургскіе Филемонъ и Бавкида переселяются съ Петербургской на Выборгскую. Я думаю, каждый изъ насъ такихъ встрѣчалъ. Чтò за бѣдные люди, чтò за печальная порода человѣческая! Два узелка да кофейникъ — вотъ все ихъ имущество; истасканный печальный салопишко, протертое до нитки пальтишко, платочекъ на головѣ у одной, поднятая вверхъ ушами шапка на головѣ у другаго—вотъ весь ихъ гардеробъ. Но какая тоска и унылость вокругъ. Они идутъ, согнувшись и прижавшись другъ къ другу, бѣдняги, цѣликомъ черезъ Неву; бѣлая степь кругомъ, стая галокъ или воронъ позади ихъ спускается съ неба и собирается разсѣсться на снѣгу; но впереди у бѣдныхъ стариковъ есть и вѣрный другъ, утѣха старости: разжирѣвшая на объѣдкахъ и обгрызкахъ моська на низенькихъ ножкахъ. Она тоже переѣзжаетъ, она тоже состарилась и теперь только на секунду остановилась передъ своими господами на снѣгу: куда-же молъ еще идти? Прекрасная картинка! И написана она прекрасно. Желтый, мутный колоритъ какъ разъ въ „препорцію“ пришелся по унылой темѣ.

Есть, кромѣ г. Бронникова, еще два сюжета иностранныхъ: „Счастливая мать“ и „Попался!“, г. Гуна. Художникъ разъ вошелъ случайно въ маленькую французскую комнатку, служившую и кухней и жильемъ. Посреди комнаты, красивая молодая женщина сидѣла, лаская своихъ ребятишекъ, а третій ребенокъ, дѣвочка постарше, съ бѣлокурыми косичками, заплетенными на затылкѣ, наклонившись доставала куклу изъ люльки. И вотъ эту-то миленькую горницу написалъ г. Гунъ съ тою элегантностью, съ тѣмъ чудеснымъ изяществомъ кисти, которое отличаетъ его—правда, немножко на иностранный манеръ—среди рѣшительно всѣхъ нашихъ нынѣшнихъ художниковъ. Дѣти, мать, мебель, посуда, плиты очага, стѣны—все это написано такъ чудесно и такъ живо, дотого правдиво и привлекательно, что всякому, кажется, хотѣлось-бы держать такую картинку у себя въ комнатѣ. Другая картина г. Гуна столько же чудесно написана, а быть можетъ и еще тоньше предыдущей. Она представляетъ середину дворика въ Нормандіи. Мать, красивая и молодая, стираетъ, отецъ въ блузѣ и колпакѣ только-что воротился домой съ своимъ осликомъ, и тутъ-то онъ приструнилъ своего сыночка-шалуна, только-что собиравшагося бѣжать къ другимъ ребятишкамъ, выглядывающимъ изъ-за угла съ бумажнымъ змѣемъ въ рукахъ. Бѣдняжка прижался къ стѣнѣ, даетъ отвѣты изъ-подъ козырька надвинутой фуражки, а какъ-бы ему хотѣлось скорѣе улизнуть отсюда! Читатель видитъ содержаніе не особенно богатое и новое, но написана картинка—великолѣпно! Съ такимъ тонкимъ чувствомъ въ каждой черепицѣ, въ каждомъ кусочкѣ стѣны, земли, въ каждой подробности фигуръ, платья, воздуха—что не худо было-бы тутъ поучиться многимъ и многимъ изъ нашихъ художниковъ.

Г. Мясоѣдовъ выбралъ, какъ всегда, сюжетъ для своей картины превосходно. Рѣдкій изъ нашихъ живописцевъ беретъ себѣ такія интересныя темы, какъ онъ (вспомните, начиная съ „Бѣгства Самозванца изъ корчмы“, продолжая „Колдовствомъ въ полѣ“, „Присяжными у суда“ и „Чтеніемъ манифеста“). На нынѣшній разъ онъ захотѣхъ написать сцену „Опахиванья“, т.-е. ту языческую сцену, уцѣлѣвшую до сихъ поръ въ нашемъ народѣ, гдѣ женщины, полунагія и съ распущенными волосами, бѣгаютъ ночью по полямъ, впрягшись въ соху, съ огнемъ и вилами въ рукахъ, визжатъ старыя обрядныя пѣсни и гонятъ прочь смерть, во время эпидеміи людей и скота. Тема богатая: и вышла она у г. Мясоѣдова прекрасно. Это одна изъ удачнѣйшихъ его картинъ. Головы нѣсколькихъ старухъ, съ любопытствомъ и озабоченностью протянутыя впередъ, молодыя тѣла, озаренныя пылающимъ костромъ, мечущіяся фигуры въ однѣхъ рубахахъ, и все это на фонѣ туманнаго поля и густаго сине-зеленоватаго неба, выразилось крайне эффектно и интересно.

„Раздѣлъ“ г. Максимова нѣсколько уступаетъ его прошлогодней превосходной картинѣ „Колдунъ на свадьбѣ“, и въ интересѣ, и въ характерныхъ типахъ, и въ мастерствѣ выраженія, но все-таки это одна изъ отличныхъ картинъ новой нашей школы. Два брата расходятся изъ-за женъ своихъ: одна невѣстка еще сердито огрызается со своей скамейки и высказываетъ всѣ свои претензіи—это пожилая; другая, молодая и кроткая, стоитъ почти спиной къ зрителю, и, наклонивъ голову, показываетъ намъ красивый затылокъ и шею. Оба брата, и старшій, и младшій—предобродушные, претихіе; они, кажется, совершенно нехотя разстаются. А что дѣлать? Пришла крайность, надо разойдтись, отъ бабъ покоя нѣтъ.

По самой серединѣ избы лежитъ груда хозяйскаго добра, полотно, берды, хомуты, сермяги, кожи; судьи—староста съ двумя товарищами, сидятъ подъ образами, происходятъ уже послѣднія разсужденія, и старшій братъ сейчасъ разрѣжетъ хлѣбъ на-двое, и тогда уже всему конецъ. Вотъ содержаніе картины. Она выполнена прекрасно и тщательно, но, къ сожалѣнію, ея полному успѣху мѣшаетъ только бѣлесоватый колоритъ, сообщающій сценѣ не совсѣмъ пріятный тонъ.

Между пейзажами, „Тихій вечеръ"—лучшій изъ всѣхъ писанныхъ до сихъ поръ г. Брюловымъ пейзажей; „Украинская ночь"—лучшій изъ всѣхъ пейзажей г. Куинджи, что̀, конечно, сильно порадуетъ всякаго, желающаго большаго успѣха этому поэтическому художнику, все еще не успѣвшему овладѣть тѣмъ мастерствомъ, которое ему необходимо, и котораго, кажется, рано или поздно, онъ непремѣнно добьется.—Два пейзажа г. Боголюбова: „Лѣтняя ночь на взморьѣ" и „Пожаръ Кронштадта" принадлежатъ къ числу самыхъ блестящихъ произведеній этого художника, особливо первый, гдѣ дали на горизонтѣ, съ иллюминаціей и фейерверкомъ представлены превосходно; пейзажъ М. К. Клодта „Полдень" передаетъ въ великолѣпныхъ тонахъ, изъ-подъ дерева на лѣво, на первомъ планѣ, чудесную широкую равнину, залитую солнцемъ; наконецъ, нѣсколько новыхъ пейзажей г. Шишкина достойно продолжаютъ поддерживать славу этого отличнаго художника. Между ними лучше всѣхъ „Чернолѣсье", представляющее чрезвычайно капризную мѣстность, то понижающуюся, то повышающуюся среди темной группы деревъ,—и „Пчельникъ", необыкновенно оригинальный пейзажъ, весь застановленный, самымъ неправильнымъ образомъ, древесными ульями, выдолбленными изъ колодъ на подобіе домиковъ и постановленными на травѣ. Кругомъ, среди зеленой дичи, раскинулось нѣсколько деревьевъ, и на ихъ вершинахъ пріютилось тоже нѣсколько такихъ домиковъ для пчелъ,—мастерская картина, съ необыкновенно оригинальною и національною физіономіею. Только зелень капельку слишкомъ зелена.

Наконецъ, остаются еще портреты. Здѣсь, между произведеніями г. Гѐ, является лучшій изъ всѣхъ написанныхъ имъ до сихъ поръ портретовъ: это портретъ Ал. Ант. Потѣхина, по силѣ, глубинѣ и интересу представленія уступающій одному только его портрету—Герцена, который, конечно, выходитъ совершенно изъ ряду вонъ. Между портретами же г. Крамскаго, давно пользующимися такою громадною репутаціею, занимаетъ одно изъ самыхъ значительныхъ мѣстъ превосходный портретъ Наслѣдника Цесаревича, съ изумительно написанными головой и руками, не говоря уже о всей внѣшней обстановкѣ, и еще портретъ А. С. Суворина, сдѣланный чернымъ карандашомъ. Этотъ послѣдній выполненъ мастерски и чрезвычайно похожъ; къ сожалѣнію, мы тутъ встрѣчаемъ грустное и задумчивое выраженіе, которое не всегда бываетъ на лицѣ оригинала. Знакомые А. С. Суворина привыкли скорѣе видѣть его лицо оживленнымъ, сильно воодушевленнымъ, что конечно придаетъ ему свой особенный характеръ. На-дняхъ будутъ на выставкѣ еще два портрета работы г. Крамскаго: Дм. Вас. Григоровича и Як. Петр. Полонскаго, и, говорятъ, оба портрета превосходны. Но они принадлежатъ г. Третьякову и не пріѣзжали еще изъ Москвы, когда я былъ на выставкѣ.

И такъ, вотъ сколько хорошаго и примѣчательнаго заключаетъ „передвижная выставка", не взирая на всѣ помѣхи и невзгоды. Какъ этому не радоваться! Только бы это чудесное „Товарищество" не разстроилось и не разбрелось, вотъ чего я болѣе всего желаю. Вѣроятно и многіе другіе со мною тоже.

(„Нов. Вр.", 16 мар. 1876 г., № 17).

Два слова о выставкѣ г. Беллоли.

Больше двухъ словъ и не сто̀итъ говорить объ этой выставкѣ. Она плоха, на картинахъ таланта не видать, даже техническое совершенство очень сомнительнаго свойства, а все-таки надо про нее поговорить. Глядя на картины г. Беллоли, я вспоминаю всегда Гоголя, въ его „Невскомъ проспектѣ": „Но какъ только сумерки упадутъ на дома и улицы, и будочникъ, накрывшись рогожею, вскарабкается на лѣстницу, зажигать фонарь, а изъ низенькихъ окошекъ магазиновъ выглянутъ тѣ эстампы, которые не смѣютъ показаться среди дня, тогда Невскій проспектъ опять оживаетъ и начинаетъ шевелиться". Да! вотъ какая перемѣна у насъ идетъ ныньче: прошло всего лѣтъ сорокъ, и уже тѣ картинки, не смѣющія показаться раньше вечера въ окнѣ, теперь уже показываются днемъ, отъ 10 утра до 4 пополудни, не въ магазинѣ на Невскомъ, а въ громаднѣйшихъ залахъ академіи художествъ, тамъ, гдѣ по стѣнамъ висятъ все только Рафаэли да Тиціаны, въ тѣхъ залахъ, что нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ академія отказала „Обществу передвижныхъ выставокъ". Разумѣется! Какое же сравненіе: какіе-то ничтожные русскіе талантишки, или—самъ г. Беллоли съ голыми своими Аспазіями, неуклюжими, безтолковыми, криво и кисло улыбающимися, но за то—голыми! Да, да, всего 40 лѣтъ прошло, но какая перемѣна!

Впрочемъ, превращеніе тоже надъ головой публики. Прежде толпа, по вечерамъ, жадно глядѣла на такія картинки на Невскомъ, а ныньче не хочетъ на нихъ смотрѣть и днемъ, хотя онѣ и во весь ростъ, при полномъ бенгальскомъ освѣщеніи красками, при

полномъ патронатствѣ художественнаго синедріона, при всѣхъ хлопотахъ устройства и сотняхъ аршинъ зеленаго коленкора, повсюду развѣшаннаго кругомъ, чтобы „уединить" эти чудеса кисти, чтобы въ полномъ блескѣ выставить совершенства г. Беллоли. Нѣтъ, ничто не беретъ, и Петербургъ равнодушенъ, Петербургъ знать не хочетъ цвѣтныхъ пустяковъ г. Беллоли, старинныхъ и отсталыхъ, наказываетъ его своимъ отсутствіемъ: у картинъ его никого не встрѣтишь, кромѣ почтенныхъ старичковъ, да скалящихъ зубы мальчиковъ. И по дѣломъ. Я не мораль проповѣдую, я не походъ объявляю противъ изображеній нагого тѣла, я не жеманству и лжедобродѣтели учу, но, мнѣ кажется, теперь не время выходить къ нашему молодому, свѣжему обществу, начинающему крѣпнуть и цѣнить настоящее искусство, не время выходить къ нашему поколѣнію художниковъ, серьезному, дѣльному и національному, съ побрякушками стариннаго итальянскаго покроя, съ лже-блестящими картинками, гдѣ ничего нѣтъ, кромѣ фольги и освѣщенія какъ отъ шкаликовъ, гдѣ нѣтъ ни мысли, ни чувства, ни толку, ни склада, ни даже какой-нибудь мастерской техники.

Холстовъ всего пять, но что это за сюжеты? Картина № 1-й: „Юдиѳь у постели Олоферна". Никакой Юдиѳи нѣтъ, точь въ точь въ каждой итальянской оперѣ нѣтъ ни одной личности изъ всѣхъ названныхъ на афишѣ: есть только пошлыя итальянскія мелодіи и другія итальянскія глупости, по преданію. Эта Юдиѳь г. Беллоли—прямо съ итальянскаго театра: освѣщенная вечернимъ огнемъ натурщица, голая, съ барсовой кожей между ногами, съ мечомъ въ рукахъ, куда-то въ сторону смотрящая, не больше какъ на половину смазливая, кривыя колѣни, помятое туловище, все вмѣстѣ что-то сахарное и нелѣпое—сущая итальянская арія, да еще изъ неважныхъ. Три другихъ картины—опять-таки голыя женщины, сидящія у воды, на камушкахъ, съ гипсовыми, даже почти каменными драпировками въ рукахъ; позади ихъ тѣлесъ всегда какіе-то кусочки красной или голубой матеріи—для эффекта и очарованія глаза—вотъ и все. Наконецъ, пятая картина: опять полуголая женщина съ письмомъ, опять съ дрянно-нарисованнымъ тѣломъ, опять съ красными и голубыми лоскутками въ фонѣ, опять съ кислосладкими улыбками, и чего-то выпрашивающими у зрителя глазами—какая все это дрянь, какое все это постыдное ничтожество!

На нѣсколькихъ уже послѣднихъ своихъ выставкахъ, въ Лондонѣ, англійскіе художественные критики не разъ печатно говорили про „нимфъ" нашего превосходнаго живописца, г. Неффа, что это живопись изъ породы „meretricious" (проститутская). Что же надо сказать про живопись г. Беллоли?

Урокъ нашимъ художникамъ, тѣмъ, что послабѣе и еще не совсѣмъ самостоятельны головой и рѣшимостью дѣлать только дѣло.

(„Нов. Вр." 25 сент. 1876 г., № 207).

Картина г. Семирадскаго.

Только-что картина г. Семирадскаго пріѣхала въ Петербургъ и была развернута, академія произвела его въ профессора. Наканунѣ перваго дня выставки, ученики академіи сдѣлали автору шумную и торжественную овацію. Еще ранѣе, въ Римѣ, картина едва была кончена, какъ толпа заграничныхъ обожателей поднесла г. Семирадскому золотой вѣнокъ. Все это превосходно. Академіи неприлично было бы не сознаться, что г. Семирадскій—„самый блестящій" изъ современныхъ нашихъ художниковъ, а молодымъ ученикамъ стыдно было бы не чувствовать энтузіазма къ произведенію, выходящему изъ ряда вонъ; наконецъ, заграничной публикѣ нашей въ Римѣ очень кстати было попробовать поднести вѣнокъ тоже и художнику, догадавшись, наконецъ, что ея вѣнковъ стоятъ не однѣ пѣвицы оперы Буффъ и танцовщицы. Повторяемъ, все это отлично. Но теперь, когда дѣло сдѣлано, и долгъ въ отношеніи къ г. Семирадскому выполненъ, взглянемъ на художника и новую его картину.

Наврядъ ли изъ всѣхъ нашихъ живописцевъ стараго и новаго времени можно указать на такого, который, подобно г. Семирадскому, въ какія-нибудь пять лѣтъ успѣлъ весь развиться и достигнуть всего, къ чему только способенъ. Г. Семирадскій кончилъ свой курсъ въ академіи въ 1870 году, поѣхалъ на слѣдующій годъ за границу, и вотъ теперь стоитъ передъ нами готовый и опредѣлившійся. Поразительный примѣръ быстраго роста! Г. Семирадскій одинъ изъ тѣхъ талантовъ, которымъ непремѣнно нужно побывать за границей, присмотрѣться къ тому, что другіе теперь дѣлаютъ, чтобы и самому быстро взмахнуть крыльями и разомъ взвиться вверхъ. Едва г. Семирадскій выѣхалъ изъ Россіи, какъ его поразила мюнхенская школа съ профессоромъ Пилоти во главѣ, съ знаменитымъ Макартомъ на хвостѣ. Съ этой минуты г. Семирадскій весь опредѣлился и вдвинулся въ извѣстныя рамки. Искусственная, довольно театральная композиція Пилоти, который и самъ-то былъ только продолжателемъ Каульбаха, блестящія, великолѣпныя краски Макарта,—вотъ-что составило программу и рецептъ г. Семирадскаго, и послѣ того на него не имѣли уже вліянія никто и ничто: ни старая Италія, ни новая Франція, ни вся остальная Европа прежняго или настоящаго времени.

Но въ предѣлахъ устроенной имъ себѣ рамки, г. Семирадскій въ поразительно-быстрое время достигъ результатовъ истинно изумительныхъ.

Никто изъ нашихъ живописцевъ не владѣетъ

краскою, какъ онъ; никто не умѣетъ производить такого эффекта на зрителя превосходнымъ письмомъ и рельефностью изображеній. Къ сожалѣнію, вотъ что печально: все это эффекты внѣшніе, и дальше оболочки предметовъ они не идутъ, Конечно, можно было это предвидѣть уже и пять-шесть лѣтъ назадъ, когда были выставлены въ академіи первые его картоны („Избіеніе младенцевъ“, „Сошествіе Христа во адъ“, „Гибель Содома и Гоморры“) и первая его картина („Довѣріе Александра Македонскаго къ врачу“), и это даже было высказано въ то время мною въ печати. Но съ тѣхъ поръ г. Семирадскій еще болѣе прежняго утвердился въ своей привычкѣ смотрѣть на вещи только съ самой внѣшней ихъ стороны, и не обращать вниманія на внутреннюю. Ему, повидимому, мало дѣла до всего душевнаго міра, до характеровъ, до типовъ, до ихъ взаимной игры, впечатлѣній и дѣйствія. Онъ заботится лишь только о томъ, чтобы пятна краски были у него на картинѣ красивы, а эффекты поразительны. Отъ этого-то г. Семирадскій всего охотнѣе беретъ темами для своихъ созданій пиры и оргіи древняго Рима, въ минуту появленія христіанства. Вѣдь тутъ можно представить такъ много яркихъ гирляндъ и цвѣтовъ, платьевъ, чашъ, ожерелій, женскихъ нагихъ торсовъ, тутъ богатый разгулъ красокъ, чего еще больше надобно? Да, но вотъ въ томъ-то вся и сила, что—многаго.

Нынѣшняя картина г. Семирадскаго озаглавлена такъ: „Христіанскіе свѣточи“. Неронъ, одурѣлый безграничною, безконтрольною своею властью, вздумалъ послѣ всѣхъ наслажденій своихъ попробовать еще одного: зажечь у себя въ садахъ христіанъ, какъ свѣчи или какъ факелы. Но ему одному скучно смотрѣть на чудесное зрѣлище, и онъ созвалъ весь Римъ къ себѣ на праздникъ. Не правда ли, какая богатая тема? Разскажите ее кому угодно: разомъ у каждаго въ головѣ загорится богатая, пламенная картина. Торжествующее, бѣснующееся язычество на одной сторонѣ, утонувшее въ цвѣтахъ и золотѣ, и тутъ же рядомъ, попранное, задавленное христіанство, въ предсмертныхъ судорогахъ, на потѣху толпѣ. Старые и новые люди. Какія сцены, какія физіономіи, какіе группы и жесты, какія выраженія возникаютъ тотчасъ въ головѣ! Какой скончавшійся давно міръ поднимается передъ разгорающимся воображеніемъ, какое противуположеніе тупыхъ палачей и безсильныхъ жертвъ!

Пойдемте же теперь къ картинѣ г. Семирадскаго, взглянемъ, какъ онъ сладилъ со своимъ сюжетомъ. Васъ поразитъ, правда, издали, отъ самыхъ дверей залы, какое-то впечатлѣніе пестроты и спутанности, въ родѣ восточнаго ковра, а также бѣловатое пятно общаго; однако, по мѣрѣ того, какъ вы подходите къ картинѣ, первое непріятное впечатлѣніе сглаживается, вы разбираете группы, фигуры и вездѣ васъ начинаетъ поражать эффектъ краски, изящныя пятна колорита. Но, что̀ всего удивительнѣе, ни одна фигура и ни одна группа васъ при этомъ не остановитъ, все вниманіе устремляется поминутно лишь на изумительно воспроизведенныя детали вещей. То васъ поразитъ изумительнымъ рельефомъ спина полунагой римлянки, приходящаяся по самой серединѣ картины, и написанная съ такимъ же обманывающимъ глаза эффектомъ, какъ грудь и торсъ Христа на „Распитіи“ Брюлова (въ лютеранской церкви); то мраморный барельефъ, на лѣвой сторонѣ картины, гдѣ кони и фигуры такъ вотъ совсѣмъ и выходятъ вонъ изъ холста; то опять мѣдный шлемъ и латы гладіатора; то бѣлыя мраморныя съ золотомъ перила дворцовой лѣстницы, то разноцвѣтные мраморы пьедесталовъ, то рѣзные золотые кубки и чаши у мужчинъ и женщинъ, и выше, поразительнѣе всего, перламутровыя носилки Нерона, написанныя такъ, какъ навѣрно никогда ни одинъ живописецъ въ мірѣ не писалъ перламутра съ радужными его переливами. Прибавьте къ этому три-четыре головы пожилыхъ римлянъ, тоже выдѣляющихся изъ полотна своею необыкновенною рельефностью—вотъ вамъ почти все хорошее, что̀ даетъ картина. Гдѣ же все остальное, изъ чего должна она была состоять, для чего слѣдовало ее затѣвать, гдѣ древній римскій, гдѣ новый христіанскій міръ; гдѣ люди, гдѣ ихъ страсти, гдѣ ихъ душевныя движенія? О, этого нѣтъ въ картинѣ, этого напрасно было бы и искать въ блестящемъ и шикарномъ новѣйшемъ произведеніи г. Семирадскаго.

Надо сказать, прежде всего, что цѣлую почти треть картины можно было бы отрѣзать. И какая же это треть? Вся правая сторона картины, именно та ея часть, гдѣ представлены сожигаемые христіане и сожигающіе ихъ палачи. Этихъ послѣднихъ такъ мало, такъ мало въ картинѣ, что просто удивляться надо (и на это обращали вниманіе многіе иностранные критики, мюнхенскіе и берлинскіе); но много ли ихъ налицо, или мало, во всякомъ случаѣ они бросаются въ глаза искусственностью и казенностью своихъ позъ: точно такія вы найдете на множествѣ академическихъ картинъ старой академической итальянской школы; вспомните только разныя „Распятія“, и тотчасъ вамъ представятся фигуры г. Семирадскаго, изъ которыхъ одна стоитъ „картинно“ на одномъ колѣнѣ, другая чего то проситъ съ лѣстницы, и т. д. Христіане-мученики и еще того ординарнѣе. Двое изъ нихъ—старикъ, съ развѣвающимися по вѣтру волосами, и дѣвушка, видная едва въ полъ-оборота—кажутся вовсе не живыми людьми, а деревянными раскрашенными куколками, прибитыми на верху деревянныхъ столбовъ. Остальныхъ христіанъ даже и вовсе не видать въ теряющейся перспективѣ. Такова одна изъ самыхъ главныхъ составныхъ частей картины.

Но если посмотрѣть на остальную часть картины, тамъ васъ поразитъ, раньше всего, крайняя историческая несообразность. Какъ! Тутъ присутствуетъ, въ нѣсколькихъ аршинахъ разстоянія, самъ Неронъ, грозный, свирѣпый звѣрь, который воленъ сію же секунду послать на злую пытку и казнь любого изъ всѣхъ находящихся тутъ, и притомъ присутствуетъ во всемъ великолѣпіи полу-азіатской пышности—и что же! изъ всей большой толпы римлянъ хоть бы одинъ кто-нибудь о немъ побезпокоился, хоть бы одинъ кто-нибудь повернулся къ нему, со страхомъ и трепетомъ, или отъ любопытства! Точно будто не страшный, безпощадный Неронъ тутъ, а какой-то самый

простой, безобиднѣйшій смертный. Или г. Семирадскому хотѣлось, можетъ быть, выразить на своей картинѣ, что въ эту минуту его римляне были до такой степени заинтересованы казнью христіанъ, что забыли даже и Нерона. и только впились душой и глазами въ чудесное зрѣлище? Пускай. Это невѣроятно, но возможно. Однако-же, тогда и картина должна была наполниться фигурами съ судорожно напряженнымъ любопытствомъ, съ громадно возбужденными ощущеніями. А этого опять-таки нѣтъ. Вся толпа зрителей у г. Семирадскаго отличается примѣрною апатіей и лѣнивымъ равнодушіемъ. Даже любые восточники, персіане или турки, и тѣ выразили бы хоть что-нибудь у себя на лицѣ, въ виду дикой казни, хоть бы усмѣхнулись, хоть бы обрадовались, хоть бы прищелкнули пальцами, хоть бы неможко прищурились. И это, даже не смотря на всю возможную привычку къ казнямъ и звѣрскимъ зрѣлищамъ. Я не говорю уже о состраданіи и жалости, которое способно выразиться хоть у одного или двухъ въ толпѣ самыхъ одичалыхъ людей. Отнимите или закройте правый край картины, и никто на свѣтѣ никогда не отгадаетъ, что тутъ въ этой картинѣ вся эта толпа стоитъ и глядитъ, какъ людей въ страшныхъ мукахъ казнятъ. Наконецъ, хоть бы здѣсь отупѣлость была выражена — но и той нѣтъ: г. Семирадскому вовсе неизвѣстно, что у толпы людей, какая бы и гдѣ быона ни была, а все что-нибудь да должно выразиться на лицѣ и во всей фигурѣ.

Однакоже, подвинемся еще дальше. Полно, римляне ли представлены у г. Семирадскаго на картинѣ? Ищу ихъ тамъ и нигдѣ не нахожу. Два-три счастливыхъ исключенія не могутъ отвѣчать за всю картину. Конечно, я очень хорошо вижу и понимаю, что есть здѣсь головы съ римскимъ типомъ, котораго, слава Богу, довольно насмотришься, живя нѣсколько лѣтъ въ Римѣ и по-неволѣ проводя время среди тысячи бюстовъ и статуй древне-римской эпохи. Такъ, напримѣръ, у г. Семирадскаго удались головы двухъ римлянъ, съ короткими стрижеными волосами и въ бѣлыхъ плащахъ, разговаривающихъ другъ съ другомъ среди толпы налѣво; удалась также голова откормленнаго богача-вола, съ бритой синеватой бородой, лѣниво хватающагося за руку женщины въ браслетахъ, стоящей выше его на ступенькахъ; наконецъ, удалась также фигура старика, съ вѣнкомъ изъ розановъ на головѣ, который стоитъ, лѣниво растопыривъ брюхо, и отяжелѣлыми глазами поглядываетъ впередъ. Эти четыре фигуры, вмѣстѣ съ самимъ Нерономъ, конечно, скопированнымъ съ бюстовъ или медалей, заключаютъ всего болѣе типичнаго, въ самомъ дѣлѣ древне-римскаго; но вѣдь типъ древняго римлянина, холодный и безсердечный, или по скотски-упитанный—вѣдь это такой ныньче общеизвѣстный пріемъ у любого нѣмецкаго профессора, это такое „общее мѣсто", тысячу разъ повторенное въ тысячѣ новыхъ картинъ! Но исключите эти немногіе типы изъ картины г. Семирадскаго, и ничего характернаго, историческаго, мѣстно-національнаго тамъ не останется. Все сводится на условный пошибъ нѣмецкихъ школъ, а иные изъ мужчинъ и женщинъ въ картинѣ—это простона-просто подражанія каульбахо-пилотіевскимъ фигурамъ. Ссылаюсь на молодую дѣвушку, стоящую спиной къ зрителю, съ бубнами въ рукахъ и цвѣточнымъ вѣнкомъ на головѣ, въ самомъ центрѣ картины; на юношу въ красномъ кафтанчикѣ и съ флейтами въ рукахъ, подлѣ нея; на голову старика, повязанную ленточками, тотчасъ же подлѣ; на полную даму, какъ будто желающую опрокинуться назадъ, около жертвенника; на дѣвушку въ браслетахъ и зеленой накидкѣ, налѣво на ступеняхъ; наконецъ, на скучную фигуру въ синемъ, сидящую съ лирой на самомъ переднемъ планѣ, посреди. Во всѣхъ этихъ и множествѣ другихъ еще фигуръ столько же римскаго и языческаго, сколько было еврейскаго и христіанскаго въ апостолахъ, сопутствующихъ Христу на картинѣ „Грѣшница" того же г. Семирадскаго.

Но, что меня всего болѣе удивляетъ, это, что онъ вовсе не схватилъ римскаго тона и воздуха. Вотъ къ этому онъ уже вполнѣ былъ способенъ и доказалъ это въ прежнихъ своихъ картинахъ: „Грѣшницѣ" и „Римскомъ пирѣ". На нынѣшній разъ, римскій воздухъ, римское небо и римское освѣщеніе ему не дались, и онъ изобразилъ какой-то серебристый, бѣлесоватый тонъ, какого навѣрное никто никогда не видалъ въ Италіи, и именно въ Римѣ. Гдѣ теплые, жаркіе тоны общаго, хотя бы даже вечеромъ? Впрочемъ, многіе жалуются, что въ новой картинѣ своей г. Семирадскій спуталъ день съ вечеромъ, такъ что и дворецъ, и лѣстница, и площадь освѣщены однимъ свѣтомъ, а христіане на своихъ столбахъ и даль—совершенно другимъ.

Какое заключеніе вывести изъ всего вмѣстѣ?

Картина г. Семирадскаго—блестящее, эффектное произведеніе, ласкающее глазъ и способное доставить ему большое удовольствіе. Множество подробностей въ ней написано съ огромнымъ талантомъ, мастерски, иногда поразительно рельефно; но христіане и одушевлявшее ихъ чувство отсутствуютъ въ композиціи талантливаго художника, что и составляетъ ея главный недостатокъ.

(„Нов. Вр." 15 мар. 1877 г., № 375).

Вѣсти о всемірной выставкѣ (1878).

(Письмо къ редактору).

По вашему желанію, я намѣренъ сообщать вамъ, отъ времени до времени, извѣстія о ходѣ работъ для всемірной выставки будущаго года, особливо по нашему русскому отдѣлу. Изъ иностранныхъ газетъ вамъ уже конечно извѣстно, что главное зданіе почти уже готово, а постройки на противоположномъ ему Трокадеро, расположенномъ на другомъ берегу Сены, также сильно подвинулись впередъ. Сколько

можно судить по теперешнему состоянію, внѣшность выставки не будетъ блистать изяществомъ и красотою, какъ и внѣшность зданія парижской всемірной выставки 1867 года. За то постройки Трокадеро, назначенныя для концертныхъ залъ, залъ собраній и т. п., обѣщаютъ что-то до крайности живописное. Вы, можетъ быть, знаете, а можетъ быть, и собственными глазами видали, что Трокадеро—это небольшой пригорокъ, идущій уступами, отходя отъ Сены. Этою удобною и красивою мѣстностью воспользовались еще въ 1867 г., впрочемъ, не для самой выставки, а только впродолженіе ея существованія, и устроили на ея изящныхъ уступахъ цѣлый городокъ бараковъ, лавочекъ и всякихъ сооруженій для маленькихъ балагановъ, райковъ и проч., и это на время народнаго гулянья въ этой мѣстности 15-го августа, когда праздновался день св. Наполеона, патрона экс-императора. Зрѣлище было по истинѣ великолѣпное. Особенно много прибавляла живописности зелень, разбросанная на разныхъ мѣстахъ горы. Ныньче Трокадеро вошелъ въ планъ выставки, и, надо признаться, будетъ по всей вѣроятности лучшимъ ея украшеніемъ. Отъ центральнаго зданія идутъ впередъ закругляющіяся колоннады, какъ клешни рака, по концамъ стоятъ высокія башни, вѣроятно, для подъема воды, и все это, вмѣстѣ взятое, хотя еще лишенное внѣшней обдѣлки, уже и теперь обѣщаетъ быть очень красивымъ и живописнымъ на своей горѣ.

Чтò вамъ сказать про русскій отдѣлъ? Здѣсь, въ Парижѣ, слышится много опасеній, что по случаю войны онъ можетъ оказаться очень неудачнымъ. Число фирмъ и личностей, заявившихъ до сихъ поръ желаніе участвовать въ выставкѣ, очень ограниченно. Предложеній не насчитывается, говорятъ, и 100. Это и странно, и жалко. Отчего же война не мѣшаетъ другимъ націямъ? Въ 1855 году, во время самаго разгара крымской войны, и Франція, и Англія, и Италія, и Турція вовсе и не думали отказываться отъ участія въ тогдашней всемірной выставкѣ, а ужъ эти ли страны не напрягали въ то время всѣхъ своихъ силъ? Австрія участвовала въ полномъ блескѣ на всемірной выставкѣ 1867 г., не смотря на то, что ничуть еще даже и не закрывались ея раны послѣ войны 1866 г. Франція участвовала какъ ни въ чемъ не бывало на лондонскихъ международныхъ выставкахъ 1871 и 1872 г. Отчего же одной Россіи надо отказываться отъ выставки будущаго года, когда она не потерпѣла никакихъ пораженій, равняющихся пораженіямъ названныхъ выше государствъ, а что касается до тягостей и издержекъ, то понесла ихъ на войнѣ до сихъ поръ конечно никакъ не больше всѣхъ участвовавшихъ, какъ я указалъ, на выставкахъ 1865, 1867 и 1871 годовъ. Нѣтъ, я скорѣе готовъ думать, что нынѣшняя война, какъ ни громадна, какъ ни тяжела, а можетъ служить лишь слабымъ оправданіемъ всѣмъ нашимъ коммерсантамъ, такъ упорно „отмалчивающимся“ отъ опубликованнаго во всеобщее извѣстіе давнымъ-давно уже извѣщенія и приглашенія. Тутъ, по моему, дѣйствуютъ еще новый разъ наши обычные дѣятели: лѣнь, апатія, нерѣшительность, непредпріимчивость, непониманіе собственныхъ интересовъ, несознаваніе важности всемірныхъ выставокъ. Нашихъ торговыхъ и промышленныхъ дѣятелей надо всегда чуть не за воротъ тащить, да еще въ спину подталкивать, туда, куда иностранцы идутъ сами собой скорымъ шагомъ, иной разъ взапуски одинъ передъ другимъ. Вотъ какая разница: смотрѣть во всѣ глаза, или упорно закрывать ихъ и дремать!

Однако, поживемъ—посмотримъ! Кто знаетъ, можетъ быть, даже и у насъ скоро, въ послѣдніе мѣсяцы передъ выставкой, начнется движеніе, кто-нибудь посильнѣе и побогаче головой подастъ примѣръ, сойдется нѣсколько человѣкъ вмѣстѣ, столкуются, сговорятся, начнутъ дѣйствовать, и тогда за ними потянутся тоже и другіе.

А то вѣдь право выходитъ, точно мы и вправду такъ бѣдствуемъ, такъ бѣдствуемъ, намъ пришлось такъ плохо, что уже и подумать-то о чемъ-нибудь, кромѣ войны—не въ моготу. Плохо, плохо! Есть же такіе люди на свѣтѣ, что унываютъ и падаютъ духомъ, когда другіе идутъ себѣ въ гору припѣваючи!

А до сихъ поръ, эскпонентовъ у насъ все-таки ужасно мало, да и тѣ не думаютъ о томъ, какъ бы получше, поумнѣе и поизящнѣе выставить свои будущія коллекціи, а просятъ дать имъ тѣ „казенныя“ витрины, которыя были сдѣланы для филадельфійской выставки, и которыя дѣйствительно казенны по своимъ формамъ и стилю. А между тѣмъ, сколько у насъ есть талантливыхъ художниковъ, не только здѣсь, но даже въ Парижѣ, изъ числа нашихъ пансіонеровъ или строителей будущей выставки, которые могли бы создать превосходныя, изящныя, талантливыя вещи, и сдѣлать нашъ отдѣлъ выставки чѣмъ-то столь же оригинальнымъ, разнообразнымъ, національнымъ, и даже въ высшей степени, какъ выставка Соляного городка 1870 г., работы покойнаго талантливаго Гартмана и другихъ хорошихъ нашихъ художниковъ.

Фасадъ нашего отдѣла, заканчивающійся галлереей или залой со своей узкой стороны, имѣетъ около 18 саженъ длины и занимаетъ, въ ряду прочихъ внутреннихъ построекъ выставки, одно изъ угловыхъ, т. е. хорошихъ мѣстъ. Противъ нашего отдѣла находится австрійскій отдѣлъ, а рядомъ—швейцарскій. Австрійскаго фасада я не могъ еще видѣть, а швейцарскій видѣлъ, и долженъ сказать, что онъ вовсе не будетъ „спорить съ нашимъ“. Противъ моего ожиданія, онъ претяжелый-тяжелый, каменный съ арками, и только съ очень немногими деревянными украшеніями во фронтонѣ. Ужасно жаль, что всѣ эти, такъ называемые, „типическіе“ фасады здѣсь выходятъ во дворъ, ширина котораго безобразна мала, чуть ли не въ 7 метровъ. Да еще при этомъ дворъ этотъ хотятъ перерѣзать поперекъ какими-то, Богъ вѣсть для чего, крытыми переходами (кажется, для предохраненія публики отъ дождя). Эта безсмыслица бѣситъ меня болѣе всего, и если не отмѣнятъ этой сумасшедшей идеи, узкій и длинный дворъ потеряетъ и послѣднее свое достоинство—видъ фасадовъ. Съ короткихъ же и узкихъ двориковъ не будетъ уже, конечно, ровно никакого вида.

Теперь дѣло постройки русскаго отдѣла—въ вы-

жидательномъ положенiи. Здѣсь отобрали цѣны отъ двухъ солидныхъ подрядчиковъ, изъ которыхъ одинъ, вмѣстѣ съ тѣмъ и архитекторъ, Бенаръ, строилъ въ 1867 году русскiй отдѣлъ всемiрной выставки, по рисункамъ и планамъ, присланнымъ изъ Россiи. Смѣта Бенара простирается ныньче до 80,000 или 85,000 франковъ, и дешевле другой смѣты. Кажется, постройка останется за нимъ. Проектъ устройства нашей выставки принадлежитъ не одному архитектору, а двумъ: первоначальная, основная мысль имѣетъ своимъ авторомъ архитектора В. Даля, сына знаменитаго нашего лингвиста и писателя. Но такъ какъ главное направленiе дарованiя г. Даля скорѣе археологическое и научное, чѣмъ художественное и творческое, то разработку его первоначальнаго наброска поручили одному изъ талантливѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ нашихъ художниковъ, особенно по части русской архитектуры, Ив. Павл. Ропетту, по проектамъ котораго отдѣланъ внутри (въ русскомъ стилѣ) прелестный красносельскiй театръ и строенъ былъ ботаническiй отдѣлъ московской политехнической выставки 1872 года; недавняя выставка техническаго общества, въ Соляномъ городкѣ, нынѣшней весной, заключала также множество превосходныхъ его архитектурныхъ и художественно-промышленныхъ рисунковъ. Это молодой художникъ съ блестящею будущностью для нацiональнаго, самостоятельнаго нашего искусства. Видѣвшiе его рисунки для русскаго отдѣла будущей всемiрной выставки, по счастью, уже утвержденные петербургскимъ начальствомъ (кажется, коммисiею при министерствѣ финансовъ), говорятъ, что надо ожидать для нашего отдѣла чего-то превосходнаго. Подробности буду вамъ сообщать по мѣрѣ хода работъ.

(„Новое Время", 30 сент. 1877 г., № 571, съ подп. X).

Памятникъ И. Г. Оршанскому.

Скоро послѣ смерти Оршанскаго, нѣкоторые изъ его почитателей—а ихъ, къ чести его соплеменниковъ, было всегда много—собрались и рѣшили поставить ему надгробный памятникъ на Екатеринославскомъ еврейскомъ кладбищѣ. Но родственники его не пожелали совершенно отказаться отъ этой чести и заявили, что не смотря на свои небольшiя средства, желаютъ внести свою лепту на дѣло, которое считаютъ своею обязанностью. Отъ ихъ имени мнѣ было передано ихъ желанiе и просьба попросить извѣстнаго ихъ соплеменника, талантливаго скульптора М. Антокольскаго, сочинить проектъ памятника. Я зналъ, что Антокольскiй, находившiйся въ то время въ Римѣ, сильно занятъ заказами и собственными работами; однако, мнѣ казалось, что для такого талантливаго и многозначительнаго въ новѣйшей еврейской культурной исторiи еврея, какъ И. Г. Оршанскiй, никто не долженъ сочинять памятника, кромѣ талантливаго его же соплеменника, и по этому-то я ни минуты не побоялся оторвать Антокольскаго отъ его работъ, и всѣми силами старался убѣдить его заняться созданiемъ памятника для высокодаровитаго товарища. Антокольскiй легко сдался на мои доводы, и въ очень короткое время сочинилъ и вылѣпилъ изъ глины проектъ памятника, фотографiю съ котораго и прислалъ мнѣ изъ Рима въ мартѣ настоящаго (1877) года. По просьбѣ издателя „Еврейской Библiотеки", прилагаю при настоящей книгѣ награвированный на деревѣ съ нея снимокъ.

Мнѣ кажется, наврядъ ли кто-нибудь не признаетъ этотъ проектъ столько же оригинальнымъ, сколько и художественнымъ. Памятникъ представляетъ, по мысли Антокольскаго, нѣчто въ родѣ алтаря или жертвенника, стоящаго на верху нѣсколькихъ ступеней, и сложеннаго изъ груды наваленныхъ, поставленныхъ и лежащихъ книгъ, самаго разнообразнаго вида и величины. Не правда ли, какая чудесная и оригинальная идея? Вмѣсто кирпичей явились книги—что могло быть лучше и счастливѣе придумано для памятника того человѣка, чья цѣлая жизнь прошла въ изученiи чужихъ творенiй, чтобы обрѣсти въ нихъ знанiе и силу мыслей, нужныя ему для собственныхъ созданiй, гдѣ онъ являлся то пламеннымъ трибуномъ и адвокатомъ, то талантливымъ историкомъ и истолкователемъ еврейскаго племени. Надъ этимъ чуднымъ алтаремъ или жертвенникомъ лежитъ полуоткрытая большая книга, на страницахъ которой красными буквами, „словно кровью" (говоритъ Антокольскiй въ своемъ объяснительномъ письмѣ), начертаны слова изъ пѣсни „Плачъ Iудеевъ": „Если я забуду тебя, Iерусалимъ, пусть онѣмѣетъ правая рука моя".

אם אשכחך ירושלם תשכח ימיני

На одной изъ страницъ этой развернутой книги лежитъ покинутое, осиротѣлое перо рано погибшаго еврейскаго писателя, лавровый позолоченный вѣнокъ придерживаетъ перо на своемъ мѣстѣ и завершается самъ, вверху, возвышающеюся надъ нимъ эмблемою, носящею имя „Защита евреевъ" и имѣющей видъ звѣзды.

Антокольскiй желалъ наблюдать самъ лично, въ Римѣ, за производствомъ этого памятника изъ мрамора; онъ устроилъ даже эту работу необыкновенно дешево, за 2000 лиръ (франковъ), не считая впрочемъ въ этомъ числѣ гранитныхъ ступеней и металлической рѣшотки вокругъ. Къ сожалѣнiю, это предположенiе не осуществилось—по крайней мѣрѣ въ настоящее время: необходимая сумма не оказалась свободною, и въ то же время Антокольскiй покинулъ Италiю и перенесъ свою мастерскую въ Парижъ.

Остается желать, чтобы когда-нибудь лучшія обстоятельства дозволили выполнить въ натурѣ памятникъ, сочиненный однимъ талантливымъ евреемъ въ память и въ честь другаго. Подобные случаи рѣдки [1]).

Одинъ изъ геніальнѣйшихъ евреевъ нашего столѣтія, Лассаль, говоритъ въ своей великолѣпной „Исповѣди", недавно напечатанной („Вѣстникъ Европы", ноябрь, 1877 г.): „Я вовсе не люблю евреевъ, я даже вообще ненавижу ихъ. Я вижу въ нихъ лишь весьма переродившихся сыновъ великаго, но давнодавно исчезнувшаго прошлаго. Эти люди приняли отъ вѣковъ, проведенныхъ въ рабствѣ, свойства рабовъ; вотъ почему я имъ сильно враждебенъ. И поэтому я не имѣю съ ними никакихъ сношеній. Между моими друзьями, въ обществѣ, окружающемъ меня въ Берлинѣ, нѣтъ почти ни одного еврея".—Это было писано въ 1860 году. Но Лассаль не зналъ, что недалеко отъ его Берлина, въ ту самую минуту уже росли и крѣпли евреи новаго склада, принадлежащіе новому еврейскому племени, которые ничего уже не имѣютъ общаго съ гнуснымъ вѣковымъ рабствомъ мысли, чувства, понятій; люди, которые соединяютъ силу и талантливость предковъ своихъ со свѣтлою мыслью новой Европы. И отъ этихъ людей Лассаль не отвернулся бы, и поспѣшилъ бы протянуть имъ руку, и считалъ бы счастьемъ быть съ ними скорѣе въ сношеніяхъ самыхъ близкихъ и сердечныхъ.

(*„Еврейская Библіотека", 1878 г., т. VI, стр. 134—138*).

Русскія постройки на всемірной выставкѣ.

Въ №№ 19 и 23 „Пчелы" были представлены два фасада нашихъ построекъ на Парижской всемірной выставкѣ. Первый помѣщается въ такъ называемой „Rue des nations" выставки и служитъ входомъ въ общій отдѣлъ русской выставки; второй представляетъ видъ нашей „добавочной постройки, „Annexe", и стоитъ отдѣльно, вмѣстѣ со многими подобными же добавочными постройками другихъ націй. Оба фасада сочинены архитекторомъ И. П. Ропеттомъ, однимъ изъ талантливѣйшихъ нашихъ молодыхъ художниковъ, между многочисленными превосходными работами котораго особенно выдѣляется талантливостью, красотой и оригинальностью внутренняя отдѣлка, въ русскомъ стилѣ, красносельскаго театра (1869) и „Ботаническій павильонъ" Московской политехнической выставки (1872). Къ сожалѣнію, первая постройка никогда еще не была до сихъ поръ издана, и поэтому извѣстна очень немногимъ петербургскимъ жителямъ, не-военнымъ, т. е. очень немногимъ изъ тѣхъ, кому никогда не случается бывать лѣтомъ на красносельскихъ маневрахъ; вторая постройка не существуетъ болѣе, вмѣстѣ съ остальною политехническою выставкою, и можетъ быть оцѣнена въ настоящее время лишь по прекраснымъ фотографіямъ, находящимся въ большомъ альбомѣ политехнической выставки.

Нынѣшнія двѣ постройки И. П. Ропетта служатъ достойнымъ продолженіемъ его прежнихъ работъ: ни на одной изъ всѣхъ бывшихъ до сихъ поръ всемірныхъ выставокъ не была еще такъ талантливо и такъ оригинально, какъ нынче, представлена новая русская архитектура. По силѣ, самобытности и по изяществу, нынѣшнія двѣ наши постройки — однѣ изъ самыхъ замѣчательныхъ на цѣлой выставкѣ. И французы очень хорошо оцѣнили это: фасады Ропетта красуются уже давно не только во всѣхъ парижскихъ иллюстраціяхъ и иллюстрированныхъ изданіяхъ выставки, но и въ спеціально архитектурныхъ журналахъ и изданіяхъ, напр., „Semaine des constructeurs", превосходномъ и очень солидномъ изданіи извѣстнаго архитектора и писателя Цезаря Дали. Сверхъ того, въ очень многихъ отчетахъ объ архитектурномъ отдѣлѣ высказано, что нашъ фасадъ — едва ли не больше всѣхъ остальныхъ останавливаетъ вниманіе многотысячной публики (см., напримѣръ, прекрасный „Album de l'Exposition", изданіе Глюка). И они вполнѣ были правы: никогда еще европейская публика не имѣла, какъ теперь, возможности судить, на всемірной выставкѣ, о томъ, какіе самостоятельные шаги впередъ дѣлаетъ національная наша архитектура и какъ развивается она подъ рукою талантливаго поколѣнія молодыхъ русскихъ архитекторовъ, въ ряду которыхъ И. П. Ропеттъ занимаетъ одно изъ самыхъ высокихъ и почетныхъ мѣстъ.

Наши постройки на всемірной выставкѣ представляютъ все только части и подробности, принадлежащія древнему русскому зодчеству: архитектурный матеріалъ никогда не создается вновь, изъ собственной фантазіи и выдумки. Онъ не можетъ быть чѣмъ-то неслыханнымъ и невиданнымъ, если архитектурное созданіе должно явиться созданіемъ съ сильною и прочною печатью національности.

Музыкантъ-сочинитель, какъ-бы оригиналенъ и новъ онъ ни былъ въ своемъ созданіи, все-таки творитъ изъ нотъ и аккордовъ давно существующихъ, и тѣмъ болѣе уже давно существовавшихъ, если онъ творитъ въ складѣ извѣстной національности. Такъ точно и въ архитектурѣ: архитекторъ-сочинитель не выдумываетъ новыхъ колонокъ, фризовъ, наличниковъ или кровель, когда желаетъ создавать нѣчто въ извѣстномъ національномъ стилѣ. Но самобытность и оригинальность его ничуть отъ того не страдаютъ;

---

[1]) Памятникъ Оршанскому, по проекту Антокольскаго, сооруженъ на Екатеринославскомъ еврейскомъ кладбищѣ и торжественно открытъ въ концѣ 1890 г. *В. С.*

напротивъ, онѣ получаютъ отъ такого пріуроченія только новый полетъ и силу. Такъ было нынче и съ И. П. Ропеттомъ. Въ обѣихъ его постройкахъ нѣтъ ни одной отдѣльной части или подробности, которой нельзя было бы указать въ архитектурѣ допетровской нашей Руси. И тѣмъ не менѣе, оба его фасада столько же талантливы, сколько и самобытны, и свидѣтельствуютъ о чудесной силѣ творчества. Мы не станемъ описывать фасадовъ этихъ — рисунки передъ глазами нашихъ читателей, и гораздо лучше всякаго описанія дадутъ понятіе о томъ, что̀ и ка́къ сдѣлано. Но считаемъ необходимымъ указать, во-первыхъ, размѣры и нѣкоторыя подробности построекъ нашихъ, а во-вторыхъ, перечислить главныя отступленія отъ первоначальныхъ проектовъ, произведенныя въ постройкахъ, во время возведенія ихъ въ Парижѣ на выставкѣ. Напечатанные въ „Пчелѣ" рисунки, которые также будутъ въ скоромъ времени воспроизведены, въ большомъ видѣ и въ краскахъ, въ превосходномъ изданіи г. Рейнбота: „Мотивы русской архитектуры", сняты съ рисунковъ художника въ первоначальномъ ихъ видѣ.

Размѣры построекъ слѣдующіе: главный фасадъ имѣетъ длины 40 метровъ (56 арш.); въ глубину онъ занимаетъ 5 метровъ (7 арш.). Средняя вышина —около 10 метровъ (14 арш.), а самая высокая башня со шпилемъ около 24 метровъ (34 арш.). Фасадъ аннекса (добавочной постройки) имѣетъ 35 метровъ (49 арш.) длины. Боковой его фасадъ—14 метровъ ($19^1/_2$ арш.). Вышина его съ карнизомъ около 5 метровъ (7 арш.). Ширина входной декораціи имѣетъ внутри 6 арш. ширины и 9 арш. вышины. Всѣ работы производились французскими подрядчиками. Главный фасадъ строилъ Ланьѐ (Lasnier), подрядчикъ, строившій русскій отдѣлъ на всемірной Парижской выставкѣ 1867 года, а аннексъ строилъ Лихтенфельдеръ. Декоративныя, т.-е. обойныя работы производились подрядчиками: Ламоттъ и Шрадеромъ (послѣдній—братъ извѣстнаго петербургскаго мебельнаго фабриканта Шрадера, постоянно проживающій въ Парижѣ).

Что касается до измѣненій противъ первоначальнаго рисунка, то вотъ главнѣйшія. Не существуетъ теперь въ натурѣ наружной лѣсенки съ лѣвой стороны, съ накрывающею ее башенкой. Въ серединѣ центральнаго кокошника помѣщенъ русскій гербъ съ орломъ; поверхъ его идетъ полукругомъ надпись: „Русскій отдѣлъ", а внизу свѣшено полотенце, или нѣчто въ родѣ ковра, съ французскою надписью: „Russie". Есть также измѣненія въ правой башнѣ: уничтожены верхніе кокошники въ нѣсколько рядовъ и фронтоны съ выступами или балкончиками на четыре стороны; все это замѣнено одною сплошной, сквозной, очень красивой галлерейкой. Надъ среднимъ кокошникомъ нѣтъ „русской звѣзды" (той, что вѣнчаетъ обыкновенно высокій шестъ русскихъ барокъ и судовъ), и флагъ отдѣла укрѣпленъ, вмѣсто того, на шпицѣ правой башни. Что же касается аннекса, то въ натурѣ не выполнено такой крутой крыши надъ среднею частью, какъ это показано на рисункѣ въ „Пчелѣ", а вмѣсто нея, посрединѣ крыши, возвышается стеклянный фонарь, нѣсколько приподнятый параллельно наклону крыши. Затѣмъ, вмѣсто очень красивыхъ и оригинальныхъ дисковъ, покрытыхъ орнаментами, какіе были, по идеѣ архитектора, назначены помѣститься въ лапахъ у сиренъ, по бокамъ входа, у сиренъ въ лапахъ находится теперь просто по большому шесту съ флагомъ. Вмѣсто длинной полукруглой надписи, написано посрединѣ: „Russie", а по бокамъ обозначены группы и классы выставленныхъ въ этомъ павильонѣ предметовъ. Оба зданія раскрашены очень красиво, хотя тонъ аннекса вообще немного слишкомъ желтоватъ. Драпировки у входовъ сдѣланы изъ суроваго холста съ раскрашенными на нихъ бортами.

Теперь, послѣ этихъ подробностей о внѣшнемъ видѣ нашего отдѣла и о его входахъ, кстати будетъ сказать нѣсколько словъ и о внутреннемъ устройствѣ отдѣла, въ художественномъ отношеніи (на основаніи полученныхъ нами изъ Парижа, съ разныхъ сторонъ, довольно многочисленныхъ отзывовъ). Внутренность русскаго отдѣла имѣетъ скучнѣйшій и однообразнѣйшій видъ —и это вслѣдствіе присутствія тутъ огромнаго количества все однихъ и тѣхъ же казенныхъ витринъ и столовъ. Оригинальныхъ какихъ-нибудь витринъ, въ русскомъ стилѣ, почти вовсе нѣтъ, да и тѣ, которыя есть, по большей части всѣ заставлены казенными ординарнѣйшими шкафами. Изъ числа немногихъ, дѣйствительно интересныхъ витринъ надо назвать, прежде всего, прелестную большую витрину въ сельско-хозяйственномъ отдѣлѣ, для выставки агрикультурныхъ продуктовъ, сѣмянъ, хлѣбовъ и различныхъ зеренъ. Она превосходно выполнена по проекту талантливаго нашего архитектора А. Л. Гуна. По его же прекрасному рисунку, и также очень хорошо исполненному, есть еще нѣсколько другихъ витринъ и столовъ въ томъ же отдѣлѣ. Къ несчастію, какъ эти, такъ и другія недурныя и довольно изящныя витрины очень тѣсно разставлены, и, притомъ, какъ нарочно, помѣщаются въ такомъ отдѣлѣ, который очень отдаленъ отъ галлерей, наиболѣе посѣщаемыхъ публикой. Въ главныхъ же галлереяхъ, интересныхъ въ художественномъ отношеніи, витринъ сравнительно гораздо меньше. Что̀ за странность и что за распорядительность! Изъ болѣе достойныхъ вниманія витринъ нашего отдѣла—можно только упомянуть: большія и хорошія витрины „Коншина въ Серпуховѣ" съ ситцами и полотномъ; хорошенькую и маленькую витрину металлическаго завода „Гужона": она хорошо нарисована и красиво раскрашена; рядомъ съ нею недурная витрина „Московской компаніи для выдѣлки рельсовъ"; далѣе, большая и видная, впрочемъ, не въ русскомъ стилѣ, витрина подъ черное дерево съ кумачемъ, „Рабенека въ Москвѣ", и нѣсколько другихъ. Витрины „Баранова" (ситцы), „Губонина" (желѣзо) и нѣкоторыя другія, исполнены цѣликомъ съ эскизовъ для московской дачи С. М. Мамонтова, въ Москвѣ, сочиненныхъ И. П. Ропеттомъ и изданныхъ въ „Мотивахъ русской архитектуры" г. Рейнбота. Русскій стиль еще нѣсколько поддерживаютъ нѣкоторые образцы мебели. Такъ, напримѣръ, безспорно лучшія вещи въ этомъ родѣ при-

надлежатъ мебельному мастеру Гринбергу, который выставилъ буфетъ, навѣсный шкафикъ на этажерку, обѣденный столъ, стулъ; все это превосходно выполнено по прекраснымъ рисункамъ очень даровитаго архитектора Н. Н. Никонова. Это рѣшительно лучшія вещи на нашей выставкѣ по части мебели. Затѣмъ идутъ нѣкоторые другіе мебельные фабриканты, напримѣръ., московскіе Зиберетъ и Левиттъ, выставившіе нѣсколько прекрасныхъ вещей. Къ этому же разряду надо отнести два или три рояля Беккера и Шредера, прекрасно выполненные изъ какого-то бѣлаго дерева (быть можетъ клена), и по прекрасному рисунку.

Вотъ почти все, что можно указать хорошаго изъ числа многихъ сотень отвратительно-скучныхъ и однообразныхъ казенныхъ витринъ. Даже такіе экспоненты, какъ Сазиковъ, Овчинниковъ, Сапожниковъ и многіе фабриканты шелковыхъ и шерстяныхъ матерій, мѣховщики: Одноушевскій, Гринвальдъ, Эгерсъ, Кондрашевъ, Петровъ и Медвѣдевъ и многіе другіе богатые и наиболѣе замѣчательные эспоненты, размѣстились по главнымъ проходамъ въ совершенно одинаковыхъ казенныхъ шкафахъ.

Значитъ, совершенно правы тѣ, кто нападаетъ на большую и значительнѣйшую часть русскаго устройства и размѣщенія на всемірной выставкѣ, кто называетъ все это и неумѣлымъ, и скучнымъ, и необдуманнымъ чиновничьимъ продуктомъ. Одни внѣшніе фасады, красивые и талантливые, спасаютъ все остальное.

„Пчела“, 1878, № 25.

Открытіе выставки въ Академіи Художествъ.

Въ среду, 1-го февраля, въ Академіи Художествъ открылась выставка художественныхъ произведеній, назначенныхъ для всемірной парижской выставки. То, что находится теперь въ залахъ Академіи, далеко не полно, и каждый имѣлъ бы право остаться не совсѣмъ спокойнымъ за участіе наше, по художественной части, на будущей всемірной выставкѣ. „Неужели только-то всего мы и можемъ представить на глаза Европѣ, за цѣлыхъ десять лѣтъ!“ воскликнули бы многіе. Правда, тутъ есть прекрасныя, талантливыя вещи, но ихъ такъ мало, такъ мало, что большому народу, такому, какъ Россія, нѣчего съ этимъ почти и выходить на показъ. Гдѣ-же всѣ наши хваленые таланты, гдѣ всѣ крупныя художественныя произведенія, на которыя, въ теченіе 10 лѣтъ столько любовались одни, и о которыхъ столько писали другіе, въ десяткахъ петербургскихъ и московскихъ газетъ? И дѣйствительно, напечатанный до сихъ поръ каталогъ выставки порядочно тощъ: въ немъ перечислено всего 72 картины (въ большинствѣ случаевъ все очень небольшихъ, почти маленькихъ размѣровъ), 25 рисунковъ и гравюръ, 21 скульптурная пьеса—вотъ и все!

Но публика можетъ успокоиться. Выставлено теперь, покуда, не все, а только то, что художники успѣли прислать, и большинство главныхъ вещей—еще впереди. Отъ этого-то и каталогъ выставки еще временной, а не окончательный.

Мы, со своей стороны, считаемъ преждевременнымъ говорить о нашемъ художественномъ контингентѣ для всемірной выставки, и теперь, пока, подождемъ, а представимъ обстоятельную статью — нѣчто въ родѣ художественнаго отчета за 10 лѣтъ, когда вся наша выставка будетъ въ полномъ сборѣ.

Въ настоящую минуту, въ ожиданіи будущихъ благъ, замѣтимъ, что лучшимъ изъ того, что есть налицо, надо признать: 1) картину г. Максимова: „Приходъ колдуна на свадебный пиръ“ — картину, полную національнаго, глубокаго содержанія и превосходныхъ типовъ, 2) картину „Птицеловъ“, г. Перова, давно и по всей справедливости оцѣненную русскою публикою, 3) изумительно-правдивый и художественный портретъ г. Шишкина, написанный г. Крамскимъ, и нѣсколько пейзажей: г. Линдгольма—„Пастбище въ Финляндіи“, покойнаго Васильева — „Мокрый лугъ“, г. Саврасова—„Грачи прилетѣли“ и г. Шишкина — „Сосновый боръ“. Сверхъ того, съ полдюжины милыхъ, хорошо написанныхъ вещицъ, впрочемъ, меньшаго достоинства.

И такъ, мы еще поговоримъ про выставку позже.

(„Новое Время“, 1878 г., № 695).

Выставка въ Академіи Художествъ.

Нынѣшняя выставка картинъ и скульптуръ, назначенныхъ для парижской всемірной выставки, ознаменовалась нѣсколькими фактами, достойными вниманія. Во-первыхъ, она открылась тогда, когда ей еще вовсе не слѣдовало начинаться: слишкомъ многихъ вещей, изъ числа самымъ важныхъ для общаго состава, очень долго не присылали изъ мастерскихъ и коллекцій, такъ что кто въ первые дни ходилъ

въ Академію, почти-что ничего не видалъ. Во-вторыхъ, не смотря на такое невыгодное положеніе дѣла, публика густой толпой стала ходить на выставку съ самого же начала, и что дальше, то больше ея толпа увеличивалась. Третій же фактъ, обозначившійся на выставкѣ, былъ всего любопытнѣе и удивительнѣе: чѣмъ болѣе наша публика выказывала симпатій къ новому русскому искусству, чѣмъ болѣе радовалась на его созданія и искренно сочувствовала сюжетамъ картинъ и таланту художниковъ, тѣмъ болѣе наша журнальная критика проявляла холода (не понимая того, что у ней было передъ глазами) и антипатій къ нашимъ художникамъ, ихъ созданіямъ, и въ особенности къ ихъ сюжетамъ. Чѣмъ болѣе публика наша двигалась впередъ, тѣмъ болѣе превосходная наша критика двигалась назадъ.

Отмѣтивъ такіе любопытные факты, займемся самою выставкой. О публикѣ и критикѣ будетъ рѣчь еще далѣе, въ настоящихъ строкахъ.

Наврядъ-ли кто болѣе насъ, русскихъ, всегда жаловался на малый почетъ и справедливость, отдаваемые нашему искусству другими народами, и наврядъ-ли кто менѣе насъ употребилъ усилій на то, чтобы эти другіе народы узнали и оцѣнили наше искусство. Самою блестящею оказіею были всемірныя выставки—тутъ милліоны народа перебываютъ, люди всевозможныхъ національностей съѣзжаются со всего свѣта. Ну, и натурально, каждый дорожитъ этой минутой, ловитъ счастливое мгновеніе, каждый торопится собрать и послать что только можно, и побольше и получше. У насъ совсѣмъ не такъ. Каждый только о томъ и думаетъ, какъ бы отлынить, да какъ бы ничего не послать. Это, молъ, такое безпокойное дѣло, поди думай, да соображай, да выбирай, да хлопочи, да заботься. А ну ихъ, всѣ эти глупыя затѣи; да и тѣмъ, кто все это выдумываетъ, чтобы имъ пусто было! Неправда-ли, достаточно дико и нелѣпо, даже просто вѣрить не хочется? И, однакоже, на дѣлѣ оно такъ. Неугодно ли математику на сцену.

Въ продолженіе четверти столѣтія, что всемірныя выставки существуютъ, ихъ было до сихъ поръ—семь: двѣ англійскихъ (1851 и 1862 г.), двѣ французскихъ (1855 и 1867 года), одна австрійская (1873 г.), двѣ американскихъ (1853 и 1876 г.). Сверхъ того, была еще одна всемірная спеціально-художественная выставка (мюнхенская, 1869 г.). Итого—восемь. Изъ нихъ, мы осчастливили произведеніями нашего художества всего только—три! Вторую англійскую, вторую французскую и вѣнскую.

Но и изъ этихъ-то трехъ, надо по настоящему почти совершенно исключить лондонскую выставку 1862, потому что тамъ, по части русскаго художества, появились все болѣе произведенія нашихъ старинныхъ художниковъ, временъ императрицъ Елизаветы и Екатерины II, императоровъ Павла, Александра I и Николая I. Спору нѣтъ, много интереснаго, а частью талантливаго и изящнаго было въ картинахъ Лосенки, Левицкаго, Боровиковскаго, Егорова, Орловскаго, Брюлова, Бруни, Иванова, Моллера, и т. д., но все это были люди съ отсутствіемъ таланта оригинальнаго, самостоятельнаго и національнаго. Иностранные критики очень хорошо это поняли, и въ одинъ голосъ объявили, что въ русской школѣ были и есть люди талантливые (еще бы не быть! это просто немыслимо для какого-бы то ни было большого народа!), но своего, самобытнаго ничего нѣтъ, все копіи да подражанія. Пары двѣ порядочныхъ картинокъ въ новомъ, національномъ направленіи (даже съ „Маіоромъ“ Федотова во главѣ) были для иностранцевъ цѣлаго свѣта еще слишкомъ незамѣтны, нечувствительны и терялись въ общей массѣ подражательности и безхарактерности. А между тѣмъ, въ то время, въ 1862 году, у насъ зачиналась уже новая наша школа, и было уже съ чѣмъ выступить, въ самомъ дѣлѣ съ почетомъ, не краснѣя за бѣдность, за ничтожество своего творчества. Не догадались! Въ голову не пришло!

Остаются двѣ выставки: парижская 1867 г. и вѣнская 1873 г. Здѣсь только въ первый разъ Европа увидала, наконецъ, русскія картины и русское сочиненіе. Только какъ все еще ихъ было мало, какою скупою—или вѣрнѣе надо сказать—какою трусливою рукою ихъ выбирали и отпускали за границу! Тутъ не было, навѣрное, и трети того хорошаго и значительнаго, что мы могли бы въ то время выставить на всеобщее зрѣлище. И, что всего досаднѣе, всякій разъ распорядители все жаловались на недостатокъ мѣста, на скудность помѣщенія, намъ отпущеннаго. Еще бы иностранцамъ не отпускать намъ мѣста такъ мало, такъ мало, какъ только можно, когда мы и пикнуть не смѣемъ, и только все кланяемся и благодаримъ, все только спрашиваемъ и соглашаемся, а сами ни одного твердаго слова не скажемъ. Я помню, бывали и такіе случаи, что наши распорядители, Богъ знаетъ по какой вялости и податливости, уступали лучшее и бо́льшее мѣсто какому-нибудь сосѣду, и брали себѣ, на обмѣнъ, то, что похуже и потѣснѣе[1]). Все это, навѣрное, у однихъ только насъ и случиться можетъ. Когда самъ себя ни въ грошъ не ставишь, когда только вздыхаешь по отбывшемъ „классическомъ“, великомъ искусствѣ, и съ высоты величія смотришь на все нынѣшнѣе „мелкое“ и „ничтожное“, когда только все другимъ въ поясъ кланяешься, кто же на тебя станетъ не то что съ почтеніемъ, а даже и со вниманіемъ-то глядѣть! Разумѣется, каждый тебя потѣснитъ, каждый тебѣ отведетъ хлѣвокъ похуже, подальше, и туда потомъ заглянетъ самъ—мелькомъ.

Однако оба наши первые выѣзда въ свѣтъ, въ 1867 и 1873 г., не въ ущербъ намъ были, и, не взирая на всевозможныя наши робѣнья и самоурѣзыванія, дали не худое о насъ понятіе. Люди стали подозрѣвать, что пожалуй и въ самомъ дѣлѣ у насъ что-то начинается, что-то въ родѣ новой, собственной своей школы народилось и ростетъ, и, дескать, приходится повнимательнѣе теперь приглядываться къ этимъ

[1]) Такъ было въ 1867 году, когда, съ согласія тогдашняго художественнаго русскаго коммиссара, профессора Іордана, русскій художественный отдѣлъ отступился отъ своего большого помѣщенія, уступилъ его Даніи, а самъ взялъ помѣщеніе малое и тѣсное. *В. С.*

чуднымъ русскимъ чудакамъ, робкимъ и заикающимся. Мы даже, вслѣдствіе того, настолько нахрабрились, что потихонечку, неторопясь всуе, стали понемножечку раздвигать пошире нашъ художественный отдѣлъ для всемірныхъ выставокъ. Посмотрите въ самомъ дѣлѣ, какой успѣхъ въ Лондонѣ, въ 1862 г. имѣли 44 русскихъ картины и рисунка новаго времени (я не считаю 33 произведенія старинныхъ художниковъ). Въ Парижѣ, въ 1867 г. было ихъ уже 74; въ Вѣнѣ, въ 1873 г., цѣлыхъ 103. Нынче, по послѣднимъ каталогамъ, готовится въ Парижъ около 140, да еще туда прибавится, до отправки, а можетъ быть будетъ выслано самими художниками, прямо на выставку, навѣрное вещей съ 10, значитъ всего будетъ тамъ нашихъ картинъ и рисунковъ около полутораста. Скромно, очень скромно все это, на первый взглядъ, особливо если подумаешь, что тутъ (будто бы) все, что мы можемъ показать за цѣлыхъ 10 лѣтъ, однако тоже и не мало: приблизительно, по стольку посылали въ послѣднее время картинъ и рисунковъ на всемірныя выставки, Пруссія, Австрія, Швейцарія и Нидерланды; Англія и Баварія выставляли не очень многимъ болѣе, около 200 картинъ и рисунковъ каждая, и только Франція (первая теперь въ Европѣ по художеству), одна только Франція посылала всегда на всемірныя выставки уже гораздо бо̀льшее количество произведеній. Вотъ что говорятъ оффиціальныя цифры, оффиціальные каталоги выставокъ. И вдругъ какіе-то фельетонные хваты, отъ роду ничего не знавшіе, отъ роду никуда не заглядывавшіе, и только принужденные что-нибудь да строчить, жалуются и обличаютъ насъ, зачѣмъ, молъ, такъ мала наша выставка, зачѣмъ она не такая, какою бы слѣдовало ей быть. Ну хорошо же, господа, говорите-же, когда знаете, сколько именно съ насъ требуется картинъ, чтобы намъ было нестыдно, чтобы мы играли достойную, по вашему, роль! Что-жъ— 300, 500, 600, 1,000? Прекрасно, но тогда передѣлайте напередъ всю Европу и потребуйте напередъ съ цѣлаго свѣта того, что никому пока не подъ силу (опять-таки кромѣ Франціи).

Въ 1867 и 1873 годахъ въ спискѣ нашихъ посылокъ было черезчуръ много пробѣловъ, не смотря на хорошій, сравнительно составъ. Въ нынѣшнемъ году пробѣловъ меньше, но все-таки есть у насъ на лицо не мало талантливыхъ картинъ и рисунковъ, которыхъ не догадались послать въ Парижъ, а такъ легко было! Напримѣръ, лучшая картина г. Дмитріева-Оренбургскаго, „Утопленникъ въ деревнѣ",—зачѣмъ ее забыли? Зачѣмъ не будетъ на выставкѣ ни одного изъ прекрасныхъ портретовъ К. Маковскаго, напримѣръ, О. А. Петрова? Зачѣмъ не будетъ превосходнаго, столько характернаго „Шарманщика" г. Савицкаго, ни одной изъ милыхъ картинокъ г. Лемоха и г. Лапина (этого у насъ какъ-то теперь вовсе позабыли—и напрасно: вспомните напримѣръ его „Шалость мальчиковъ", „Спѣвку въ сельскомъ училищѣ", „Игра въ рекруты" и т. д.); зачѣмъ не будетъ комнатъ съ отличными перспективами, г. Боброва; „Модницы жены" и „Писца въ нетопленой комнатѣ", обѣ г. Журавлева (въ первой изъ этихъ картинъ характеренъ занятый мужъ-чиновникъ, не знающій куда дѣваться отъ мотовки и кривляки жены); зачѣмъ не будетъ колоритныхъ и эффектно-написанныхъ фигуръ и головокъ („Цыганка", „Мордовка" и т. д.), а тѣмъ болѣе портретовъ г. Харламова, такъ еще недавно у насъ прогремѣвшаго; зачѣмъ не будетъ прекрасныхъ картинъ г. Васнецова: „Съ квартиры на квартиру" (въ морозъ на Невѣ), „За чаемъ" и многочисленныхъ его рисунковъ перомъ? А главное, зачѣмъ не будетъ ни одной изъ великолѣпныхъ, истинно историческихъ русскихъ картинокъ покойнаго Шварца, о которомъ, какимъ-то чудомъ, у насъ нынче вовсе и помину нѣтъ? А между тѣмъ, что у насъ во всей русской школѣ есть болѣе глубоко-историческаго, чѣмъ, напримѣръ, его „Вешній царскій походъ" (chef d'oeuvre Шварца), „Патріархъ Никонъ въ саду"? Потомъ еще, я спрошу, зачѣмъ въ Парижъ на выставку вовсе не пойдетъ портретовъ г. Рѣпина, напримѣръ, превосходнаго пастельными карандашами портрета г-жи Неклюдовой. Зачѣмъ не будетъ талантливыхъ восковыхъ группъ покойнаго Шохина, и слишкомъ мало вещицъ Лансерѐ?

Изъ картинъ московскихъ художниковъ также многаго нѣтъ, напримѣръ, столько интересныхъ по типу и выраженію „Псаломщиковъ", „Охотника, любезничающаго въ избѣ", „Газетчика" В. Маковскаго, бытовыхъ картинокъ гг. Манизера (напримѣръ „Трактиръ"), Рачкова („Крестьянская дѣвочка у воротъ"), Грибкова и т. д. Пусть все это принадлежало бы какой-нибудь другой школѣ, а не русской—какъ вы думаете, стали ли бы нѣмцы, англичане или французы обѣгать ихъ, вмѣсто того, чтобы послать ихъ туда, куда въ самомъ дѣлѣ надо, на всемірную выставку?

Нѣтъ, иной разъ въ самомъ дѣлѣ думаешь, что мы всѣ точно кому-то присягу дали, вѣчно разыгрывать „Разборчивую невѣсту". Только мы и знаемъ, что бракуемъ да раздумываемъ, анъ глядь—другіе ужъ давно свадьбу сыграли, а мы все сидимъ у моря да ждемъ погоды.

Никого нѣтъ, кажется, на цѣломъ свѣтѣ, кто бы поминутно самому же себѣ столько вреда дѣлалъ, какъ мы! Все робость, проклятая, да неувѣренность въ себѣ, малодушная!

Изъ-за чего же еще, какъ не изъ-за этихъ похвальныхъ качествъ получаешь, бывало, удивительные отвѣты на свои вопросы, на свое недоумѣніе. Давно уже, очень давно, не я одинъ, а многіе спрашивали: „А что это вы, господа, не берете того и другого, хорошаго—напримѣръ „Чиновника съ крестомъ" Федотова? Вѣдь это капитальная картина, даромъ что маленькая, вѣдь это „дѣдушка русскаго искусства", съ него пошло все то, что вотъ теперь мы около себя видимъ?"—„Ахъ, какъ же можно, отвѣчали приставленные нарочно для того гувернеры и дядьки,—какъ же можно! Что за понятіе получатъ о насъ заграницей, когда мы станемъ вдругъ выставлять всѣмъ на показъ наши язвы и гной? Чиновникъ, въ халатѣ, и послѣ вчерашней попойки, прицѣпилъ себѣ на халатъ орденъ, и разбранившись съ молодой кухаркой, показываетъ его у себя на

груди: „На, смотри, дрянь ты этакая; вотъ я кто! Какъ же ты смѣешь мнѣ грубить?“ А та, сама беременная, показываетъ ему издали, въ отвѣтъ, его дырявые сапоги: „Ахъ, ты, чиновникъ-чиновникъ, да еще съ орденомъ,—лучше поди-ка напередъ, почини себѣ вотъ это!“. Неужели этакія пошлости, да этакое униженіе наше, да этакую каррикатуру на все сословіе нашихъ служащихъ посылать въ свѣтъ, на общее посмѣяніе“.—Иной подумаетъ, что всѣ эти глупости, все это іезуитство, все это постыдное, тартюфовское ипокритство давнымъ-давно кончились. Да, какъ же! Спустя не мало лѣтъ послѣ „Чиновника съ крестомъ“ смотрю однажды, не посылаютъ на всемірную выставку опять одну нашу отличную картину: „Гостиный дворъ“, лучшее и оригинальнѣйшее созданіе г. Прянишникова. Навѣдываюсь я, навѣдываются тоже другіе, и опять отвѣчаютъ дядьки и гувернеры: „Нельзя, неприлично! Съ чѣмъ это сообразно, показывать цѣлой Европѣ картину, гдѣ несчастный забулдыга, сѣдой чиновникъ, за пятакъ или гривенникъ пляшетъ и кривляется передъ цѣлымъ гостинымъ дворомъ, а этотъ радуется и хохочетъ, и въ ладоши хлопаетъ! Какъ этакое что-нибудь показывать, вѣдь это нашъ стыдъ и срамъ!“. Значитъ, опять тоже ипокритство, опять тотъ же кривой лжепатріотизмъ, ничего не понимающій. Навѣрное и нынче тоже на всемірную выставку не попадетъ и та, и другая хорошая картина, потому что—не велятъ. И всякій разъ, только однимъ намъ все это во вредъ, тѣмъ, кто любитъ и цѣнитъ русскія художественныя созданія, да хотѣлъ бы, чтобы и другіе тоже ихъ любили и цѣнили.

Но моимъ вопросамъ не конецъ. Я бы еще спросилъ: почему на цѣлой всемірной выставкѣ будетъ всего только одна картина работы русской женщины? Гдѣ же другія всѣ? Въ эти послѣднія 10 лѣтъ именно и начали появляться болѣе и чаще, чѣмъ когда бы то ни было прежде, работы русскихъ женщинъ. Многія теперь сказали себѣ, что полно имъ сидѣть въ своихъ уборныхъ и дѣтскихъ, въ бальныхъ залахъ и за чайными столами, пора что-нибудь и получше попробовать. И вышли онѣ правы. Талантъ оказался и у нихъ. Оттого-то очень и жаль, что нынче онѣ совсѣмъ позабыты въ обѣихъ громадныхъ залахъ академіи художествъ. Многое надо было бы, по моему, вспомнить и собрать изъ женскихъ мастерскихъ: напримѣръ, граціозные и милые бюсты г-жи Анненковой, мужественные портреты г-жи Кочетовой, особенно портретъ какого-то мужчины съ листкомъ „Голоса“ въ рукахъ, разные рисунки и гравюры г-жи Михальцевой, прекрасные этюды и картинки г-жъ Гаугеръ, Бемъ и Врангель, изящные пейзажи г-жи Куріаръ, и вещи многихъ другихъ еще нашихъ художницъ, и изъ всего этого образовать особый русскій женскій уголокъ на будущей выставкѣ.

Наконецъ, слѣдовало бы непремѣнно послать въ Парижъ рисунки и акварели лучшихъ нашихъ театральныхъ декорацій за послѣднія 10 лѣтъ. Еще никогда, въ прежнее время, не было у насъ такихъ художественныхъ и національно-вѣрныхъ постановокъ, какъ въ послѣднее время, для разныхъ историческихъ и не-историческихъ нашихъ оперъ, драмъ, трагедій и проч. Какъ поставлены были: „Смерть Іоанна Грознаго“, „Борисъ Годуновъ“, „Василиса Мелентьевна“, „Каширская Старина“, „Русланъ и Людмила“, „Жизнь за Царя“, „Русалка“, „Опричникъ“, „Псковитянка“, „Рогнѣда“, „Вражья сила“ и проч. и проч., этакого прежде у насъ и во снѣ не видали. Все это дѣлаетъ великую честь нашему художеству и нашимъ художникамъ-декораторамъ. И если публика не всегда придавала настоящее значеніе этимъ высоко-художественнымъ созданіямъ, то. по крайней мѣрѣ, распорядители русскаго отдѣла не могли не понимать этого значенія, и хорошо бы сдѣлали, еслибы отвели нѣсколько аршинъ на выставкѣ для красивой и блестящей коллекціи картинокъ, съ декораціями оригинальными, чисто самобытными, ни откуда не заимствованными. Такими хорошими вещами стыдно пренебрегать, а забывать ихъ—не годится.

Но что еще болѣе никуда не годится, это—что у насъ не окажется на выставкѣ цѣлаго отдѣла. Именно: архитектурнаго отдѣла. Гг. архитекторы объявили, говорятъ, что у нихъ нѣтъ никакихъ „чистыхъ рисунковъ“, и посылать нѣчего, а если требуется непремѣнно посылать архитектурные чертежи, то не угодно ли выдать столько-то тысячъ, и тогда они закажутъ копіи. Вотъ необыкновенный отвѣтъ и резолюція! Навѣрное нигдѣ ничего подобнаго не говорили и даже не думали въ Европѣ! Какъ дѣлаютъ въ остальномъ цѣломъ свѣтѣ—того я не знаю, и какъ они управляются съ „чистыми“ и „нечистыми“ чертежами; только тамъ архитектурные отдѣлы всегда полны, и всегда много находится, на что посмотрѣть. У насъ, казалось бы, и построекъ всегда много бывало, и есть талантливыхъ архитекторовъ цѣлая куча (доказательство тому на лицо: прекрасная коллекція архитектурныхъ рисунковъ на выставкѣ техническаго общества въ Соляномъ городкѣ, весной 1877 года), а архитекторовъ, желающихъ слыть талантливыми —еще и того больше. И вдругъ, теперь, вотъ все, чего пришлось намъ дождаться: „рисунковъ нѣтъ!“ Просто ушамъ и глазамъ не вѣришь. Нѣтъ, какова лѣнь, каково сонное равнодушіе, каково презрѣніе ко всемірному дѣлу, и къ собственной же репутаціи національнаго художества! Золотой преміи стоили бы эти курьезные и почтенные господа.

Но когда такъ, распорядителямъ слѣдовало бы, отъ стыда, хоть фотографій набрать и изъ нихъ составить архитектурную выставку. Уже разъ сдѣлали такъ, въ 1873 году, по случаю вѣнской выставки. Гг. наши архитекторы тоже нашли тогда пропасть самыхъ непреодолимыхъ препятствій и—шлепнулись въ грязь. Ихъ уже выручила только выставочная коммисія. Нынче опять выплыло бы наружу, можетъ быть къ величайшему удивленію самихъ гг. архитекторовъ, пропасть талантливыхъ построекъ, или хоть проектовъ, для домовъ, церквей и станцій, общественныхъ зданій, выставокъ и передъ этими видами въ Парижѣ навѣрное съ любопытствомъ и уваженіемъ останавливались бы тысячи глазъ.

Я кончилъ съ тѣмъ, чего не будетъ на всемірной выставкѣ. Пора перейти къ тому, что будетъ.

Будетъ—множество хорошихъ и значительныхъ вещей, и публика это прекрасно поняла. Слѣпы и глухи остались только одни премудрые наши художественные критики. Послушать ихъ, такъ почти не на что и смотрѣть на выставкѣ. Но кто знаетъ факты, скажетъ, напротивъ, прямо въ посрамленіе рецензентовъ-невѣждъ, что ни на одну изъ прежнихъ всемiрныхъ выставокъ не было послано отъ насъ столько оригинальныхъ, самостоятельныхъ и талантливыхъ произведеній. „Да, но тутъ почти все старое, кричатъ наши художественные мудрецы, мы все это давно видѣли и знаемъ! Какъ не стыдно посылать на всемiрную выставку все только старыя вещи!“ О, любезные умницы, слѣдовало бы имъ отвѣчать, да хоть бы вы что-нибудь знали, прежде чѣмъ ротъ разѣвать. А кто же не старыя-то картины и статуи посылаетъ на всемiрныя выставки? На то вѣдь именно и выставки-то эти сдѣланы! Условіе такое: представить результаты художественной дѣятельности за послѣдніе 10 лѣтъ. Что же и посылать, какъ не старое, давно у насъ видѣнное? Послѣ этого, все самое новое, все только-что сейчасъ сдѣланное по части художествъ, является всегда на всемiрныхъ выставкахъ лишь въ видѣ исключеній, очень немногочисленныхъ и даже рѣдкихъ. И все это надо еще растолковывать у насъ?! Что значитъ—доки!

Взглянемъ теперь на двѣ самыя важныя, для насъ, всемiрныя выставки: парижскую 1867 года и вѣнскую 1873 года. На первой, лучшими нашими художественными произведеніями были только слѣдующія: „княжна Тараканова“, покойнаго Флавицкаго; „Тайная вечеря“ г. Ге; двѣ сцены „Посланниковъ“, Шварца; „Похороны“, „Сынъ дьячка“, „Гитаристъ“, „Тройка“—г. Перова; „Нижегородская ярмарка“, г. Попова; „Неравный бракъ“, г. Пукерева; „Робеспьеръ“, г. Якоби (въ то время еще не называвшаго себя, вопреки англійской и русской грамотѣ—Якобіемъ); портретъ гр. Ѳ. П. Толстого, Зарянки; „Распутица“, бар. Клодта; видъ близь Дюссельдорфа, г. Шишкина; наконецъ, картина варшавской школы „смерть Варвары Радзивилль“, Зимлера. Вотъ и все.

Въ 1873 году, замѣчательныхъ нашихъ картинъ было уже гораздо больше, въ Вѣнѣ. Вотъ что тамъ было особенно хорошаго: „Бурлаки“, г. Рѣпина; „Рыболовъ“ и „Охотники“, г. Перова; „Пріемная у доктора“, „Любители соловьевъ“, В. Маковскаго; „Выходъ изъ церкви“, г. Морозова; „Возвращеніе съ базара“, г. Корзухина; „Трефовый тузъ въ каютѣ“ и „Сватовство“, г. Янсона; „Пикетъ во французскомъ кабачкѣ“, г. Беккера; „Учитель музыки“. „Цыганка“, „Мордовка“, г. Харламова; „Больное дитя“, „Котята“, „Варѳоломеевская ночь“, г. Гуна; „Петръ I съ царевичемъ Алексѣемъ, г. Ге; „Грѣшница“, г. Семирадскаго; картина съ семейными портретами, К. Маковскаго; „Грачи прилетѣли“, г. Саврасова; „Сосновый лѣсъ“, г. Шишкина; „Закатъ“, бар. Клодта; „Лѣсъ“, г. Линдгольма; „Зима“, „Весна“, „Туманъ“, г. Каменева; разныя перспективы, г. Премацци.

Все это вещи прекрасныя и замѣчательныя. Но нынѣшній составъ безъ всякаго сравненія и выше и богаче. Оно не могло иначе и быть, когда подумаешь, сколько новаго и необыкновеннаго произошло въ средѣ нашего художественнаго міра. Художники наши какъ-то вдругъ почувствовали, что лежатъ въ пеленкахъ, смѣлой рукой распахнули ихъ и выскочили оттуда вонъ. Духъ оппозиціи постороннему гнету въ первый разъ громко заговорилъ въ 1863 году, когда цѣлая компанія талантливыхъ молодыхъ художниковъ, еще учениковъ, отказалась писать картины, для золотой медали, на какія-то заданныя имъ нелѣпыя темы стариннаго покроя. Медалей они не получили, академію оставили—и однако же все-таки вышли потомъ, почти всѣ, отличными нашими художниками. Этотъ же самый духъ самостоятельности и независимости, и всегда связанный съ нимъ духъ предпріимчивости, сложилъ у насъ сначала „Артель художниковъ“, позже „Товарищество передвижныхъ выставокъ“, и такія прекрасныя предпріятія, какъ иллюстрированные альбомы выставокъ, одинъ автографный, другой гравированный самими авторами. Во всемъ этомъ вѣяло чѣмъ-то новымъ, непохожимъ на прежнее. Пеленокъ и свивальниковъ болѣе не было. Эти люди смотрѣли другими глазами — отъ этого у нихъ стало выходить вдругъ столько хорошаго, всѣмъ интереснаго и важнаго; отъ этого-то симпатіи публики очутились на сторонѣ новаго искусства, новыхъ художниковъ, новыхъ сюжетовъ, а не на сторонѣ всего того, что пробуютъ теперь снова проповѣдывать притихшіе было одно время, словно пришибленные, староверы искусства. Ахъ, какъ бы имъ хотѣлось вернуть всѣхъ, и художниковъ и публику, къ старой плесени, къ старымъ почтеннымъ глупостямъ, къ затхлымъ менуэтамъ и гавотамъ живописи! Какъ бы имъ хотѣлось задавить и выбросить за бортъ, безъ слѣда и признака, нашу новую національную, самобытную школу, и подсунуть намъ вмѣсто нея все залежалое, выдохшееся и мутное, чѣмъ пробавлялись прежніе полусонные наши художники! Да нѣтъ, братъ, шалишь: много воды утекло, и что умерло, то умерло, какъ слѣдуетъ, крѣпко и навсегда. А тамъ вы себѣ, друзья, плачьте или смѣйтесь, кусайте себѣ пальцы или рвите на головѣ волосы, нѣтъ больше на землѣ и особенно у насъ здѣсь, въ Россіи, стараго, почтеннаго, постнаго и скучнаго „великаго“ искусства, съ ложью и притворствомъ настроенія, съ небывальщиной сюжетовъ, съ условностью каждой позы, каждой черты. Не надо намъ больше, и публикѣ, и художникамъ, прежнихъ выдохшихся отрепьевъ, и мы предпочитаемъ быть маленькими, ординарными, „тривіальными“ и непростительно-будничными съ Гоголемъ, Островскимъ и гр. Львомъ Толстымъ, предоставляя кому угодно быть величественными, благопристойными, глубокомысленными—съ Державиными и Сумароковыми.

Что дѣлать! Великое и торжественное искусство намъ совсѣмъ не къ лицу! Ужъ чего, кажется, какой талантъ г. Перовъ, а и тотъ сразу провалился, самымъ непозволительнымъ образомъ, когда задумалъ разъ написать Мадонну! Да еще Мадонну не по заказу, не по преданію, не по художественной привычкѣ, а потому, что въ самомъ дѣлѣ имѣлъ разъ во снѣ видѣніе, и проснувшись, весь еще объятый тре-

петомъ, захотѣлъ представить наполнившій его образъ. И онъ взялся за кисти набожно, строго, съ вѣрой въ свою задачу, со страстнымъ желаніемъ достойно ее выполнать—нѣтъ, ничто не помогло, и онъ потерпѣлъ жестокое крушеніе. Картины и другихъ тоже новыхъ художниковъ: г. Рѣпина („Дочь Іаирова", г. Крамскаго („Христосъ въ пустынѣ") не могли тоже не быть, по своему сюжету, навязанному или добровольному, ошибками и не потерпѣть крушенія. Все въ нихъ далеко отъ кореннаго сюжета, отъ коренной задачи; дѣлаетъ ихъ интересными и важными только одно: либо талантливость выполненія, поэтичность общаго настроенія, либо правда сотни реальныхъ подробностей, вѣрно и мѣтко переданныхъ живописью. Нѣтъ, притворяться старинными людьми, равнодушно писавшими какія угодно высокія и величественныя, важныя и значительныя картины, намъ уже теперь совсѣмъ не приходится. Просто у художника рука не подымается.

Скажите, ради Бога, всѣ вы, кто прочтете эти строки, за какія картины лучше браться: за тѣ ли, въ которыхъ навѣрное будешь слабъ и безцвѣтенъ, и съ которыми никогда не будешь имѣть успѣха, или за тѣ, въ которыхъ навѣрное окажешься талантливъ и силенъ? Кажется, отвѣтъ простъ. Да и публика, всей массой, за десять сажень пройдетъ всегда мимо, не поглядѣвши и не остановившись, на плоды лжи и притворства. Кому же охота, кому нужда въ самомъ дѣлѣ!

Нынѣшняя коллекція русскихъ картинъ, отправляющаяся на парижскую выставку, далека отъ прежнихъ преданій старой нашей школы и вѣрно передаетъ настроеніе и всѣ стремленія—новой. Натура и правда у ней вездѣ на первомъ планѣ. Отъ этого такъ хороши, прежде всего, наши портреты, наши этюды съ натуры, наши пейзажи. Взгляните, напр., на портретъ Достоевскаго, писанный г. Перовымъ, или портреты гг. Шишкина и Григоровича, писанные г. Крамскимъ—не самыя ли капитальныя все это произведенія? Вѣдь тутъ сама натура говоритъ, вѣдь тутъ живыхъ людей передъ собой видишь, мечтательнаго Достоевскаго, палимаго внутреннимъ пламенемъ;—спокойнаго, добрыми глазами и въ добродушной позѣ разсматривающаго вокругъ себя цвѣтущую поляну, пейзажиста Шишкина; блестящаго разсказчика Григоровича, словно въ эту самую минуту что-то вновь изобрѣтающаго для потѣхи слушателей, и продолжающаго, однако, говорить—что это за chef d'oeuvres'ы! Одного только жаль, одно только обидно: зачѣмъ нѣтъ еще тутъ многихъ другихъ портретовъ гг. Перова и Крамскаго? Ихъ столько, и чудесныхъ! Напримѣръ, у г. Перова, портреты Погодина, Камынина; всего же досаднѣе, что ни наша, ни иностранная публика не увидитъ превосходнаго, а можетъ быть и самаго превосходнаго между всѣми портретами г. Крамскаго, это портрета графа Льва Толстаго, изъ коллекціи П. М. Третьякова. Какая-то непостижимая, ничѣмъ не извиняемая „скромность" графа Толстаго дѣлаетъ то, что этотъ портретъ, какъ и всѣ другіе этого величайшаго нашего, послѣ Гоголя, писателя, не должны появляться въ публику. Какъ странно, какъ дико, не правда ли? Слава Богу, по крайней мѣрѣ, что такой великолѣпный портретъ такого великолѣпнаго русскаго писателя есть на свѣтѣ и останется навсегда.

Этюды съ натуры представляютъ на выставкѣ не меньше талантливости и характерности. „Мельникъ" и „Лѣсникъ" г. Крамскаго; мастерски написанный, могучею широкою кистью „Старикъ-крестьянинъ" (съ дурнымъ глазомъ) г. Рѣпина; „Фомушка-сычъ, г. Перова; „Мальчикъ съ гармоникой" покойнаго Кудрявцева; „Старикъ-бояринъ", г. Чистякова; „Курская горожанка", г. Сѣдова—это все характерные, національные типы, идущіе прямо въ панданъ къ лучшимъ типамъ въ повѣстяхъ и разсказахъ талантливѣйшихъ писателей новой русской школы. Типы эти—прямое приготовленіе къ будущимъ, истинно-народнымъ, характернымъ русскимъ картинамъ.

Назначенная для выставки коллекція этюдовъ съ природы (тоже портреты) образуетъ славный художественный отрядъ, которымъ наша школа можетъ справедливо гордиться. „Мокрый лугъ" покойнаго Васильева, изумительно правдивые „Сосновый боръ", „Еловый лѣсъ" и „Лѣсная глушь", г. Шишкина, „Полдень", „Лѣсная даль" и особенно поэтическій „Вечеръ въ деревнѣ", бар. Клодта, высокоталантливая, сдѣлавшаяся у насъ необыкновенно популярною, чуть не „классическою", картинка г. Саврасова „Грачи прилетѣли", чудно-поэтическая сцена г. Куинджи, „Украинская ночь", въ короткое время ставшая извѣстною всей Россіи, и въ самомъ дѣлѣ стоющая своей высокой репутаціи по художественности чувства и новизнѣ эффекта, превосходный большой пейзажъ г. Мещерскаго, съ необыкновенно интереснымъ, какъ у него всегда, освѣщеніемъ; эффектно озаренные вечернимъ зимнимъ солнцемъ пейзажи гг. Клевера и Волкова („Въ лѣсу по веснѣ", „Закатъ солнца"), поразительная по правдивости передачи невзрачной, болотистой мѣстности, „Большая дорога" г. Добровольскаго (новаго талантливаго пейзажиста, много обѣщающаго), превосходныя картины „На покосѣ" и „Передъ грозой" г. Орловскаго, отличные финляндскіе пейзажи гг. Линдгольма и Мустергельма, и еще нѣсколько другихъ, красивыхъ пейзажей, его же—признайтесь, какой богатый, разнообразный и типическій контингентъ. Никогда такого еще не отправлялось отъ насъ въ Европу. И, навѣрное, нашу силу по этой части признаютъ всѣ публики на парижской выставкѣ.

Но вотъ что, кажется, непремѣнно придетъ въ голову каждому, и здѣсь, и за границей, кто станетъ просматривать наши картины, собственно „композиціи". Вовсе почти нѣтъ картинъ на сюжеты нынѣшней войны! Такая историческая эпоха, съ которою по великости и глубинѣ ничто, кромѣ освобожденія крестьянъ, не можетъ равняться, и вдругъ—никто изъ всѣхъ русскихъ живописцевъ даже и не подумалъ о ней! Вѣрно у нихъ было что-то поважнѣе, чѣмъ интересоваться этимъ,—никто даже и не подумалъ о ней! Какъ много интереса къ собственной же исторіи, какое пониманіе великаго, небывалаго момента! Будь на нашемъ мѣстѣ французы, нѣмцы,

или англичане, сколько бы эпизодовъ нынѣшней войны красовалось бы сейчасъ на выставкѣ. Вспомните, для примѣра, хоть то, что было на европейскихъ художественныхъ выставкахъ тотчасъ послѣ войнъ итальянской, австрійской и прусско-французской. Всѣ стѣны были увѣшаны картинами, всевозможныхъ форматовъ, отъ миніатюрнаго и до громадныхъ. Тутъ появлялись сотни эпизодовъ войны, сотни крупныхъ и некрупныхъ сценъ, рисующихъ характеры, порывы и ощущенія, бои и схватки военныхъ массъ и отдѣльныхъ личностей, жизнь и событія населеній, попавшихъ въ круговоротъ войны. У насъ ничего этого нѣтъ. Отъ одного Верещагина можно ожидать чего-то достойнаго нашего отечества. Но, какъ странно и стыдно—на одномъ человѣкѣ все повисло, одинъ долженъ отвѣчать за всѣхъ.

Исключенія составляютъ: три совершенно ничтожныхъ маленькихъ вида съ театра войны, П. Верещагина (очень второстепеннаго пейзажиста), и картина К. Маковскаго „Болгарская мученица“. Вотъ все, что должно свидѣтельствовать объ интересѣ нашихъ художниковъ къ нынѣшней войнѣ. Правда, картина г. Маковскаго написана съ такимъ блескомъ, съ такимъ интереснымъ колоритомъ, что иные признаютъ (и, можетъ быть, совершенно справедливо), что это вообще лучшая картина этого живописца. Но, во-первыхъ, вся середина картины по напрасну, кажется, загромождена ненужной, сильно спутанной (особливо въ позахъ) и мало удавшейся группой полунагой матери съ ребенкомъ, одолѣваемой скотовидными башибузуками:—выньте прочь эту середину, и картина много выиграетъ. Пусть въ тиши, и мракѣ, и безпорядкѣ бѣдной маленькой церкви изъ болгарскаго захолустья, передъ нашими глазами явится эта самая красивая изнасилованная и зарѣзанная болгарка, лежащая на парчевыхъ церковныхъ ризахъ, пусть надъ нею стоитъ, съ ятаганомъ еще покрытымъ кровью, этотъ самый турокъ, упершій руки въ боки—и впечатлѣніе будетъ куда сильнѣе, куда трагичнѣе. Во всякомъ случаѣ, это одна изъ хорошихъ новыхъ картинъ, а все-таки одинъ этотъ крошечный эпизодъ изъ громадной эпопеи не можетъ отвѣчать за все недостающее.

Но, пожалѣемъ, а сами пойдемъ дальше. Обратимся къ остальнымъ картинамъ. Главную массу художественнаго контингента составляютъ картины съ сюжетами „бытовыми“, т.-е. взятыми (какъ всѣ нынѣшніе наши романы, повѣсти, комедіи и драмы) изъ дѣйствительной, а не выдуманной жизни. Тутъ вся наша художественная сила, весь нашъ талантъ, тутъ всѣ наши права на вниманіе и уваженіе другихъ народовъ, и сила правдивости и натуральности, дышащая изъ этого многочисленнаго ряда картинъ и картинокъ, такъ велика, такъ увлекательна, что значительно блѣднѣютъ даже такія прекрасныя, даровитыя картины, какъ напр., картина г. Гѐ „Петръ Великій, упрекающій сына своего, царевича Алексѣя“. Если сравнить ее съ правдивыми картинами изъ „обыденной жизни“, она иной разъ кажется уже не совсѣмъ натуральною, и Петръ I—французскимъ актеромъ изъ Михайловскаго театра. Въ общемъ, конечно, менѣе значительна и даже менѣе даровита, картина г. Мясоѣдова „Чтеніе положенія объ освобожденіи крестьянъ отъ крѣпостной зависимости“, но—въ ней сто разъ больше натуры и правды. Притомъ, это лучшая картина г. Мясоѣдова, и по колоритному пятну, въ самомъ центрѣ, нагруженнаго снопами овина, и по типамъ слушающихъ, и по безъискусственности позъ и выраженій.

Что же касается лучшихъ и талантливѣйшихъ нашихъ живописцевъ по части бытовыхъ сценъ, я ихъ уже и никогда не сравню съ г. Гѐ. Взгляните, какія тутъ на выставкѣ капитальныя созданія г. Перова: „Птицеловъ“, „Рыболовъ“, Враль-охотникъ“, „Странникъ“; какая чудная полу-христіанская, полуязыческая сцена г. Максимова „Приходъ колдуна на свадьбу“: эта картина писана грубымъ, шершавымъ, мрачнымъ колоритомъ, дѣлающимъ ее немного похожею на лубочную картинку—но какой chef d'œuvre характеровъ и выраженій, что за живая и полная значительности сцена, вырванная прямо изъ нѣдръ Россіи; посмотрите еще на его же „Раздѣлъ“—какая правда въ характерахъ, позахъ и физіономіяхъ обоихъ ссорящихся братьевъ, обѣихъ виновныхъ во всемъ невѣстокъ, глупой, но красивенькой молодухи, злой и сварливой старухи, въ физіономіяхъ и выраженіяхъ всѣхъ трехъ выбранныхъ судей-сермяжниковъ, засѣдающихъ рядкомъ на лавкѣ у окна; посмотрите еще на эти великолѣпныя созданія В. Маковскаго: „Пріемная у доктора“, „Любителя соловьевъ“, „Казначейство въ день раздачи пенсій“, „Пріятное съ полезнымъ“ (старикъ мужъ съ женой, варящіе вареньице, на чистомъ воздухѣ, подъ деревьями),—г. Корзухина: „Передъ исповѣдью“ и „Возвращеніе крестьянина домой въ семью изъ города“,—г. Журавлева „Поминки“ и „Благословеніе невѣсты“, г. Рачкова „Богадѣленка“, наконецъ жанры талантливыхъ финляндцевъ, гг. Янсона, Беккера и Лиліенлунда („Трефовый тузъ въ каютѣ Аландскаго брига“, „Игра въ пикетъ во французскомъ кабачкѣ“; „Послѣ обѣда“, „Возвращеніе изъ школы“)—какое богатое и блестящее собраніе сценъ изъ всѣхъ угловъ и поясовъ Россіи, какая правдивость личностей и характеровъ, какая глубокая наблюдательность, какое мѣткое воспроизведеніе того, что существуетъ у насъ, въ Россіи, какое глубокое схватываніе (конечно, у каждаго художника въ мѣру большаго или меньшаго таланта) душевныхъ и жизненныхъ чертъ! Чтобы передать, въ разсказѣ, всю эту массу сценъ, типовъ и положеній, надобенъ былъ-бы большой талантъ писателя-живописца, и я, конечно, не стану даже и пробовать такую задачу. Но Европѣ есть теперь на что у насъ посмотрѣть, но главное есть намъ самимъ на что радоваться и чѣмъ гордиться. У такого собранія талантливыхъ и правдивыхъ художниковъ, у такой школы—есть, навѣрное, великая будущность впереди.

Даже такія полу-иностранныя созданія, какъ картинки гг. Гуна („Попался“, „Видъ въ Нельи“) и г. Бронникова («Художники въ пріемной богача“) по своей талантливости, должны быть зачтены намъ на прибыль и прибавятъ нѣсколько крупинокъ къ общему чудесному впечатлѣнію.

Однакоже, не все превосходно на нашей выставкѣ. Есть тоже и плохія слабыя вещи. Спрашивается: не помѣшаютъ-ли онѣ тому общему благопріятному впечатлѣнію, про которое я сейчасъ говорилъ? О нѣтъ, мнѣ кажется ихъ слишкомъ немного, и такой невзрачный и непохожій портретъ, какъ портретъ г. Ламанскаго, пис. г. Келлеромъ, такая радужная, на подобіе сто-рублевой ассигнаціи, хотя и довольно пикантная по сюжету картина, какъ „Придворные шуты", г. Якоби, разноцвѣтныя, яркія дѣтскія игрушки г. Пелевина, носящія имена разныхъ будто бы историческихъ нашихъ сценъ („Иванъ Грозный въ кельѣ у юродиваго Николы Салоса", „Троекуровъ читаетъ царевнѣ Софьѣ указъ Петра Великаго о заточеніи ея въ монастырь" и др.), картина г. Литовченки („Иванъ Грозный показываетъ свои сокровища послу Горсею"), ничтожная и совершенно вся состоящая изъ однихъ пестрыхъ, только-что съ иголочки костюмовъ—кое-что еще другое въ томъ же неважномъ родѣ (наприм. манекенная, безталанная картина г. Герссона „Коперникъ излагаетъ свою систему астрономіи передъ современными ему знаменитыми людьми")—все это никогда не нанесетъ намъ никакого существеннаго вреда на всемірной выставкѣ. Пусть себѣ и эти картины тамъ покойно постоятъ. Мы уже столько должны радоваться, что не мучатъ и и не душатъ насъ болѣе образцовыми картинами г. Беллоли и Аллієри, что можно теперь, изъ благодарности, смотрѣть сквозь пальцы—на что угодно.

Особливо, если въ Парижѣ появятся еще и такія крупныя вещи, какъ наприм. „Бурлаки" г. Рѣпина, новыя статуи г. Антокольскаго и даже—что особенно было бы счастливо и отъ всей глубины души желательно, если В. В. Верещагинъ поспѣетъ кончить къ веснѣ или лѣту хоть что-нибудь изъ всего, громадно имъ предпринятаго, и захочетъ выставить какъ это, конченное, такъ и этюды свои, въ особенной своей выставкѣ, рядомъ съ большою, всеобщею.

Прощаясь съ превосходною и богатою нашею выставкою, которую авось либо встрѣтимъ въ Парижѣ еще превосходнѣе и еще богаче, стыдно и непростительно было бы не подумать, съ глубокою благодарностью, о томъ, кто является однимъ изъ самыхъ главныхъ виновниковъ совершенства и значительности нашего будущаго художественнаго отдѣла въ Парижѣ. Я говорю про П. М. Третьякова, обладателя самой великолѣпной, въ цѣлой Россіи, коллекціи русскихъ художественныхъ произведеній. Его собраніе существуетъ уже довольно давно, но получило всю главную свою силу и блескъ въ теченіе послѣднихъ лѣтъ десяти. Чего не дѣлаютъ, что совершенно забыли всѣ большія общественныя наши учрежденія по части художества, начиная съ Эрмитажа и Академіи, а именно собирать все талантливое и чудесное, что производитъ новая наша національная школа,—то затѣялъ и выполнилъ онъ, съ страстною жадностью обобралъ у нашихъ новыхъ живописцевъ и скульпторовъ все, что только они создали лучшаго, и, въ немного лѣтъ, окружилъ себя, въ Москвѣ, въ своемъ домѣ, такою національно-художественною галлереею, съ которою ничто у насъ сравняться не можетъ. Но этого ему было мало: онъ еще купилъ, заразъ, всю громадную Верещагинскую коллекцію, и подарилъ ее городу Москвѣ. Теперь же, когда рѣчь зашла о новой всемірной выставкѣ, онъ только распахнулъ двери своей чудесной галлереи распорядителямъ нашего отдѣла, и позволилъ имъ взять въ Парижъ, что они захотятъ. И нашъ художественный отдѣлъ разомъ сдѣлался—истинно великолѣпенъ. Посмотрите въ каталогъ, кому принадлежатъ всѣ лучшія и значительнѣйшія картины нашей выставки? Но мы на этотъ разъ говоримъ о П. М. Третьяковѣ лишь мимоходомъ, вскользь, по долгу глубокой благодарности. Когда нибудь надо возвратиться подробно и обстоятельно къ этому, слишкомъ мало еще извѣстному нашей публикѣ, общественному русскому дѣятелю, и много разсказать о его свѣтломъ, благотворномъ отношеніи къ нашей художественной школѣ.

(„Новое Время" 28 фев. 1878 г., № 719).

Передвижная выставка (1878).

I.

При самомъ открытіи выставки, я сказалъ въ „Новомъ Времени", что по моему—это лучшая изъ всѣхъ бывшихъ до сихъ поръ выставокъ „Товарищества". Въ настоящую минуту, когда эта выставка совершенно уже полна, и кажется, туда ничего болѣе не прибавится, мнѣ бы хотѣлось фактами доказать правду моихъ словъ.

„Товариществу передвижныхъ выставокъ" съ каждымъ годомъ все труднѣе. Всякій разъ являются все какія-нибудь новости, не въ помощь, а на помѣху. То Академія отказывается болѣе давать ей, для выставки, свои залы, тѣмъ публично доказывая, что ее вовсе не утѣшаетъ починъ и успѣхъ русскихъ художниковъ, желающихъ быть самостоятельными и хлопочущихъ о собственномъ своемъ дѣлѣ; то возникаетъ, подъ протекціей той же Академіи, какое-то особое „Общество выставокъ", желающее быть монополистомъ и закликающее всѣхъ экспонентовъ къ себѣ; то выходятъ вонъ, подъ удивительными предлогами, иные члены, то безъ всякихъ предлоговъ другіе умираютъ, а третьи—и того хуже, живы остаются, да не хотятъ ничего дѣлать. И что же! „Товарищество", посмотришь, и въ усъ себѣ не дуетъ: возьметъ да стрях-

нетъ съ себя одну бѣду за другою, и потомъ стоитъ себѣ по прежнему живое, сильное и здоровое, какъ ни въ чемъ не бывало. Видно и въ самомъ дѣлѣ всѣ русскія художественныя силы тутъ въ сборѣ, одна другую притягиваетъ, одна другой подмогаетъ, и идутъ онѣ всѣ по настоящей дорогѣ. И какое славное заглавіе у этихъ молодыхъ людей—„Товарищество"! Какъ они хорошо себя называли, какими добрыми товарищами стоятъ всѣ рядомъ! Мнѣ кажется, еслибы у насъ существовали старинныя процессіи, и праздники, и торжества, и разныя сословія народной дѣятельности должны были бы тамъ присутствовать и идти въ торжественномъ шествіи, наше „Товарищество" должно было бы написать на своемъ знамени: „Согласьемъ малыя дѣла ростутъ, раздоромъ и большія рушатся". Въ этой парѣ словъ была бы разсказана вся исторія его жизни и роста.

Нынѣшняя передвижная выставка, шестая числомъ, занимаетъ третье мѣсто по количеству произведеній (выставка 1875 г. заключала 83 произведенія, выставка 1874 г.—71, нынѣшняя—69, выставка 1871 г.—47, выставка 1876 г.—45, выставка 1872 г.—44). Сверхъ того, на нынѣшней выставкѣ находится еще 232 произведенія покойнаго члена „Товарищества", профессора К. Ф. Гуна. Достоинство же и блескъ большинства выставленныхъ ныньче произведеній таковы, что поминутно приходилось слышать сожалѣніе цѣлыхъ группъ публики, зачѣмъ вотъ эта, и вонъ та, и еще та, и та, и та картина не ѣдутъ на всемірную парижскую выставку. Но „Товарищество" ничего не отвѣчало, а мнѣ кажется, думало про себя: „На что! Зачѣмъ! Мы ужъ и такъ довольно дали для Парижа. Вѣдь въ томъ, что туда посылается, все самое хорошее, и сильное, и важное—все наше. Чего же еще! А мы вотъ лучше позаботимся о томъ, чтобы и у насъ дома, въ разныхъ краяхъ Россіи, наши собственные товарищи по отечеству увидали, что у насъ творится талантливаго и значительнаго. Надо со своихъ начинать, до другихъ чередъ потомъ дойдетъ".

Такого образа мыслей совершенно не раздѣляетъ, да кажется и не понимаетъ, проф. Перовъ, который вдругъ заявилъ, что онъ выходитъ изъ „Товарищества", потому что не согласенъ съ путешествіемъ картинъ по Россіи: по его мнѣнію, довольно имъ быть на выставкахъ въ Петербургѣ и Москвѣ. Вотъ-то чудный образъ мыслей! Точно будто въ провинціи не люди живутъ. Послѣ этого, значитъ, тоже и сочиненія Пушкина, Лермонтова, Гоголя, гр. Льва Толстаго, Островскаго, Гончарова надо читать только въ Петербургѣ да въ Москвѣ, а въ остальныя русскія мѣста вовсе даже и пускать ихъ не надо—на что имъ! Не стоитъ! Да, вотъ какъ люди перемѣняются, вотъ какъ идетъ иногда книзу вмѣсто того чтобы кверху, уровень мысли и пониманія, даже у людей самыхъ талантливыхъ и выходящихъ изъ ряду вонъ. За то, иной разъ та же отмѣтина какого-то изъяна ляжетъ и на творчествѣ...

Мнѣ хочется начать мой обзоръ выставки съ того, что на ней есть самаго важнаго, т.-е. съ доказательствъ успѣха и развитія. Выше и важнѣе этого конечно ничего нѣтъ.

Какъ сочиненіе, мнѣ кажется самою значительною картиною на выставкѣ—„Встрѣча иконы", г. Савицкаго. Вмѣстѣ съ тѣмъ это лучшая картина этого художника. Здѣсь онъ сдѣлалъ вдругъ такой шагъ впередъ, какого просто невозможно было отъ него ожидать, судя по прежнимъ его произведеніямъ. Въ началѣ г. Савицкій писалъ очень граціозныя маленькія картинки, довольно характерныя по типамъ и очень-очень не худыя даже по колориту, теплому и солнечному. Потомъ вдругъ у него краски пропали, онъ сталъ писать все сѣрѣе, бѣлѣе и безцвѣтнѣе, и вмѣстѣ съ тѣмъ картины его, насколько увеличивались въ объемѣ, настолько же принимали видъ сухихъ и бездушныхъ фотографій съ натуры (наприм. его „Ремонтъ желѣзной дороги"). Казалось, отъ г. Савицкаго нечего болѣе ожидать, и вдругъ—неожиданное превращеніе! Только не въ худую сторону, какъ у насъ слишкомъ часто, на бѣду, бываетъ, а въ хорошую. Г. Савицкій нежданно-негаданно привезъ на передвижную выставку картину, хотя и опять большую, но превосходную, хотя и грязно и сѣро написанную, но полную такого содержанія, такихъ типовъ и такой правды, которые дѣлаютъ ее однимъ изъ самыхъ значительныхъ и важныхъ созданій новой русской школы. Приземистая, захолустная, бѣло-русская деревенька, на опушкѣ лѣса—вотъ это фонъ картины, это ея задній планъ. Напереди, на дорогѣ, недоѣзжая деревни, остановился тарантасъ, гдѣ везутъ куда-то вдаль, вѣрно къ важнымъ людямъ и по важной надобности—икону. Лошади деревенскія, сытыя, во франтовскихъ мѣдныхъ наборахъ; на козлахъ сидитъ, безъ шапки, и только завязавъ платкомъ щеки, какой-то отставной запущенный кучеръ, совершенно равнодушный и тупо смотрящій впередъ. Одинъ изъ дьячковъ, старый и усталый, вылѣзъ уже давно изъ своей телѣги на землю, и зайдя за тарантасъ, подальше отъ всего, что у него за спиной дѣлается, съ наслажденіемъ нюхаетъ табачекъ, рядомъ съ жеребенкомъ, который точь-въ-точь съ такимъ же наслажденіемъ трется о колею. Между тѣмъ главный персонажъ, путешествующій протопопъ, съ налитымъ лицомъ и разбухшимъ краснымъ носомъ, въ камилавкѣ и лисьей шубѣ, потихоньку выкарабкивается, прямо на зрителя, изъ нутра тарантаса, гдѣ еще брежжетъ красный огонекъ свѣчекъ, зажженныхъ во всю дорогу кругомъ иконы. Его подъ мышку небрежно поддерживаетъ, даже не глядя на него, служка, которому, кажется, всѣ эти процедуры давно надоѣли и который какъ-то неопредѣленно уперъ глаза передъ собой въ землю, держа впрочемъ подъ мышкой церковную кружку съ красною печатью—доброхотные, молъ, датели навѣрное и тутъ какіе-нибудь найдутся. Но пока спутники иконы такъ мало о ней думаютъ и каждый изъ нихъ занятъ своимъ собственнымъ дѣломъ, сама-то икона уже давно вынута изъ тарантаса, и, сіяющая тяжелыми серебряными ризами, появилась въ самой серединѣ картины. Красивый молодой мальчикъ, должно быть изъ самаго хорошаго тутъ

дома, обутый въ сапоги и изъ почтенія спустившій свой тулупчикъ съ плечъ до пояса, поддерживаетъ икону на расшитой ширинкѣ, выразивъ на миломъ лицѣ своемъ самое глубокое умиленіе и благочестіе; за другой край поддерживаетъ икону почтенный старикъ, степенный и важный, можетъ быть староста, въ синей сибиркѣ, съ густыми сѣдыми волосами, ровно спустившимися на лобъ. И вокругъ серебрянаго сіяющаго центра картины—иконы, широкимъ опахаломъ распространяется толпа крестьянъ и крестьянокъ, сбѣжавшихся изъ деревушки на пріѣздъ чудной, благодатной гостьи. Нѣкоторые поспѣваютъ еще издали, на всемъ бѣгу вдѣвая поднятую руку въ зипунъ или шугай, старухи туда же ковыляютъ, немножко избоченясь, чтобы достать мѣдную копѣйку изъ кармана; спугнутые гуси, поднявъ крикъ, плетутся въ сторону, а на самомъ переди уже ревностная толпа стоитъ на колѣняхъ. Сколько разнообразныхъ лицъ, физіономій и характеровъ! Тутъ есть и молодые, и старые, и горячіе фанатики, напр., коротенькая желтая старуха, такъ и сыплящая себѣ крестныя знаменія на лобъ и грудь, а также и тихо умиленные, напр., отставной солдатъ, должно быть уже давно воротившійся назадъ въ деревню, а теперь кротко посматривающій на икону изъ-за другихъ, впереди стоящихъ; тутъ и благочестивые старики, тутъ и румяныя молодухи, кажется покуда еще менѣе другихъ охваченныя религіей и оттого не торопящіяся стать на колѣни, тутъ есть и маленькія дѣти, ничего еще не понимающія и только участвующія въ интересномъ спектаклѣ;—наконецъ, тутъ есть и бѣдная крестьянка въ душегрѣйкѣ, самая ревностная и самая поспѣшная, которая раньше всѣхъ прибѣжала и впереди всѣхъ кланяется въ землю лбомъ, подъ самую икону, а сама не забыла въ ту минуту свою дочку, рыжую растрепанную дѣвочку въ бѣдномъ сарафанчикѣ, и правой рукой гнетъ ее за шею туда же, кланяться въ землю: „Учись, молъ и ты, Анютка, какъ надо молиться!“ Вся картина въ общей сложности—это богатая масса мотивовъ, выразившихъ самое искреннее чувство, вѣру, счастье душевное, порывъ энтузіазма, тихое довольство и обожаніе—и тутъ же рядомъ умъ и глупость, смышленность и ограниченность, жирную сытость и изнуренную долгими годами скудость. Многіе, даже изъ тѣхъ, кто полюбилъ это оригинальное русское произведеніе и любуется на него отъ всего сердца, навѣрное все-таки горько жалуются на его несчастный мутный колоритъ. Я тоже, вѣроятно съ цѣлой другой половиной зрителей, не меньше первыхъ жалуюсь на колоритъ г. Савицкаго, и былъ бы не менѣе кого бы то ни было, счастливъ, еслибы „Встрѣча иконы“ написана была превосходнѣйшими теньеровскими или остадевскими красками. Но что дѣлать, этого нѣтъ, станемъ довольствоваться хоть тѣмъ, что есть. Притомъ же, мнѣ кажется, г. Савицкаго немножко выгораживаетъ во-первыхъ то, что у него въ картинѣ дѣйствіе происходитъ русскою, невзрачною, пасмурною осенью, незадолго до холодовъ, а во-вторыхъ то, что вообще русской школѣ краски не дались. Исключенія слишкомъ, слишкомъ рѣдки, и немножко поцвѣтнѣй, немножко побезцвѣтнѣй—разница пожалуй не ахти какая.

Другая картина на выставкѣ, которая должна, мнѣ кажется, сильно радовать каждаго, кому интересно наше искусство, это—„Засуха“ г. Мясоѣдова. Со времени первой его золотой медали („Дмитрій Самозванецъ въ корчмѣ“), это третья его въ самомъ дѣлѣ очень хорошая картина. Г. Мясоѣдовъ имѣетъ даръ почти всегда выбирать необыкновенно интересные сюжеты для своихъ картинъ („Заклинаніе“, „Опахиванье“, „Земство обѣдаетъ“, „Похоронный обрядъ у испанскихъ цыганъ“ и т. д.), но не имѣетъ дара всегда исполнять ихъ съ тѣмъ талантомъ, какого требуютъ эти сюжеты. Одно время можно было даже опасаться, что онъ никогда не создастъ картины, выходящей за предѣлы порядочности и приличности, но двѣ его вещи доказали противное: „Чтеніе крестьянскаго положенія 1861 года“ и нынѣшняя „Засуха“. Первая изъ этихъ картинъ тотчасъ же была замѣчена всѣми, на выставкѣ 1874 года, по мастерской группировкѣ своей, по прекраснымъ типамъ и выраженіямъ, и въ особенности—вещь совершенно новая у г. Мясоѣдова—по эффектному колоритному пятну, отлично сосредоточенному на самой главной точкѣ картины, на красивомъ деревенскомъ мальчикѣ, читающемъ „Положеніе“ усѣвшимся кругомъ него, въ овинѣ, мужикамъ. Нынѣшняя „Засуха“ не представляетъ такого же эффекта по части колорита, но за то въ десять разъ превосходитъ прежнюю картину во всѣхъ остальныхъ отношеніяхъ. Г. Мясоѣдовъ еще новый разъ доказалъ, что онъ не остановился, а идетъ все впередъ, все впередъ, не огромными скачками и порывами, какъ таланты самаго высшаго разбора, но прочно и вѣрно, такъ что отъ этого художника надо ожидать еще очень многаго. Въ „Засухѣ“ передъ вами пустынное поле, съ потрескавшейся землей и неумолимо-раскаленнымъ небомъ. Почва изныла отъ бездожья, бѣдные люди—тоже. Эти работяги, которые только своимъ полемъ и живы, совсѣмъ наконецъ выбились изъ силъ, всякую бодрость и надежду потеряли, пошли, сложились своими мѣдными пятаками и позвали попа—молебенъ служить на полѣ. Понесли хоругви, поставили маленькій столикъ, и сверхъ него большую красную глиняную чашку для святой воды, а по крайчикамъ прилѣпили тощія свѣчи желтаго воска; пришелъ старикъ-батюшка, въ свѣтлыхъ и узкихъ ризахъ, положилъ крестъ, взялъ книжку и наклонившись впередъ—читаетъ. Около, отставные солдаты и крестьяне посановитѣе, всѣ тѣ, кто въ сапогахъ ходитъ и исправные кафтаны носитъ, одни—хоругви держутъ, другіе—цѣлый рядъ образовъ, словно сплошной иконостасъ на рукахъ. Имъ всѣмъ солнце прямо въ глаза, и они щурятся и морщатъ лобъ и брови, но крѣпко наблюдаютъ важность момента и роли, они стоятъ лицомъ къ святой водѣ, къ кресту и священнику. Позади же священника столпилась густая толпа черносошниковъ—въ лаптяхъ и дырявой сермягѣ. Они потыкали свои палочки въ сухую землю, и сверху навѣсили свои шляпы на время молебна, другія валяются на

землѣ, а сами они кто на ногахъ, кто на колѣнахъ, со всею страстью мольбы и ожиданія слушаютъ слова молебна и голосъ батюшки. По ихъ лбамъ и щекамъ, по ихъ бородѣ и платью яркими пятнами и длинными полосами лежитъ солнце, иные тоже должны щуриться и морщиться отъ этого несноснаго солнца, словно отъ надоѣдающей неотвязной мухи, но какія выраженія повсюду, какіе глаза, какія истомленныя лица, какая бѣдность и нужда, какая горячность на потухающихъ лицахъ сморщенныхъ старухъ, какое мужественное, даже среди крайней бѣды, выраженіе у этихъ мужиковъ съ бронзовыми мускулами, какія великолѣпныя головы рядомъ съ усталыми фигурами, какія красивыя молодыя женщины и дѣвушки въ живописномъ, полу-азіятскомъ расшитомъ узорами тульскомъ костюмѣ, какіе характерные нищіе и слѣпцы, со своимя бѣльмами и поводырями! Вся картина—одинъ стонъ и вопль наболѣвшей души. Это хоръ, готовый всякую минуты взять въ унисонъ одну и ту же ноту. Въ картинѣ г. Савицкаго сто разныхъ желаній, надеждъ и ожиданій несутся изъ всѣхъ этихъ бѣдныхъ человѣческихъ грудей вокругъ иконы; здѣсь—у всѣхъ одна и та же мысль, одно и то же ощущеніе—и нѣтъ во всей картинѣ ничего другого, кромѣ этой мысли, кромѣ этого ощущенія. Въ этомъ сосредоточеніи цѣлой картины къ одному единственному, нераздѣльному пункту—вся сила ея. Картина написана прекрасно, но еслибы она сіяла солнечными могучими красками, какъ другая, еще недавняя картина г. Мясоѣдова „Чтеніе Положенія", еслибы земля, на переднемъ планѣ была не фіолетовая, и если бы еще не было иныхъ недочетовъ въ рисункѣ (особенно огромныхъ, чухонскихъ плоскихъ ступней. какихъ никогда не бывало у русскаго народа, отлично сложеннаго)—картина выиграла бы еще вдвое.

Третій художникъ, сдѣлавшій отличные шаги впередъ, это—г. Ярошенко. До сихъ поръ его можно было считать только даровитымъ ученикомъ, твердою рукою прокладывающимъ себѣ настоящую дорогу—этюдами съ натуры, съ отдѣльныхъ фигуръ, портретами и изрѣдка пробами несложныхъ, хотя довольно оригинальныхъ по замыслу, картинъ (напримѣръ: „Невскій проспектъ во время дождя", „Сумерки" съ рабочими на мостовой). На нынѣшней выставкѣ г. Ярошенко явился уже выросшимъ въ мастера. Какъ этюдъ съ натуры, его „Кочегаръ" превзошелъ всѣ прежнія его работы подобнаго рода, и кажется, вся публика, кахъ одинъ человѣкъ, всякій день приходитъ въ восхищеніе отъ поразительнаго огненнаго освѣщенія, которымъ облитъ съ головы до ногъ этотъ мастеровой, смотрящій прямо на зрителя, и точно выдвинувшій вонъ изъ холста свои геркулесовскія руки съ налитыми жилами. Но какъ картина, его „Заключенный" точно настолько же стоитъ выше всѣхъ прежнихъ его картинъ, и доказываетъ сильный успѣхъ, Его „заключеннаго" я ставлю въ десять разъ выше „княжны Таракановой" покойнаго Флавицкаго, какъ ни замѣчательна, впрочемъ, эта послѣдняя картина. Сюжетъ былъ тоже сильно затрогивающій нервы и шевелящій мысли. Только, не смотря на присутствіе разныхъ, очень реальныхъ подробностей, мышей бѣгающихъ по кровати, кружки съ водой, соломеннаго повыдерганнаго матраса, и тому подобнаго, картина та была все-таки мелодраматическая и идеальная, и являлась послѣдней отрыжкой брюлловщины. Вообще говоря, Флавицкій имѣлъ много общаго съ Брюлловымъ, по сюжетамъ и краскамъ. Я старался обратить на это вниманіе публики при первомъ еще появленіи его „Мучениковъ въ Колизеѣ". Тѣ же какъ у Брюллова, въ „Помпеѣ", колоссальные размѣры, та же перепуганная толпа народа, та же условная пестрота красокъ, и то же отсутствіе истиннаго выраженія и истинно-правдивыхъ дѣйствующихъ лицъ. „Княжна Тараканова" была опять чѣмъ-то на половину брюлловскимъ: тутъ, какъ всегда у этого послѣдняго, являлась итальянская напускная декламація вмѣсто правдиваго чувства, лже-граціозныя формы вмѣсто простоты и естественности, парадные костюмы, гдѣ имъ совсѣмъ не мѣсто, безразличная голова античной статуи, можетъ быть Ніобеиной дочери, вмѣсто женскаго характернаго типа XVIII вѣка—какое все это было попираніе правды и исторіи, какое пробавленіе старинными художественными привычками! Но внѣшняя красивость тутъ была на лицо, подобно тому, какъ она бывала всегда и у Брюллова—только до чего это было все далеко отъ нашего времени, отъ новаго русскаго искусства! Кому нужна отъ искусства одна только смазливость формъ и красокъ, одно только щекотаніе глазъ—могъ оставаться доволенъ, тутъ все для этого было въ избыткѣ. Даже больше того, картина возбуждала до извѣстной степени чувство жалости и негодованія противъ страшнаго факта, тутъ изображеннаго: женщина, полная силъ, ума и энергіи, хотя быть можетъ и худо направленныхъ, была однажды отдана на жертву наводненію, и утонула въ казематѣ, точь въ точь какъ одна изъ бѣдныхъ мышей, въ отчаяньи мечущихся по картинѣ. Да, этотъ мотивъ, энергически и до извѣстной степени талантливо выраженный, разомъ привлекъ къ созданію Флавицкаго всѣ симпатіи и всѣ восторги публики. Старые академисты дулись на „неприличіе" противуполицейскаго сюжета, и дали, наконецъ, автору титулъ профессора, лишь вынужденные общественнымъ мнѣніемъ, слишкомъ сильно высказывавшимся; но въ сущности, пусть бы немножко надули въ ту минуту этихъ самыхъ академистовъ, и объявили бы имъ, что сюжетъ вовсе не изъ нашей исторіи, а изъ итальянской или французской, и они бы въ первый же день не только дали профессорство Флавицкому, но возложили бы съ удовольствіемъ золотой вѣнокъ ему на голову—до того эта картина полна мотивовъ и выраженія условныхъ, общихъ, до того она мало пріурочена къ чему бы то ни было, къ какому-нибудь времени, мѣсту, индивидуальности, характеру, народу. Это просто „общее мѣсто", какихъ много во всѣхъ академіяхъ и музеяхъ, картинное, красивое, но не способное достигнуть глубины души—однимъ словомъ, нѣчто брюлловское. Но со временъ Брюллова и Флавицкаго наша школа далеко ушла. Чтò тогда нравилось—теперь уже не дѣйствуетъ; чтò тогда могло удовлетворять—теперь уже слабо и кажется праздднымъ баловствомъ кистей по холсту. Теперь нужно,

кромѣ красокъ и изящныхъ линій, что-то такое, что поглубже бы хватало, и что проводило бы по душѣ царапину посильнѣе прежняго. И вотъ, такимъ-то нынѣшнимъ требованіямъ удовлетворяетъ новая картина г. Ярошенки: „Заключенный“. Она не имѣетъ претензіи ни на какую героичность и величіе; вся ея забота—быть какъ можно меньше похожей на театральную тираду или на оперную арію. Когда глядишь на эту простую, ужасно-простую картину, забудешь всевозможные „высокіе стили“, и только подумаешь, будто сію секунду щелкнулъ передъ тобою ключъ, повернулась на петляхъ надежная дверь и ты вошелъ въ одинъ изъ каменныхъ гробиковъ, гдѣ столько людей проводятъ иной разъ цѣлые мѣсяцы и годы своей жизни. Всего только нѣсколько шаговъ разстоянія и вдоль, и поперегъ; нацарапанныя или врѣзанныя прежними жильцами буквы по всѣмъ направленіямъ на мрачныхъ стѣнахъ; сыро и гадко повсюду, и самъ нынѣшній постоялецъ только однимъ и спасается, чтобы не умереть отъ тоски и смертельнаго одиночества: онъ подмостилъ столъ, гдѣ стоитъ кружка съ водой и назидательная книжка съ крестомъ на переплетѣ, онъ взобрался ногами на этотъ столъ и глядитъ въ крошечное рѣшотчатое окошечко—послѣднее и единственное утѣшеніе, какъ у пойманнаго звѣря. Оба равно должны чувствовать, что продержатъ ихъ взаперти сколько захотятъ. Въ картинѣ нѣтъ ни эффектныхъ обмороковъ, ни позъ трагическихъ, ни опущенныхъ эффектно головъ,—за то сколько той правды, которая всякій день совершается тихо и незримо въ ста разныхъ мѣстахъ, и близко и далеко отъ насъ. Этотъ заключенный—посмотрите, какой онъ тутъ еще здоровый, бодрый и сильный; посмотрите, какими онъ спокойными, надѣющимися глазами глядитъ на золотистый свѣтъ, на краски жизни, врывающіяся къ нему сквозь эти дарованные ему скудные вершки отверстія. Такимъ ли онъ и долго еще впередъ останется, или сломаютъ его здоровье—сырой мракъ, а гордый духъ—мертвящее уединеніе, и тогда онъ выйдетъ отсюда трусливымъ дурачкомъ или искаженнымъ калѣкой, если только не вынесутъ его отсюда ногами впередъ? Такая картина не „Княжнамъ Таракановымъ“ чета, гдѣ все было фраза, тирада и отвлеченность. Тутъ столько же правды и современности, какъ во „Встрѣчѣ иконы“ и въ „Засухѣ“ гг. Савицкаго и Мясоѣдова. Только тамъ на сценѣ мужицкій міръ, а здѣсь—нашъ, средняго сословія.

Кромѣ этихъ двухъ картинъ, г. Ярошенко выставилъ также нѣсколько портретовъ. Никогда еще прежде онъ не достигалъ такой виртуозности исполненія и даже сходства. Всего выше, кажется, его портреты съ художниковъ: гг. Мартынова и Максимова, одного уже отяжелѣвшаго, упитаннаго и какъ будто не желающаго болѣе что нибудь дѣлать, другого — полнаго силы и энергіи, и словно что-то высматривающаго впереди, а можетъ быть и готовящагося предпринять еще другую такую глубоко-національную картину, какъ „Приходъ колдуна на свадьбу“. Тутъ характеры такъ и отпечатались цѣликомъ. Два женскихъ портрета, старой и молодой дамы, въ натуральную величину, какъ и два первые, тоже отличаются жизнью, простотой и характерностью. Только, когда разсматриваешь всѣ эти превосходные портреты, приходитъ въ голову: какъ это странно, г. Ярошенко такъ славно владѣетъ нынче краской, что ему за охота работать какимъ-то прескучнымъ чернымъ карандашомъ и мѣломъ? Впрочемъ, это секретъ автора, и лучше намъ —публикѣ, въ это не мѣшаться. Такъ или иначе, портреты г. Ярошенко превосходные этюды съ натуры, и важные задатки для характерныхъ будущихъ картинъ. Только спрашивается: какъ-то онъ будетъ ладить съ группировкой, и дается ли она ему? До сихъ поръ, все, что онъ дѣлалъ хорошаго, состояло изъ однѣхъ только отдѣльныхъ фигуръ.

II.

Теперь мнѣ надо сказать еще про одного нашего художника, который представилъ на нынѣшней передвижной выставкѣ доказательства успѣховъ уже не то что хорошихъ, или крупныхъ, или превосходныхъ, а успѣховъ просто поразительныхъ. У меня рѣчь пойдетъ про г. Рѣпина. Этотъ художникъ не прислалъ на выставку никакой картины, никакой сцены съ сюжетомъ, а только все этюды съ натуры, и однако же эти его вещи сіяютъ на выставкѣ, по общему голосу самыхъ талантливыхъ и развитыхъ его товарищей, истинными перлами. Дѣло въ томъ, что г. Рѣпинъ, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ пребыванія за границей, не подвинувшихъ его ни на какой высокій, глубоко-замѣчательный по оригинальности или по новой мощи трудъ, теперь, воротясь на родину, опять очутился въ атмосферѣ, сродной его таланту, и, словно послѣ какого-то застоя и сна, проснулся съ удесятеренцыми силами. Уже для парижской всемірной выставки имъ было прислано изъ Москвы нѣсколько портретовъ и этюдовъ, на которыхъ лежала печать таланта и юной богатырской мощи. Одинъ изъ этюдовъ—взяли и посылаютъ въ Парижъ: это „Мужикъ съ дурнымъ глазомъ“, удивительно написанная голова, съ просто живыми, пронзительными глазами, въ неотразимое дѣйствіе которыхъ вѣрятъ всѣ его земляки въ Чугуевѣ, а ихъ цѣлая толпа; другой этюдъ, портретъ г. Собко, былъ забракованъ и оставленъ здѣсь, его никуда не пошлютъ, увѣряя, будто портретъ не похожъ и написанъ небрежно. Какая досада, что этого всего не порѣшили раньше, чѣмъ выставить этотъ портретъ въ залахъ Академіи! У „Товарищества передвижныхъ выставокъ“ такое правило, что у нихъ можетъ стоять на выставкѣ только то, что еще нигдѣ никогда не появлялось, и такимъ образомъ, портретъ г. Собко не имѣетъ уже права явиться у нихъ; не будь этого, конечно, „Товарищестно“ съ радостью выставило бы на своей нынѣшней выставкѣ портретъ г. Собко, не нуждаясь ни въ какомъ бóльшемъ сходствѣ, кромѣ того, какое тутъ есть на лицо, и вѣроятно тоже радовалось бы отъ всей души на мѣтко схваченное выраженіе натуры и характера на портретѣ и на мастерскую, смѣлую кисть, гнушавшуюся всякой лжи и ходив-

шей крупными ударами по полотну. Какъ восхищалось бы, мнѣ кажется, на своей выставкѣ „Товарищество" этими глазами, свѣтящимися изъ темныхъ щелокъ, этой радостной подсмѣивающеюся физіономіей, этими губами, немножко вытянувшимися въ трубочку и точно собирающимися посвистать; какъ оно восхищалось бы, конечно, лѣпкой лица, просто —точно скульптурной. Но если ни этотъ превосходный портретъ, ни еще болѣе превосходный „Крестьянинъ съ дурнымъ глазомъ" не попали, какъ бы имъ слѣдовало, на передвижную выставку, за то тамъ есть нѣсколько новыхъ chef d'oeuvres'овъ г. Рѣпина, которые даютъ понятіе о томъ, чего надо теперь отъ него ожидать. Одинъ изъ новыхъ этюдовъ—грудной портретъ крестьянина, подъ заглавіемъ „Изъ робкихъ". Это заглавіе дано самимъ авторомъ, но, кажется, нельзя его принять иначе, какъ въ ироническомъ смыслѣ. Правда, словно какая-то запуганность, какая-то оторопѣлость присутствуетъ на лицѣ у этого человѣка; въ началѣ, пожалуй, подумаешь, что онъ и въ самомъ дѣлѣ робкій. Но взгляните только на его стеклянный, неподвижно упершійся глазъ, переданный съ изумительнымъ совершенствомъ, и васъ обдастъ холодомъ и страхомъ: попадись ему гдѣ-нибудь въ непоказанномъ уголкѣ, гдѣ ничьей помощи не дождешься, и тутъ узнаешь, какой онъ такой „робкій". Пощады и жалости отъ него не надѣйся, онъ хладнокровно зарѣжетъ или пристукнетъ кистенемъ по макушкѣ,—можетъ быть у него уже десятокъ загубленныхъ душъ на совѣсти. Но какъ чудесно схваченъ этотъ типъ, какою могучею, здоровою и правдивою кистью онъ переданъ!— Вотъ это одинъ этюдъ, и, сколько я успѣлъ замѣтить, на выставкѣ не было такого человѣка, стараго или молодого, кавалера или дамы, офицера или гимназиста, кто бы не оцѣнилъ талантливость этой картины—въ самомъ дѣлѣ картины, даромъ что тутъ всего одна только голова,—кто бы не приходилъ въ восхищеніе отъ Рѣпина.

Другой этюдъ—это его „Протодіаконъ". Тутъ мнѣнія раздѣлились. Одни—конечно изъ благодатной среды бонтонныхъ комильфо,—признавали громадную силу кисти и красокъ въ картинѣ, но съ негодованіемъ жаловались на выбранную натуру, находили оригиналъ противнымъ, отталкивающимъ, увѣряли, что ни за что не хотѣли бы, чтобы подобный „отвратительный" субъектъ висѣлъ у нихъ передъ глазами, въ ихъ кабинетѣ. Уморительные люди! Точно вся живопись на то только и существуетъ, чтобы висѣть у нихъ на стѣнѣ въ кабинетѣ! Но я это думалъ только про себя, а громко отвѣчалъ, что если такъ, то надо уже заразъ повыкидать вонъ изъ музеевъ сотни геніальныхъ картинъ величайшихъ нидерландцевъ XVII вѣка, тоже „отвратительныхъ"; а если что отталкиваетъ здоровое чувство, что въ самомъ дѣлѣ противно, то это развѣ тѣ картины съ голыми нимфами, паточными и „граціозными", которыхъ ни одинъ изъ всѣхъ этихъ охранителей истиннаго искусства не задумался бы повѣсить у себя, на вѣки нѣковъ, на стѣнѣ кабинета. Вотъ что имъ нужно. Прилизанная ложь и ничтожество никому не противны, одна только здоровая правда страшна и негодна. Но рядомъ съ такими прекрасными цѣнителями, было по счастью множество цѣнителей совершенно иного склада. И эти понимали „Протодіакона" во всей его силѣ и талантливости. Имъ казалось, что тутъ у нихъ передъ глазами воплощеніе одного изъ самыхъ истыхъ, глубоко-національныхъ русскихъ типовъ, „Варлаамище" изъ пушкинскаго „Бориса Годунова". Какъ же, должно быть, живучъ и упоренъ этотъ типъ на нашей сторонѣ, когда вотъ теперь, почти черезъ полстолѣтія послѣ пушкинскаго созданія, его можно встрѣтить прохаживающимся по площадямъ и улицамъ. Заслуга г. Рѣпина вся въ томъ, что онъ остановился на этомъ типѣ, когда съ нимъ встрѣтился, и нервною, порывистою кистью записалъ его на холстѣ. „Знаете ли, какъ нынче пишетъ Рѣпинъ?" говорилъ мнѣ недавно одинъ изъ самыхъ талантливыхъ и умныхъ нашихъ художниковъ, Крамской. „Онъ точно будто вдругъ осердится, распалится всей душой, схватитъ палитру и кисти, и почнетъ писать по холсту, словно въ ярости какой-то. Никому изъ насъ всѣхъ не сдѣлать того, что дѣлаетъ теперь онъ". И въ самомъ дѣлѣ, нельзя не согласиться съ этимъ искреннимъ цѣнителемъ новаго русскаго искусства, когда поглядишь на „Дурной глазъ", на „Робкаго", и, быть можетъ, всего болѣе на этого „Протодіакона". Что за огонь горѣлъ, должно быть, въ душѣ у того художника, который писалъ этого страшнаго, этого грознаго „Варлаама". Мнѣ кажется, кисть не ходила, а прыгала тигровыми скачками по полотну. Все это было начато и кончено въ немного часовъ, словно какой-то демонъ водилъ его рукой. Эти брови, толстыми піявками поднявшіяся врозь отъ переносья вверхъ по лбу, эти глаза, точно пробуравленные въ лицѣ и оттуда глядящіе гвоздями, эти пылающія щеки и носъ башмакомъ, свидѣтельствующіе о десяткахъ лѣтъ, проведенныхъ по-варлаамовски, эта всклокоченная густая сѣдина, эта рука подушкой, улегшаяся толстыми распущенными пальцами по животу и груди, другая рука, торжественно выставленная съ крѣпко охваченнымъ посохомъ, какъ скипетромъ, старая продырявленная, потертая бархатная шапочка на головѣ, ветхая ряса на тучномъ тѣлѣ—какой все это втѣстѣ могучій, характерный типъ, какая могучая, глубокая картина. Кто бы подумалъ, что распорядители нашего художественнаго отдѣла для парижской всемірной выставки забракуютъ и это капитальное произведеніе новой русской школы,—и однако это случилось! Видите ли, у нихъ опять все тотъ же припѣвъ: непристойно, молъ, не годится показывать за-границей наши раны и язвы. Охъ, ужъ эти мнѣ глубокомысленные радѣтели и защитники! Скоро ли они хоть что-нибудь станутъ понимать. Приди съ того свѣта Рубенсы и Рембрандты и попади имъ въ лапы и на ихъ оцѣнку—они навѣрное и ихъ вышвырнули бы и забраковали. Что ужъ тутъ говорить про г. Рѣпина! Вотъ, когда дѣло идетъ о разныхъ плохихъ и посредственныхъ вещахъ? даже безъ тѣни силы, характера и самостоятельности—тѣхъ они никогда не забракуютъ, никогда не найдутъ непозволительными и неподходя-

щими: тѣ смѣло, всей гурьбой пройдутъ сквозь всѣ шлагбаумы и гордо разсядутся на всемірной выставкѣ. Примѣры всѣмъ извѣстны.

Третья вещь г. Рѣпина на передвижной выставкѣ, конечно, послабѣе этихъ, но все-таки прелестная: это небольшой портретъ старушки-матери художника. Какъ тѣ писаны со страстнымъ огнемъ, такъ этотъ писанъ съ тихою свѣтлою любовью. Онъ не конченъ, какъ вообще многіе портреты и этюды этого художника, но и то, что есть, развиваетъ въ зрителѣ необыкновенно гармоническое ощущеніе. Эта старушка-малороссіянка наполняетъ васъ почтеніемъ и симпатіей, и весь красочный эффектъ, немножко a-la-Rembrandt, съ золотистыми свѣтами и густою тѣнью, направленъ къ произведенію такого благодатнаго впечатлѣнія. Къ сожалѣнію, эта маленькая жемчужинка повѣшена немного высоко, и оттого значительно теряетъ. Въ мастерской у художника, повѣшенная какъ слѣдуетъ, эта картинка много выигрывала.

Кто не мелькомъ разсматриваетъ произведенія художества, а останавливается пристальною мыслью и на нихъ, и на ихъ авторахъ, не будетъ сомнѣваться въ томъ, что нынѣшніе этюды г. Рѣпина—это пробы новой, возмужалой его кисти, подобно тому, какъ лѣтъ 8 тому назадъ, этюды, привезенные имъ съ Волги, были пробами его кисти, готовившейся писать „Бурлаковъ". На сколько теперешніе этюды выше, и сильнѣе, и самобытнѣе тогдашнихъ, на столько, надо надѣяться, будутъ выше, и сильнѣе, и самобытнѣе тѣ картины, которыя онъ теперь, какъ говорятъ, пишетъ.

III.

Къ этимъ четыремъ крупнымъ художникамъ, явившимся на выставку съ доказательствами новагб значительнаго своего успѣха и развитія, надо причислить еще одного, Николая Маковскаго. Его виды и пейзажи были всегда не худы и до извѣстной степени даровиты. Ныньче же онъ выставилъ „Видъ на Волгѣ близъ Нижняго Новгорода", который есть лучшее его, до сихъ поръ, произведеніе. Дальніе планы написаны прелестно, изучены очень тщательно и, по пріятности впечатлѣнія, имѣютъ, мнѣ кажется, нѣчто общее съ дальними планами г. Саврасова въ его изящной картинкѣ: „Грачи прилетѣли".

Затѣмъ, слѣдуетъ на передвижной выставкѣ цѣлая масса художниковъ, которые новыхъ, необыкновенныхъ успѣховъ и движенія впередъ не проявили, но остались, однакоже, на прежнемъ почетномъ и почтенномъ мѣстѣ.

Начнемъ съ москвичей. Ихъ, впрочемъ, на нынѣшній разъ всего одинъ: Владиміръ Маковскій. Этотъ художникъ, съ тѣхъ поръ, какъ г. Перовъ сталъ быстро понижаться и даже, повидимому, принялъ намѣреніе вовсе воздержаться отъ выставленія въ публику новыхъ произведеній, рѣшительно можетъ считаться первымъ московскимъ художникомъ. А если такъ, если высокое его положеніе налагаетъ на него обязанности, если надо требовать съ него многаго, то, конечно, прежде всего принимаешься жалѣть, зачѣмъ давно не появляется изъ его мастерской ничего равнаго „Пріемной у доктора", „Любителямъ соловьевъ" и другимъ капитальнымъ его произведеніямъ. Его картины послѣднихъ лѣтъ „Охотникъ въ избѣ", „Посѣщеніе бѣдныхъ", „Инвалидъ", „Полученіе пенсіи въ казначействѣ" и нѣкоторыя другія—конечно, талантливы, содержатъ не мало превосходныхъ фигуръ, группъ, выраженія и всяческихъ правдивыхъ и типическихъ подробностей, но не приближаются къ прежнимъ его первоклассньмъ вещамъ. Все такъ. Но вѣдь и эти картины истинно прекрасны и полны достоинствъ. Какъ же ими не быть довольну? Картины нынѣшней выставки принадлежатъ также къ этому разряду. „Друзья-пріятели" — это премилая вещь, нѣчто въ Федотовскомъ родѣ: одинъ изъ друзей—военный, въ бѣломъ кителѣ и по домашнему, стоитъ посреди комнаты, широко разставивъ ноги и голоситъ нѣкій романсъ, прищипывая аккомпаниментъ на гитарѣ; почтенные и неуклюжіе товарищи, все народъ пожилой, поближе къ столу съ закуской, радостно слушаютъ своего разбитного музыканта, одинъ даже нескладно тактъ бьетъ жирной рукой, другой любезничаетъ, за спиной у всѣхъ, съ полногрудой молодой кухаркой съ красными локтями, у которой лобъ лоснится, а толстыя губы масляно улыбаются. Сколько тутъ комизма и характерности! Другая картинка меньше ростомъ, но никакъ не хуже первой: „Поздравленіе съ ангеломъ". Это старушка, въ воскресномъ чепцѣ и платьѣ, воротилась отъ обѣдни и подноситъ просвирку дорогому имениннику, старичку мужу или родственнику, въ халатѣ, но уже въ панталонахъ и жилетѣ и съ бѣлымъ галстухомъ на шеѣ. Самоваръ уже кипитъ на столѣ, чашки ждутъ, и Филемонъ съ Бавкидой тотчасъ займутся дѣломъ. А между тѣмъ, какъ эти сѣдые пріятели наклонились другъ къ другу, какъ они кротко и любовно глядятъ другъ другу въ глаза, какая тихая, незлобивая, удаленная отъ всей Европы, жизнь сказывается въ этомъ уголкѣ. Кажется, на стариковскій именинный дуэтъ радуются, изъ-за своихъ лампадокъ, сами образа, развѣшенные щедрою рукою въ переднемъ углу. Третья картина, „Прогулка", есть повтореніе одного прежняго, уже разъ удавшагося г. Владиміру Маковскому мотива. Прогуливающаяся тутъ барыня-старуха, съ совиной физіономіей, въ бѣлыхъ букляхъ, съ клюкой въ рукѣ и съ лакейчикомъ позади ея истертаго полосатаго бархатнаго салопа, это та самая ветхая генеральша, должно быть крикливая и амбиціонная, которая шла получать пенсію по самой серединѣ недавней картины г. Маковскаго: „Губернское казначейство". Въ ожиданіи лучшаго, пріятно встрѣтить даже и прежній удачный, мѣткій типъ, снова повторенный, и тщательно выполненный, въ увеличенномъ форматѣ, да еще съ нѣкоторыми новыми подробностями.

Изъ петербургскихъ художниковъ, я начну съ г. Крамскаго. Помня, какое высокое мѣсто онъ занимаетъ въ ряду нашихъ художниковъ, пожалуй слѣдовало бы и къ нему прежде всего обратиться съ упрекомъ: отчего онъ какъ будто остановился въ

своемъ развитіи, въ своемъ шествіи впередъ: вѣдь съ 1874 и 1875 годовъ, временъ самаго сильнаго его разцвѣта, онъ ничего не сдѣлалъ, что̀ равнялось бы его превосходнымъ портретамъ гг. Шишкина и Григоровича, лучшимъ его созданіямъ, извѣстнымъ до сихъ поръ публикѣ. Появляющіеся ныньче на передвижной выставкѣ портреты кн. Оболенскаго, великаго князя Сергія Александровича, этюдъ „Созерцатель“—все это прекрасныя вещи, отличающіяся превосходнымъ сходствомъ, наблюдательностью и тщательнымъ выполненіемъ, но вотъ и все. Высшихъ качествъ художественнаго творчества, проявленныхъ въ портретахъ 1874—1875 годовъ, здѣсь не присутствуетъ. Но готовый упрекъ замерзаетъ на губахъ, когда знаешь, что г. Крамской уже нѣсколько лѣтъ работаетъ надъ громадной исторической картиной, старательно отъ всѣхъ скрываемой, когда помнишь, до какой высоты пониманія и передачи характеровъ и натуры поднялся г. Крамской около второй половины 70-хъ годовъ, наконецъ, когда передъ памятью и воображеніемъ твоимъ носится изумительный портретъ графа Льва Толстого, написанный такъ недавно еще г. Крамскимъ. Такая, право, жалость, этотъ портретъ не появился на передвижной выставкѣ, а прямо поѣдетъ въ Парижъ на всемірную выставку (графъ Левъ Толстой смилостивился, наконецъ, и далъ свое разрѣшеніе показать его всей публикѣ)—а ему именно такъ необходимо было бы появиться передъ нашими зрителями. Будетъ ли кому-нибудь изъ европейской публики, въ Парижѣ, настолько же дорога, какъ и намъ, эта картина,разъ—какъ изображеніе графа ЛьваТолстого, и два—какъ chef d'eouvre Крамскаго? Тамъ не знаютъ созданій гр. Толстого, тамъ не имѣютъ понятія, что такое „Севастополь“, „Война и миръ“, „Отрочество и юношество“—значитъ, имъ лицо автора все равно что ничего. А намъ-то! Кто будетъ тамъ, какъ мы, всматриваться, на портретѣ, въ эти мужественныя, хотя и мало красивыя, даже, на первый взглядъ, ординарныя черты лица, кто будетъ, какъ мы, отыскивать умъ и талантливость, доходящую иногда до геніальности, въ глазахъ у такого человѣка? И что же? Точно по заказу, г. Крамской написалъ тутъ лучшій свой портретъ, далъ тутъ на свѣтъ лучшее свое созданіе, и то, что̀ такъ долго ему не давалось, мастерская краска, талантливость могучаго и поразительно-прекраснаго колорита, тутъ вдругъ откуда-то у него очутились и взяли такую могучую, неожиданную ноту, какія встрѣчаешь у капитальнѣйшихъ портретистовъ XVII вѣка. Кто разсѣянно и безучастно взглянетъ на эту картину, подумаетъ: это какой-то слесарь, мастеровой въ блузѣ, съ мозолистыми руками—вотъ и все. Но посмотрите пристальнѣе—и передъ вами откроется глубокая, сложная, талантливая, полная энергіи и силъ натура. Всю внутреннюю душу и складъ этого человѣка г. Крамской схватилъ съ такимъ же изумительнымъ мастерствомъ, съ какимъ онъ схватилъ натуру и весь внутренній складъ души, когда писалъ портретъ г. Григоровича. Только на нынѣшній разъ прибавилась еще краска изумительной силы и красоты. Кто этакой ступени достигъ, отъ того надо ждать слишкомъ многаго. Г. Крамской еще весь впереди. Довольно у него написано портретовъ старательныхъ. вѣрныхъ, очень хорошихъ и даже превосходныхъ. Пора ему приняться и за тѣ chef d'oeuvr'ы, къ какимъ его натура такъ явно способна. Еще хотѣлось бы посмотрѣть: способенъ ли онъ передавать съ большимъ талантомъ женскіе типы и натуру? До сихъ поръ мы вовсе не знаемъ у него пробъ по этой части[1]).

Г. Максимовъ не представилъ на передвижную выставку ничего особенно важнаго. „Примѣрка ризы“ довольно милая вещица, и старуха мать, разсматривающая со своего стула, какъ примѣриваютъ на себѣ новую ризу ея дочери, швеи—написана очень недурно, живыми красками! Надо надѣяться, что эта, довольно пустая сцена выбрана только для того, чтобы поучиться краскамъ, въ которыхъ у г. Максимова такой сильный недочетъ. Опытъ удался, картинка написана красками, далекими отъ черноты и мрачности „Колдуна“ и отъ бѣлесоватости „Раздѣла“. Значитъ, полно терять время на пустяки, скорѣе за работу, за настоящую работу, пишите скорѣе что-то опять въ самомъ дѣлѣ важное и хорошее, какъ остальные ваши товарищи.

Изъ картинъ г. Васнецова вниманія заслуживаетъ всего одна: „Витязь“. Картина на иностранный сюжетъ, „Акробаты“, столько же мало удалась г. Васнецову, какъ мало удаются почти всегда русскимъ художникамъ чужеземные сцены и типы, наскоро увидѣнные, нисколько насквозь не проникнутые, и, значитъ, изображенные съ самой поверхностной стороны. „Побѣда“ и „Военная телеграмма“ не совсѣмъ удачны, какъ и нѣкоторыя другія изъ прежнихъ вещей г. Васнецова (напр., „Картинная лавочка“), по искусственной группировкѣ, прилаженной въ какую-то копну, сверхъ того въ отдѣльныхъ фигурахъ мало и натуры и склада. За то „Витязь“ г. Васнецова принадлежитъ къ лучшему, что онъ до сихъ поръ сдѣлалъ. Это родъ тяжелаго, немножко неуклюжаго (какъ и слѣдуетъ) Руслана, раздумывающаго о своей дорогѣ на полѣ битвы, гдѣ валяющіеся по землѣ кости и черепа поросли „травой забвенія“. Большой камень съ надписью, торчащій изъ земли, богатырскій конь, грузный, лохматый, ничуть не идеальный, и въ самомъ дѣлѣ исторически, такой, на какихъ должны были ѣздить Ильи Муромцы и Добрыни, и которыхъ найдешь сколько угодно даже и до сихъ поръ по Россіи,—унылость во всемъ полѣ, красная полоска зари на дальнемъ горизонтѣ, солнце, играющее на верхушкѣ шлема, богатые азіятскіе доспѣхи на самомъ витязѣ, его задумчивый видъ и опустившаяся на сѣдлѣ фигура—это все вмѣстѣ составляетъ картину съ сильнымъ историческимъ настроеніемъ. Жаль только, что здѣсь у г. Васнецова не явился на помощь такой же изящный колоритъ, какимъ отличалась лучшая его

[1]) Эта статья уже была написана и набиралась, когда принесенъ былъ на выставку превосходный женскій портретъ, въ черномъ платьѣ, съ краснымъ платкомъ на шеѣ, нарисованный г. Крамскимъ еще въ 1874 г., пастелью и акварельными красками. По типичности, красотѣ и правдѣ, это одно изъ высшихъ созданій г. Крамскаго.

въ этомъ отношеніи картина: „Питье чая въ трактирѣ".

Этюдъ „Старуха съ просвиркой" г. Лемоха одна изъ лучшихъ его картинъ. Здѣсь есть и краски, и искреннее выраженіе въ набожно поднятыхъ кверху глазахъ. Только основной мотивъ и поворотъ головы, кажется, не совсѣмъ оригинальны, они напоминаютъ старуху г. В. Маковскаго, жалующуюся на зубную боль въ „Пріемной у доктора".

Нынче на выставкѣ, надо вообще замѣтить, пропасть удавшихся старухъ, самыхъ разнообразныхъ типовъ и характеровъ. Ихъ множество на картинахъ у гг. Савицкаго и Мясоѣдова, въ платкахъ и повойникахъ; двѣ у г. Владиміра Маковскаго, одна у г. Лемоха—въ чепчикахъ. Наконецъ, есть еще одна—у г. М. Клодта въ его „Передъ отъѣздомъ". Эта тоже въ смирномъ чепчикѣ и пасмурномъ платьѣ. Она и сама смирная и пасмурная, сидитъ бѣдняжка на диванѣ, опустивъ глаза и роняя крупныя слезы—ей жметъ руку офицеръ, въ дорожной формѣ, кругомъ на полу увязанные чемоданы и чехлы, дѣло идетъ, значитъ, объ отправкѣ на войну. Лицо у сына какъ будто писано черезчуръ мѣломъ, да и вообще его фигура не отличается, но мать—это недурной типъ и выраженіе, даже есть что-то въ самомъ дѣлѣ искреннее и теплое. Другая, уже большая картина г. Клодта: „Теремъ царевенъ" есть хорошій этюдъ по части архитектуры, костюмовъ и вообще внутренней обстановки русскихъ дворцовъ XVII вѣка. Ни какой-нибудь сцены, ни характеровъ, ни особеннаго душевнаго выраженія тутъ искать нельзя, но картина цвѣтиста и интересна. Всѣхъ лучше одна изъ царевенъ, усѣвшаяся съ опущенной головой, далеко, въ глубинѣ окна и вовсе не слушающая духовныхъ кантовъ тѣхъ трехъ разодѣтыхъ боярышень, что поютъ, стоя на переднемъ планѣ.

Наши пейзажисты представили на передвижную выставку нѣсколько прекрасныхъ вещей, конечно не проявляющихъ никакого новаго шага впередъ ихъ авторовъ, но все-таки замѣчательныхъ. Первое мѣсто занимаетъ „Рожь" г. Шишкина—мотивъ, имъ кажется, еще никогда не пробованный и мастерски нынче выполненный. Эта рожь, кажется, самъ-восемьдесятъ, такая она тучная, роскошная; она наполняетъ золотистыми отливами всю картину, и только въ серединѣ разгибается въ обѣ стороны, чтобы пропустить вьющуюся тропинку съ бредущими по ней крестьянками. Въ двухъ мѣстахъ изъ-за ржи поднимаются великолѣпными лиственными столбами, громадныя сосны словно колонны портала. Другая картина г. Шишкина „Лѣсъ", отличается всѣми обычными качествами этого художника. „Рожь" у г. М. К. Клодта—тоже прекрасная картина, хотя нѣсколько уступаетъ въ эффектѣ „ржи" г. Шишкина. Кромѣ самого поля, прекрасны здѣсь даль и небо. Картины гг. Боголюбова и Беггрова, перваго—„Прибой волнъ въ Трепорѣ" и второго—„Смотръ на Транзундскомъ рейдѣ"—по всегдашнему блестящи и эффектны по колориту. Въ картинѣ г. Волкова „Передъ ливнемъ" немного непріятной по пестрому переднему плану, есть прекрасно удавшійся мотивъ—это гдѣ-то вдали полоса свѣта, налегшая поперегъ всей необозримой мѣстности, среди надвигающейся темени, и только вспыхнувшіе вдругъ безчисленные калейдоскопы цвѣтныхъ предметовъ.

Наконецъ, есть еще на выставкѣ пейзажъ, который всѣ хвалятъ, и на который тутъ же всѣ нападаютъ. Это—„Лѣсъ" г. Куинджи. И, мнѣ кажется, публика совершенно права. Какъ эффектъ багроваго солнечнаго освѣщенія, подъ вечеръ, лѣтомъ—эта картина представляетъ что-то въ самомъ дѣлѣ новое и необыкновенное. Можетъ быть никому еще не удалось написать своею кистью такого жгучаго, такого раскаленнаго солнца. Но за то, этой одной полоскѣ, удачной и талантливой до-нельзя, новой и своеобразной, принесена въ жертву вся остальная картина. Передъ зрителемъ тутъ не лѣсъ, не деревья, а какая-то темная безразличная декорація, невѣроятная, безъ малѣйшаго просвѣта, безъ листьевъ, съ плохо написанной лужей посереди. За это хвалить—нечего. Пейзажъ долженъ быть портретомъ съ природы, а не ловленіемъ однихъ красивыхъ или поразительныхъ эффектовъ ея. Искать только эти послѣдніе—дѣло скользкое и опасное. Даже при самой сильной, поэтической первоначально натурѣ, можно тутъ легко сковырнуться, полетѣть внизъ головой. Мнѣ кажется, нѣчто въ родѣ этого готовъ сказать г. Куинджи каждый, кто любитъ и цѣнитъ его оригинальное дарованіе. А что онъ можетъ достигать необыкновеннаго, доказывается капитальною, поразительною, огненною, раскаленною щелью на нынѣшней его картинѣ.

Вотъ главный составъ выставки. Когда еще бывалъ такой?

Передвижныя выставки имѣли несомнѣнный успѣхъ внутри Россіи, для которой онѣ всего болѣе и назначались. Это доказываютъ даже и отчеты за первыя три выставки, одни только до сихъ поръ и напечатанные. Первая выставка посѣтила четыре города: Петербургъ, Москву, Кіевъ и Харьковъ (всего было 30,527 посѣтителей; за исключеніемъ обѣихъ столицъ—8,572 посѣтителя); продано было картинъ на 22,910 руб. Вторая выставка посѣтила восемь городовъ: Петербургъ, Ригу, Вильно, Орелъ, Харьковъ, Одессу, Кишиневъ и Кіевъ (всего было 27,752 посѣтителя, за исключеніемъ столицы—21,430 посѣтителей), картинъ продано на 22,700 руб. Третья выставка посѣтила девять городовъ: Петербургъ, Москву, Казань, Саратовъ, Воронежъ, Харьковъ, Одессу, Кіевъ, Ригу (всего посѣтителей было 41,646, за исключеніемъ обѣихъ столицъ--21,978 посѣтителей), картинъ продано на 22,525 руб.

Даже однѣ эти цифры достаточно говорятъ, нужны ли передвижныя выставки и приносятъ ли онѣ пользу.

Неужели всѣ цифры не выростутъ еще болѣе, когда въ нашихъ внутреннихъ городахъ появится нынѣшняя выставка, по богатству и талантливости произведеній оставляющая далеко за собою всѣ прежнія?

(„Новое Время", 29 и 30 марта 1878 г., № 748 и 749).

Новая картина Макарта.

Въ Вѣнѣ производитъ теперь громадный фуроръ картина знаменитаго Макарта, назначенная для парижской всемірной выставки. Вѣнскія газеты увѣряютъ, что въ ихъ городѣ только и разговоровъ, что про эту картину, во-первыхъ потому, что сюжетъ любопытенъ и талантъ Макарта великъ, а во-вторыхъ, еще и потому, что на картинѣ, хотя и относящейся къ XVI вѣку, воспроизведены портреты множества самыхъ красивыхъ жительницъ Вѣны, дамъ и дѣвицъ изъ разныхъ сословій, да еще притомъ почти вовсе безъ всякаго костюма. Положимъ, всѣмъ извѣстно, что Макартъ не писалъ все раздѣтое тѣло этихъ дамъ прямо съ натуры, и довольствовался одной головой съ плечами оригиналовъ, остальное же тѣло писалъ съ цеховыхъ натурщицъ, или прямо изъ головы; однако же, у иныхъ зрителей закрадывается подозрѣніе: „а впрочемъ, кто его знаетъ, можетъ быть Макарту и взаправду удалось уговорить ту или другую особу, изъ числа вѣнокъ, проявить передъ его художественными глазами, въ мастерской, прелести и совершенства не одной только головы, физіономіи, плечъ и рукъ“. И вотъ, толпы стремятся въ „Künstlerhaus“—уютный красивый домикъ, построенный недалеко отъ новой Оперы, нарочно для художественныхъ выставокъ. Въ этомъ самомъ помѣщеніи находилась все лѣто 1873 года, въ продолженіе тогдашней вѣнской всемірной выставки, громадная картина того же Макарта: „Поклоненіе венеціанскаго народа красотѣ Катерины Кормаро, кипрской королевы“, и стеченіе публики было постоянно огромное. Но, по словамъ вѣнскихъ газетъ, это было ничто въ сравненіи съ тѣмъ, что̀ теперь въ Вѣнѣ происходитъ, такъ что даже (неслыханное дѣло) въ окрестностяхъ „Künstlerhaus'а“, обыкновенно довольно уединеннаго, полиція должна присутствовать и наблюдать за правильностью движенія экипажей и пѣшеходовъ. Нельзя сомнѣваться, что новая блестящая картина Макарта будетъ однимъ изъ самыхъ главныхъ художественныхъ произведеній всемірной выставки, открывающейся 1-го мая, т.-е. по нашему счету во вторникъ на Пасхѣ, и потому будетъ кстати дать читателямъ хотя нѣкоторое понятіе о ней.

Картина называется: „Въѣздъ Карла V въ Антверпенъ“. Сюжетъ ея взятъ изъ разсказа Альберта Дюрера, въ его извѣстномъ „Дневникѣ“, а также изъ его письма къ великому другу его, реформатору Меланхтону. Альбертъ Дюреръ самъ присутствовалъ при въѣздѣ императора въ Антверпенъ; онъ находился при этомъ въ его конной свитѣ, и говоритъ въ „Дневникѣ“, что нарочно для этого случая были выстроены громадныя тріумфальныя ворота, шириною въ 40 футовъ, вышиною въ два этажа. Они были очень пышно декорированы, но самымъ поразительнымъ убранствомъ ихъ были красивѣйшія женщины Антверпена, разставленныя какъ въ живой картинѣ по разнымъ пьедесталамъ и выступамъ парадной постройки. Дюреръ прибавляетъ, что большинство женщинъ были такъ красивы, что онъ „мало такихъ и видывалъ на своемъ вѣку“. Само собою разумѣется, что по правиламъ тогдашняго искусства, женскія фигуры эти являлись тутъ аллегоріями разныхъ добродѣтелей чествуемаго лица, т.-е. онѣ изображали „мудрость“, „силу“, „умѣренность“, „щедрость“, „религіозность“ и т. д., и, по тогдашнимъ же художественнымъ правиламъ, должны были являться лишь на половину прикрытыми пышною, quasi-классическою драпировкой. И распорядители праздника, для выполненія своей программы, не остановились ни передъ какими соображеніями: въѣздъ происходилъ 23 сентября 1520 года, т.-е. уже осенью, но гг. распорядители не задумались ни о ревматизмахъ, ни о катаррахъ, ни о чахоткахъ и горячкахъ, и заставили нѣсколько молодыхъ бельгіекъ простоять полу-нагими на воздухѣ, изъ-за того только, что онѣ къ несчастію своему были красивѣе другихъ. Мотивъ варварскій и нелѣпый, который, однако же, по всему видно, никому тогда не казался такимъ. Не слыхать было жалобъ и протестовъ, и самъ Альбертъ-Дюреръ, такой всегда умный и разсудительный, ни единымъ словомъ не заикается о томъ, чтобы продѣлка антверпенскихъ низкопоклонниковъ показалась ему возмутительною. Напротивъ, онъ замѣтилъ только одну „эстетическую“ сторону дѣла. Въ письмѣ къ Меланхтону Альбертъ Дюреръ говоритъ, что молодой Карлъ V (ему было всего 20 лѣтъ) не обратилъ почти никакого вниманія на всю эту живую картину, но „я—говоритъ, какъ живописецъ, подъѣхалъ поближе, во-первыхъ, чтобы понять, что такое тутъ было представлено, а во-вторыхъ, чтобы хорошенько поразсмотрѣть красоты этихъ дамъ — я былъ немножко побезстыднѣе императора“. Казалось бы, черезъ 350 лѣтъ, пора бы художникамъ что-нибудь и получше понимать. Что̀ тогда было, можетъ быть извинительно по неотесанности эпохи, только-что покончившей со средними вѣками, то̀ уже никакъ не годится нынче. Такъ нѣтъ же: въ самомъ сердцѣ Европы, въ Вѣнѣ, этомъ „второмъ Парижѣ“, какъ говорится, лучшій, первѣйшій художникъ беретъ съ восхищеніемъ эту самую тему, пишетъ громадую картину, и цѣлый городъ безпрекословно не нарадуется, будто ни въ чемъ не бывало; отъ посѣтителей отбоя нѣтъ—пожалуй, отъ и ихъ отбоя не будетъ и на парижской всемірной выставкѣ. Кому какое дѣло до того, что тутъ представлены не то, что ужь глупости, а просто постыдныя и варварскія затѣи—вѣдь, на сценѣ цѣлый полкъ женщинъ, чудесно написанныхъ и почти столько же одѣтыхъ, какъ Ева въ раю, да еще вдобавокъ со знакомыми лицами—чего же больше, о чемъ тутъ еще разсуждать? И толпа, безумная и безтолковая, бѣжитъ, хлопаетъ въ ладоши и радуется.

Кто говоритъ (я привожу слова одного фельетона изъ вѣнской газеты „Neue Freie Presse“): „А вотъ

наша знаменитая актриса Вальтеръ изъ Бургъ-театра. Вотъ-то штука! Мы еще не видывали ее голой. А ну-ка, давай посмотримъ, посмотримъ хорошенько... Другіе: вотъ мадамъ X., жена трактирщика; а вотъ фрау фонъ-Т. съ золотыми волосами, а вонъ еще фрау Z., жена журналиста... Какія формы, какія нѣжныя очертанія и округлости, тутъ напоминающія распускающуюся розу, а тамъ—цвѣтущій піонъ въ полной силѣ и блескѣ... Но куда же дѣвался нашъ министръ финансовъ, баронъ фонъ-Гофманъ, этотъ завсегдатель всѣхъ баловъ, театровъ, актрисныхъ уборныхъ и т. д.? Какъ его на картинѣ нѣтъ?..“ Вотъ и всѣ разговоры вѣнской публики. Пожалуй, не больше того будетъ и у всѣхъ остальныхъ публикъ, въ Парижѣ. Пикантность и мастерскія краски—чего же больше надо отъ картины?

Вѣнскіе журналы утверждаютъ, что Макартъ сдѣлалъ нынѣче громадные успѣхи, много усовершенствовалъ свой рисунокъ (всегда слишкомъ небрежный) и прибавилъ многое къ типамъ изображенныхъ личностей (всегда слишкомъ безразличныхъ и даже вовсе ничего не значущихъ). Можетъ быть, это правда, и дай Богъ Макарту успѣха съ его талантомъ и развитіемъ—мы постараемся подробно разсказать и опредѣлить все это нашимъ читателямъ, если намъ удастся попасть въ Парижъ, на всемірную выставку, надо ее собственными глазами видѣть—а все-таки, талантъ—талантомъ, но глупостей и вздоровъ писать не слѣдуетъ, да еще на саженныхъ холстахъ, стоившихъ нѣсколько лѣтъ трудовъ и жизни.

(„Новое Время“, 7 апрѣля 1878 г., № 757).

Письма изъ чужихъ краевъ.

I.

Берлинъ.

Когда мнѣ случается быть въ Берлинѣ, я не перестаю думать про Петербургъ. Во-первыхъ, все тутъ еще слишкомъ близко, и люди, и вещи, и дома, и улицы, и хорошее, и скверное, все тутъ еще слишкомъ сильно толчется въ воображеніи и памяти. Но, подъ наплывомъ новыхъ впечатлѣній, воспоминаніе о Петербургѣ только со стороны личной пожалуй скоро и исчезаетъ, заслоненное множествомъ новаго. Нѣтъ, очутившись въ Берлинѣ, я совершенно по другой причинѣ не перестаю думать про Петербургъ. Дѣло въ томъ, что въ числѣ подражаній, которыя, какъ всякому извѣстно, давно уже составляютъ главную нашу задачу и восторгъ, подражаніе всему прусскому играетъ едва ли не первую роль. Значитъ, если надобны у насъ перемѣны, если намъ слѣдуетъ желать себѣ и ожидать того или другого новаго, заведеннаго совершенно вновь или хоть поправленнаго—раньше всего обратись взоромъ въ Берлинъ, и посмотри попристальнѣе, что тамъ происходитъ? Нѣтъ тамъ такой-то вещи, такого-то предмета и учрежденія, такой-то привычки или манеры—ну, и прекрати свои заботы по этой именно части. Раньше времени нечего о ней заботиться, очередь ея еще не наступила, подожди, потерпи, и займись другимъ. Напротивъ, если замѣтишь въ прусской столицѣ то или другое, что̀ хорошо и пріятно, да чего у насъ еще нѣтъ—ну, и радуйся, и восплещи всѣмъ составомъ, и всѣмъ сердцемъ своимъ. Радуйся и ожидай, растворяй ротъ и заблаговременно уже причмокивай съ аппетитомъ, смѣло пиши домой: готовьте мѣсто и посматривайте на часы, вотъ чего у насъ пока еще не было, а вотъ уже наступаетъ, и въ дорогу къ намъ собирается черезъ Эйдкуненъ и Вержболово.

Я давно уже знаю очень хорошо (какъ и всѣ) этотъ естественный, вѣроятно самою природою предначертанный ходъ событій, я всякій разъ, прямо изъ вагона, съ трепетомъ проѣзжаю, раннимъ утромъ, въ дребезжащихъ дрожкахъ, и за спиной кучера съ безчисленнымъ множествомъ ниспадающихъ воротниковъ, по едва просыпающимся улицамъ Берлина, и выглядываю по сторонамъ. Что новаго, что новаго? Что сдѣлалось лучше, что хуже? Вѣдь я не простой пріѣзжій, я русскій. Вѣдь я тутъ словно чиновникъ, побывавшій гдѣ-то долго въ отпуску и возвращающійся наконецъ въ департаментъ своего министерства: что дескать, какія новыя распоряженія вышли, и какъ намъ писать, и какъ намъ сидѣть, и какъ намъ смотрѣть? Все сразу услышишь и узнаешь. Ну, а потомъ успокоишься, и пойдетъ все ладно, и мирно, и вообще какъ слѣдуетъ, какъ прилично, какъ быть должно.

Поэтому-то, каждый шагъ впередъ Пруссіи, Берлина, глубоко радуетъ меня, до самыхъ корней потрясаетъ всѣ мои фибры, и нѣтъ всякій разъ въ Берлинѣ человѣка съ болѣе настороженными ушами и глазами, чѣмъ я.

Конечно, я не осмѣлюсь взять на себя роль наблюдателя всей вообще прусской общественной жизни и дѣятельности. Съ меня довольно будетъ и того, если мнѣ удастся передать нѣсколько главныхъ чертъ изъ той физіономіи Берлина, которая меня особенно интересуетъ — физіономіи художественной. Въ ней вѣдь тоже выражается интеллектуальное и общественное настроеніе, весь нынѣшній его духъ и уровень.

Само собою разумѣется, у Берлина не одна общая, сплошная физіономія, а нѣсколько. Въ наше время иначе и быть не можетъ со всякимъ городомъ, а особенно съ большимъ городомъ, съ цѣлой столицей. Развѣ однѣ только деревни (да и тамъ это еще иной разъ вопросъ) живутъ одною сплошною, нераздѣльною, нерасчлененною жизнью, такъ что съ

котораго конца ни посмотри, вездѣ все одно и то же. Въ каждомъ нынѣшнемъ городѣ, въ тысячу разъ еще болѣе, чѣмъ въ прежнія времена, интересовъ, вкусовъ, понятій, привычекъ, и стремленій: Ихъ такая громадная и разнообразная масса, что нечего и думать о какомъ-нибудь общемъ единствѣ. И это крайнее разнообразіе понятій, вкусовъ, привычекъ тотчасъ отражается и на внѣшнемъ видѣ, города. Какъ было вездѣ, такъ было и въ Берлинѣ. Берлинъ сложенъ изъ нѣсколькахъ отдѣльныхъ кусковъ и центровъ, у которыхъ у каждаго своя исторія—значитъ, своя и физіономія. И отъ этого не правы тѣ, кто давно на всѣ лады твердитъ, будто у Берлина только и есть, что одна общая, неизмѣнная физіономія—физіономія казармы и тюрьмы. Нѣтъ, это только одна изъ чертъ его физіономіи. У Берлина есть еще нѣсколько и другихъ физіономическихъ чертъ, есть что-то, свидѣтельствующее о тяжкой усталости отъ прежней казарменной и тюремной эпохи, съ желѣзными рѣшетками и тяжелыми каменными завитками—въ архитектурѣ, съ париками и вѣчными палками въ рукахъ—въ скульптурѣ, что-то свидѣтельствующее о проснувшемся, наконецъ, желаніи подышать свѣжимъ воздухомъ и взглянуть на какія-нибудь болѣе привѣтливыя и живыя формы. Но долгая привычка ко всяческой ферулѣ сдѣлала то, что пробующіе вздохнуть—все-таки и до сихъ поръ дышатъ не по своему, не вольно, не изъ свободной груди, а косясь на которую нибудь указку, кланяясь которому нибудь учителю и азбукѣ, и не забирая даже въ голову этой дерзкой мысли: попробовать что-нибудь прямо и просто свое, новое. Берлинское искусство, даже самое лучшее, вѣчно кого-нибудь да повторяетъ, вѣчно къ кому-нибудь и къ чему-нибудь себя да пригоняетъ, вѣчно только того и норовитъ, на кого бы быть похожимъ. Что значитъ долгое рабство, и особенно тяжеловѣсное, тяжкое, нѣмецкое рабство. Такъ отъ „баръ“ и не отвыкаешь, такъ на нихъ поминутно и оглядываешься, въ чемъ бы то ни было!

То рабство, которое одолѣваетъ всего болѣе Берлинъ, это—„классицизмъ“, но классицизмъ не одного сорта, а нѣсколькихъ. Было, правда, такое время, когда на шеѣ у прусскаго художника сидѣлъ всего одинъ только кошмаръ, всего одинъ только классицизмъ—греческій; но это счастливое время давно уже прошло. Архитекторовъ, какъ Шинкель блаженной памяти, живописцевъ, какъ Карстенсъ и скульпторовъ, какъ Шадовъ, которые весь свой вѣкъ только и знали что молебны служили Греціи и греческому искусству, и подражали ему съ грѣхомъ пополамъ, топорно и тупо—уже нѣтъ болѣе. Нынѣшній берлинецъ (и изъ среды публики, и изъ художниковъ) уже не хочетъ болѣе такой „односторонности“, онъ ею гнушается, онъ одного единственнаго идола—презираетъ, но подайте ему два или три—и онъ тогда сейчасъ же доволенъ и счастливъ. Берлинскій нынѣшній архитекторъ помѣшанъ на „Ренесансѣ“, т.-е., на томъ искусствѣ, что̀ слыветъ „возродившимся“ послѣ никуда негодныхъ (за свою оригинальность, національность и смѣлость) среднихъ вѣковъ, молится на этотъ „Ренесансъ“, итальянскій, французскій или нѣмецкій, какъ его отецъ или дядя молился на чистую и нераздѣльную Грецію; конечно за однимъ разомъ припоминаетъ тоже отъ времени до времени и ныньче ту святую Грецію, но затѣмъ уже вполнѣ успокоивается и ничего болѣе знать не хочетъ, ни о чемъ болѣе не задумывается. Все прекрасно, и ничего болѣе не нужно.

Отъ этого-то и выходитъ, что новѣйшій Берлинъ—какой-то необыкновенный Янусъ, съ цѣлыми тремя лицами. Одно лицо, самое несносное, самое нестерпимое—это остатки стариннаго, давно скончавшагося, но все еще не похороненнаго Берлина XVII и XVIII вѣка, Берлина палокъ и фухтелей, Берлина мрачныхъ голыхъ стѣнъ съ едва проковыренными окнами, Берлина безотрадныхъ вертикаловъ и горизонталовъ, безъ единаго веселаго украшенія, безъ единаго смѣющагося цвѣточка, который свидѣтельствовалъ бы о сердцѣ и жизни. Но то, чтовы двинулось кругомъ этого противнаго старика, ему на смѣну, смягчало и поправляло многое, а все было далеко отъ чего нибудь въ самомъ дѣлѣ своего, здороваго и талантливаго, отъ всего того, что̀ нужно нынѣшнему человѣку, и что̀ уже пробуется въ разныхъ краяхъ Европы. Берлинскій архитекторъ 60-хъ и 70-хъ годовъ такой же рабъ чужого почина, какимъ былъ его предшественникъ, берлинскій архитекторъ 30-хъ и 40-хъ годовъ, и оба вмѣстѣ вовсе не такъ далеки, какъ воображаютъ, отъ суроваго и бездушнаго каменьщика прошлаго и предпрошлаго вѣка. Какое утѣшеніе видѣть ныньче на каждой берлинской улицѣ повтореніе старыхъ французскихъ или итальянскихъ домовъ XVI вѣка, вмѣсто недавняго еще каррикатурнаго повторенія греческихъ храмовъ, или вмѣсто еще болѣе раннихъ тюремъ и казармъ, слывшихъ даже еще 50 лѣтъ тому назадъ берлинскими домами и дворцами! Нечего сказать, богатый успѣхъ, громадный шагъ впередъ! Ну да, конечно, что-то посвѣтлѣе, попривѣтливѣе и повеселѣе сталъ глядѣть ныньче Берлинъ, послѣ наплыва безчисленной массы итальянскихъ большихъ и малыхъ колоннъ съ цвѣточными орнаментами, безконечнаго количества аркадъ и аркадочекъ въ нѣсколько этажей, другъ надъ другомъ, верандъ и трельяжей, статуекъ и каменныхъ вазъ съ цвѣтами—что и говорить, новое тутъ въ милліонъ разъ лучше стараго, оно меня радуетъ и веселитъ, я ему аплодирую и желаю счастья; но когда мнѣ это новое подаютъ каждую минуту, на каждомъ шагу „безъ отдыха и срока“, когда я этимъ новымъ долженъ захлебываться, когда первый домъ или первый величественный палаццо точь въ точь то самое, что второй, и третій, и двадцатый, и сотый домъ или величественный палаццо, когда первая вилла точь въ точь повторяетъ тѣ же самыя двѣ колонки въ два или три этажа, и тѣ же самыя арочки, и наверху тотъ же безпощадный фронтонъ-треугольничекъ, какъ вторая, третья, двадцатая, сотая вилла, какъ цѣлая улица, цѣлый рядъ улицъ, и все это такъ аккуратно, такъ точно, такъ невозмутимо, такъ равнодушно, безъ единой перемѣны, безъ единой варіаціи, безъ единой смѣлой черточки, безъ единаго смѣлаго порыва въ сторону, безъ признака фантазіи и того разнообразія, которое всегда

первый признакъ таланта, тогда я сначала устаю, потомъ естъ становлюсь на дыбы, наконецъ посылаю всю эту архитектуру ко всѣмъ чертямъ; тогда я объявляю, что одна бездарщина и казенщина стоитъ другой, и что нѣсколько бóльшая приличность и смазливость все-таки талантливости и искусства не составляютъ, о которыхъ бы стоило говорить. Бѣганье (хотя бы самое ловкое и смѣтливое) въ кандалахъ „Ренесанса" ничуть мнѣ не кажется утѣшительнымъ. Педантство, искусственность и отсутствіе лично своего собственнаго, личнаго, индивидуальнаго слишкомъ тяжко дѣйствуютъ, слишкомъ отталкиваютъ.

Примѣръ Берлина — да навѣрное и иныхъ еще людныхъ столицъ, напримѣръ Вѣны — казался бы мнѣ самымъ зловреднымъ и опаснымъ для нашего еще болѣе, чѣмъ они, копирующаго, еще болѣе, чѣмъ они, рабскаго, еще болѣе тугого на починъ Петербурга, если бы въ томъ же самомъ Берлинѣ не было, тутъ же рядомъ, и противоядія. Вы ходите по берлинскимъ улицамъ, съ досадой читаете латинскія надписи на домахъ, музеяхъ, монументахъ и статуяхъ, словно мы и до сихъ поръ живемъ 2000 лѣтъ назадъ, и все еще ходимъ босикомъ или въ сандаліяхъ, и въ простыняхъ, называемыхъ тогами; вы, пожимая плечами, осматриваете стѣны самаго блестящаго изъ новыхъ берлинскихъ кафе, Unter den Linden, кафѐ Бауера, гдѣ знаменитый Вернеръ (тотъ самый, что изобразитъ для потомства, за 60,000 талеровъ, всѣ персонажи величайшаго и незабвеннѣйшаго изъ конгрессовъ — берлинскаго), только-что написалъ блестящими своими красками цѣлыхъ 6 картинъ, все изображающихъ римскія попойки, обѣды и завтраки, съ мечтающими тутъ же, въ особыхъ рамкахъ, Гораціемъ и Катулломъ, и съ латинскими стихами внизу — не правда ли, какъ это классически-остроумно и основательно для цѣлаго города, (вѣроятно все только состоящаго изъ школьниковъ и гимназистовъ); вы съ безпредѣльной тоской и безнадежностью глядите на тысячное повтореніе розетокъ, а-лагрековъ, пальмъ и всякаго иного греческаго и ренесанскаго скарба, безотрадно провожаете глазами все однѣ и тѣ же вѣчныя „двѣ колонки" на фасадѣ, ненужныя никому и ни на что громадныя входныя двери, величиной съ ворота, приходите ото всего этого вмѣстѣ въ то уныніе неописанное, какое всегда приноситъ мертвая, застывшая на чемъ-то одномъ рутина, — но въ тѣ же самыя минуты возникаетъ передъ вами воспоминаніе и о свѣтлыхъ, прекрасныхъ элементахъ новаго Берлина. Ихъ немного, но они сильны и обѣщаютъ многое въ будущемъ. Они-то для насъ всего и важнѣе, всего и значительнѣе.

На мой взглядъ, такихъ элементовъ два: одинъ — это стремленіе къ живой природѣ, другой — стремленіе къ національнымъ формамъ, чужимъ и своимъ.

По примѣру ли лондонскихъ скверовъ, по примѣру ли парижскихъ бульваровъ, или прямо по собственному почину, я ужъ не знаю, но Берлинъ все болѣе и болѣе начинаетъ наполняться зеленью. Мнѣ кажется, не проходитъ теперь года, чтобы не выросло то въ томъ, то въ другомъ углу города — сада или садика, правда черезчуръ правильно и аккуратно отгороженнаго, но все-таки пышущаго здоровою, густою и свѣжею зеленью, въ противоположность прежней засухѣ, пыли и грязи, только и наполнявшимъ прежнія площади и улицы. И вслѣдствіе того, улицы новыхъ кварталовъ, вокругъ Тиргартена и по направленію къ Зоологическому саду, наполнены такою архитектурою, которой формы лже-классичны или слѣпыя рабыни итальянскаго стариннаго искусства, но которая все время разсчитываетъ на близкое сосѣдство сада, зелени, кустовъ и деревьевъ, трельяжей и верандъ, которая со всѣмъ этимъ новымъ, давно небывалымъ ингредіентомъ и факторомъ, идетъ рядышкомъ, и дружно подаетъ ему руку: тутъ подъ видомъ живописнаго навѣса, тамъ въ видѣ цвѣточной или зеленой сквозной галлереи, наконецъ, еще въ иномъ мѣстѣ въ видѣ капельной оранжереи или стеклянной палатки. Все это имѣетъ важное значеніе и смыслъ, потому что тутъ невольно ломаются и забрасываются прочь мертвыя, неподвижныя формы, выступаетъ наружу элементъ чего-то милаго, живого и веселаго, элементъ живописности и красивости, который слишкомъ долго былъ принесенъ въ жертву Богъ знаетъ какимъ заплѣсневѣлымъ преданіямъ. Если припомнить при этомъ, какіе Пруссія сдѣлала въ послѣдніе годы сильные успѣхи по части обработки желѣза на тонкіе и изящные предметы, да еще по части гончарнаго дѣла, то легко понять, сколько новая архитектура (хотя бы подчасъ и надоѣдающая и однообразная) получаетъ красивости и значенія. Безчисленныя рѣшетки у балконовъ и передъ садами, а то же по гребню многихъ кровель, тонкія и изящныя какъ узоры или кружева, другія рѣшетки, высокимъ сквознымъ орнаментомъ самыхъ фантастическихъ и затѣйливыхъ формъ, стоящія передъ скверами и садами, наконецъ, облѣпленные желѣзной капризной орнаментистикой газовые фонари у домовъ или лавокъ — все это новые мотивы, сразу скрашивающіе даже самыя несносныя подражанія антику или самыя надоѣдательныя повторенія „Ренесанса". И, что всего красивѣе и лучше, очень часто желѣзо это послушно и ловко выгибается въ формы, изображающія цвѣты и листья, усики и завитки настоящихъ, невыдуманныхъ растеній, спирали, лепестки, вѣнчики и чашечки нѣжнѣйшихъ растеній, между тѣмъ какъ гончарное дѣло въ свою очередь выдвигаетъ впередъ цѣлыя массы изящной цвѣточной и лиственной орнаментаціи, усѣивающей карнизы, стволы и капители колоннъ, иногда даже цѣлыя полотнища стѣнъ, или ползущей вверхъ и внизъ вдоль оконъ, дверей и поясовъ зданія. Весь этотъ растительный и цвѣточный элементъ изъ желѣза и глины, появившійся вновь въ Берлинѣ, есть, безъ всякаго сомнѣнія, лучшее его украшеніе, и долженъ былъ бы пойдти намъ въ прокъ и въ науку.

Намъ тоже давно бы пора приняться, намъ, однимъ изъ главныхъ хозяевъ по части желѣза и глины, за обработку, по новому и по своему, обоихъ этихъ матеріаловъ. Вѣдь мы покуда объ этомъ и во снѣ не задумывались. Рано, должно быть. Еще надо подождать, пока въ Берлинѣ это дѣло еще крѣпче утвердится и пуститъ корни. Тогда, нако-

нецъ, и у насъ авось либо за то же самое схватятся. А то, покуда, довольно съ насъ и простой штукатурки, да налѣпленныхъ какъ пластыри, орнаментовъ, которые того и гляди кому-нибудь да на носъ свалятся. Что касается до зелени, то намъ еще дольше, должно быть, придется ждать садовъ и садиковъ при отдѣльныхъ домахъ. Уже коль скоро у насъ такъ недавно еще и съ такимъ тщаніемъ вырубили вонъ, какъ никуда негодныя, обѣ аллеи вдоль Невскаго проспекта, коль скоро упорная рубка идетъ по всему Васильевскому острову, коль скоро у насъ еле-еле начинаютъ помышлять о скверахъ на публичныхъ мѣстахъ (да и то какъ-то все ухитряются сажать такія деревья, которыя только и умѣютъ, что чахнуть и стоять голыми метелками) [1]), то не угодно ли подождать, пока очередь дойдетъ до такихъ домовыхъ хозяевъ, которые почувствуютъ надобность окружать свой домъ зеленью, а ему придавать картинность,—пока и люди, и понятія, и вкусы выростутъ. Отъ этого-то вотъ и выходитъ, что пока смотришь на Берлинъ, самъ по себѣ взятый, за многое на него нападаешь, многое въ немъ находишь невыносимымъ и несноснымъ, а станешь сравнивать съ нашимъ—и захочешь, чтобы поскорѣе къ намъ перевезли многое, и то, и другое, и десятое.

Другой радостный и свѣтлый для меня архитектурный элементъ въ Берлинѣ, это нѣкоторое стремленіе къ тому, что̀ національно и характерно. Конечно, при существованіи классичности и раболѣпства передъ „Ренесансомъ", не можетъ быть большо̀й рѣчи о національности. Національность, это что-то исключительное и особенное, что-то своеобразное и самобытное, а ничего изъ всего этого не терпитъ и не выноситъ классицизмъ стараго и новаго времени. Но вѣдь не весь же Берлинъ помѣшанъ на классицизмѣ, не весь же онъ только и свѣту видитъ, что въ Греціи и Римѣ стараго времени, или Италіи XVI в. По счастью, есть тамъ еще и другіе люди (хотя ихъ немного), которые помнятъ и многое иное еще, и желаютъ, чтобы городъ ихъ мало-по-малу наполнился и другими архитектурными формами, кромѣ греческаго храма (давно намъ болѣе ни на что непригоднаго) и итальянскаго дворца (черезчуръ уже заѣзженнаго и просто теперь тошнаго). Эти люди по-немногу пробуютъ въ Берлинѣ и арабскихъ, и индѣйскихъ, и романскихъ, и готическихъ формъ, и отъ этихъ нововведеній городъ втихомолку, медленно, туго, а всетаки разцвѣчается и выигрываетъ въ живописности и нарядности. Когда-то очередь дойдетъ и до насъ? Когда-то у насъ посмѣютъ и рѣшатся выстроить что-то въ татарскомъ, армянскомъ, грузинскомъ, еврейскомъ стилѣ? Я не говорю про храмъ, церковь, молельню—это еще, пожалуй, какъ-нибудь и состоится; но домъ, но частная постройка? Вѣдь это была бы у насъ ужаснѣйшая храбрость и дерзость, даже какое-то самопожертвованіе со стороны хозяина, притомъ же, стоило бы такому дому только попасть въ чужія руки, по продажѣ или наслѣдству, и его въ одну минуту изуродуютъ, урѣжутъ и исковеркаютъ: ты, молъ, со своимъ носомъ не суйся, а будь какъ всѣ, будь похожъ на всю улицу. „И что-дескать за глупыя архитектурныя затѣи какія-то? Развѣ это мнѣ дастъ больше дохода и жильцовъ? А что до архитектуры тамъ какой-то, то плевать я на нее хотѣлъ. Пусть этимъ баловствомъ занимается кто хочетъ, но не я". Да, такъ вотъ такъ-то оно и есть, и, значитъ, много воды утечетъ, раньше чѣмъ станутъ думать иначе и отыскивать чего-нибудь еще иного, на придатокъ къ однимъ грошамъ. И тутъ Берлинъ, нашъ близкій и любезный сосѣдъ, изъ важныхъ господъ, задающихъ тонъ и принуждающихъ къ подражанію даже самыхъ упорныхъ людей—этотъ Берлинъ опять-таки намъ сослужитъ, конечно впослѣдствіи, хорошую услугу. А ужъ за художниками у насъ дѣло не станетъ. Талантливыхъ, и не только талантливыхъ, да еще и истинно знающихъ, у насъ не мало всегда было, а теперь и еще болѣе есть. Но что имъ прикажете дѣлать, когда заказчики Богъ знаетъ чего хотятъ и велятъ, поминутно обрѣзываютъ крылья и не даютъ съ мѣста подняться. Былъ бы только домъ снаружи вышитъ налѣпными узорами, какъ золотой мундиръ, и больше ничего не надо. Авось Берлинъ чему-нибудь другому насъ научитъ! А главное, когда у насъ храбрости понаберутся всѣ тѣ, кто имѣетъ право заказывать и приказывать, тогда—несомнѣнно послѣ всякихъ китайскихъ, марокскихъ, турецкихъ, татарскихъ, ренесанскихъ и готическихъ архитектуръ дадутъ вздохнуть у насъ въ городахъ тоже и русской архитектурѣ, столько оригинальной, своеобразной и богатой будущностью. Не вѣчно же ей все только сидѣть за церквами, иконостасами и колокольнями. Берлинъ, помоги!

И къ тому времени, когда все хорошее наступитъ и мы сносно устроимъ свои города, авось тогда мы будемъ уже не иначе, какъ съ глубокою меланхоліею смотрѣть на эти громадные домины, на эти музеи, праздныя и безцвѣтныя лѣстницы, залы сараями, окна и двери плохими воротами, украшенія и скульптуры въ гниломъ и притворномъ вкусѣ, гдѣ истрачено многое множество сотенъ тысячъ, гдѣ все есть, кромѣ таланта и смысла, гдѣ и темно, и холодно, и скучно, и гдѣ нѣтъ искры художественности, за то есть тупое и безумное подражаніе старому Берлину и Мюнхену 30-хъ годовъ. По счастью, эта зараза не далеко и не глубоко пошла, не въ конецъ испортила наши города и дома, и какъ-то пронеслась, даже издали не оконтузивши нашихъ художниковъ. Значитъ, нашъ Петербургъ, а съ нимъ и другіе города, скоро поправятся и, вставши на ноги, впередъ пойдутъ. А ноги будутъ—будутъ и руки. Авось потомъ и голова будетъ своя.

Мнѣ удалось на нынѣшній разъ говорить только о внѣшнемъ Берлинѣ и его архитектурѣ, задающей тонъ и характеръ. О прусской живописи и скульптурѣ я поговорю, когда буду давать отчетъ о парижской всемірной выставкѣ и ея художественныхъ отдѣлахъ.

[1]) Такъ было со скверомъ, гдѣ помѣщена статуя Екатерины II.

II.

Одинъ изъ капитальныхъ предметовъ, сильно поразившихъ меня въ Берлинѣ, это былъ Національный Музей. Вотъ опять нѣчто такое, чего еще у насъ и во снѣ не видали, и однако чему у насъ придется подражать. Нашъ Эрмитажъ—есть коллекція, во многомъ изумительная, образцовая. Тамъ вы найдете множество созданій первостепенныхъ, геніальныхъ; особенно грандіозно наше собраніе великихъ реалистовъ, голландцевъ и фламандцевъ XV вѣка, но все-таки надо признаться, что Эрмитажъ созданъ по старинной идеѣ, по идеѣ классицизма. Все новое искусство исключено оттуда гуртомъ, и нѣсколько новыхъ произведеній (впрочемъ, далеко не лучшихъ) является тамъ лишь случайною контрабандою.

Берлинскіе музеи создались по совсѣмъ другой идеѣ, новой, уже полной свѣта и правды. Эта идея признаетъ, что человѣчество всегда одно и тоже, и что исторія никогда не останавливалась ни на минуту. Она считаетъ, что талантъ и творчество никогда и нигдѣ не останавливались и идутъ все однимъ и тѣмъ же шагомъ сквозь всю цѣпь исторіи, сквозь всю вереницу народовъ. Думать только объ одномъ старомъ—это дѣло одряхлѣвшихъ мыслью и помертвѣвшихъ тѣломъ стариковъ. Берлинскіе музеи—всемірная исторія искусства, начиная отъ веселъ, лодокъ, масокъ и дикихъ племенъ, и до картины и статуи, сдѣланной вчера современнымъ художникомъ. Весь древній міръ, съ Китаемъ, Египтомъ, Вавилономъ, Ассиріей, Индіей, съ Греціей, Малой Азіей, Римомъ м Карѳагеномъ, всѣ средніе вѣка, монашескіе, рыцарскіе и цеховые, всѣ послѣдніе четыре вѣка, со временъ Колумба и Лютера—пройдутъ передъ вами въ безчисленныхъ оригиналахъ, или великолѣпнѣйшихъ, изумительнѣйшихъ слѣпкахъ и копіяхъ. Цѣлые храмы и громадныя зданія поднимаются среди залъ музея. Тутъ катакомбы и могилы, куски дворцовъ и домовъ, группы и статуи въ сажень вышины, цѣвые алтари и иконостасы католическіе, миріады терракотъ и бронзъ всѣхъ вѣковъ. Вотъ это—нынѣшній, современный европейскій музей!

Но какъ вездѣ, такъ и въ Берлинѣ, вѣнцомъ всѣхъ чудныхъ богатствъ художественнаго творчества является—Музей Національный, собраніе произведеній отечественныхъ художниковъ. Это слава и гордость каждой страны. Но если въ Берлинѣ онъ есть, какъ же у насъ-то не быть? Разумѣется, будетъ. Значитъ, съ твердымъ упованіемъ и сладкими мечтами давайте присматриваться, какъ и что есть въ Берлинѣ, чтобы примѣриться заранѣе, какъ и чему быть у насъ.

Нужды нѣтъ, что Національный Музей берлинскій построенъ въ тошномъ псевдоклассическомъ вкусѣ, Штюлеромъ, какъ и все имъ строенное, съ надоѣдательными колоннадами, съ лже-величественными лѣстницами, съ залами на-половину темными (внизу), съ балетной помпой и холодомъ, съ аллегоріями, распущенными вездѣ крыльями и „классическими“ орнаментами. Нужды нѣтъ! Мнѣ всего дороже надпись надъ фронтономъ. Тамъ уже не написано, какъ на старомъ берлинскомъ музеѣ 1828 года: „Studie antiquitatis omnigenae et artium liberalium Museum constituit“ (Для изученія всяческой древности и свободныхъ искусствъ устроилъ такой-то). Нѣтъ, нѣтъ, нынче на Національномъ Музеѣ нѣтъ уже болѣе никакой тарабарщины—латыни, никакой „антиквитаты“, излюбленной во вредъ и на смерть прочему, нѣтъ никакихъ „свободныхъ искусствъ“. Нѣтъ, нѣтъ, все уже иначе, и просто написано:

„Нѣмецкому искусству“.

Въ этихъ уже двухъ словахъ сидятъ всѣ 50 лѣтъ разницы: Тогда—и Нынче!

Когда-нибудь и у насъ будетъ такое же зданіе, съ такою же надписью.

„Русскому искусству“.

И домъ этотъ будетъ полонъ отъ низу до верху всѣмъ хорошимъ. Впрочемъ, у насъ уже и теперь есть цѣлый готовый музей русской школы. Стоило бы только домъ построить, да туда вещи перевезти.

Само собою разумѣется, это, какъ и все самое важное, сдѣлано частною иниціативою. Отчего въ Берлинѣ состоялся и устроился великолѣпнѣйшій „Національный Музей“? Оттого, что въ работѣ была частная иниціатива. Безъ нея ничего на свѣтѣ хорошаго не бываетъ. Жилъ-былъ въ Пруссіи нѣкто Вагенеръ (одно время бывшій прусскимъ консуломъ въ Швеціи), лѣтъ 40, и даже болѣе своей жизни употребившій на то, чтобы собирать картины новыхъ нѣмецкихъ художниковъ. Незадолго до смерти онъ завѣщалъ всю свою чудесную, превосходно выбранную коллекцію—своему народу (1859). Уже въ началѣ 60-хъ годовъ стали думать объ устройствѣ, согласно волѣ завѣщателя, большого „Національнаго Музея“ (это названіе было назначено самимъ Вагенеромъ). Собрали изъ разныхъ мѣстъ, что только можно было, по части нѣмецкихъ новыхъ статуй и картинъ. Королевское семейство и цѣлая масса частныхъ лицъ много пожертвовали изъ своихъ художественныхъ собраній, и когда, наконецъ, въ 1876 году музей былъ открытъ, онъ представилъ такое богатое и многозначительное цѣлое, къ которому нельзя не относиться съ глубочайшимъ почтеніемъ.

Но представьте себѣ, что частная иниціатива тоже и у насъ не дремала. Въ Москвѣ есть, въ Румянцевскомъ музеѣ, прекрасная коллекція русскихъ картинъ, преимущественно 30-хъ и 40-хъ годовъ, собранная Прянишниковымъ. Но этого мало. Москвѣ готовятся два великолѣпныхъ дара, далеко превосходящихъ коллекцію Прянишникова. Это, во-первыхъ, собраніе русскихъ картинъ и статуй П. М. Третьякова и собраніе русскихъ гравюръ Д. А. Ровинскаго. Оба собирателя, потратившіе многіе годы и многія тысячи на составленіе великолѣпныхъ своихъ собраній, назначаютъ ихъ, какъ слышно, въ силу написанныхъ уже давно духовныхъ своихъ завѣщаній, городу Москвѣ. Дай Богъ обоимъ великодушнымъ жертвователямъ еще долго жить и пользоваться художественными сокровищами, ими накопленными съ глубокою, долголѣтнею страстью и

энергіею, не знавшею препятствій. Но ихъ благородный подвигъ явится однажды на страницахъ исторіи русской культуры, какъ одинъ изъ самыхъ свѣтлыхъ фактовъ, дорогихъ для отечественнаго чувства, и какъ одно изъ лучшихъ, благодѣтельнѣйшихъ усилій частныхъ людей, на помощь развитію и возвышенію своихъ согражданъ. Прибавьте къ этому пожертвованіе, въ прошломъ году, покойнымъ архитекторомъ Сергѣемъ Ивановымъ, всѣхъ эскизовъ и этюдовъ покойнаго же его брата, живописца Александра Иванова, московскому Румянцевскому музею; прибавьте сюда еще громадную коллекцію удивительныхъ Верещагинскихъ картинъ и этюдовъ на темы изъ Ташкента и Средней Азіи, коллекцію уже и теперь пожертвованную тѣмъ же П. М. Третьяковымъ Москвѣ,—и передъ вами готовъ великолѣпный музей русскаго искусства, для котораго наврядъ ли остается многаго еще желать.

Только все это Москва, Москва и Москва! Гдѣ же нашъ-то родной Петербургъ? Куда онъ, горемычный, запропастился, что его голоса не слыхать, что его руки нигдѣ не видать? Есть, правда, Кушелевская картинная галлерея, и тоже пожертвованная, и тоже содержащая не мало новыхъ художественныхъ произведеній, хорошихъ и важныхъ на столько, что юное наше художественное племя ходитъ съ жаромъ учиться въ эти залы, какъ въ лучшіе свои классы, послѣ удушливыхъ „классическихъ“ классовъ матки-школы. Но то бѣда, что эта галлерея, какъ и слѣдовало ожидать отъ русскаго графа, богатаго и мало образованнаго — иностранная. Была вѣдь тоже прекрасная галлерея новыхъ европейскихъ картинъ и статуй у покойнаго Демидова „принчипе ди Сан-Донато“. Еслибы онъ пожертвовалъ Россіи изъ патріотизма свою коллекцію къ чему былъ очень способенъ по прекрасной и великодушной натурѣ, а не продалъ бы въ розницу, на покрытіе страшныхъ и непроизводительныхъ тратъ во Флоренціи, то его картинная галлерея играла бы въ Петербургѣ такую же роль, какъ Кушелевская, роль коллекціи графской или княжеской, совершенно иностранной, чуждой всему національному. Такъ гдѣ же Петербургъ, гдѣ же его патріотическія движенія, гдѣ же его-то собиранія и жертвы на пользу общую? Неужели у него любви къ искусству только и хватаетъ, что въ видѣ вѣнковъ и букетовъ Патти за рулады, и брилліантовъ Жюдикъ, за шансонетки и прелестные глаза?

Какъ бы то ни было, я съ надеждою смотрю на Москву, я оттуда жду перваго почина—и мнѣ кажется, онъ не долго заставитъ себя ждать, быть можетъ, даже помимо всякихъ Берлиновъ и чужихъ примѣровъ. Тамъ, мнѣ кажется, раньше всего создается нашъ народный музей, на свой ладъ и складъ.

Но имѣемъ ли мы право уже и теперь на такія центральныя, особенно крупныя и значительныя залы въ будущемъ московскомъ музеѣ, какія въ Берлинѣ отведены Корнеліусу? Для нѣмцевъ, и по ихъ искреннѣйшимъ убѣжденіямъ, Корнеліусъ—это ихъ Рафаэль и Микель-Анджело, товарищъ и соперникъ Фидія и Праксителя, воплотитель всего самаго высокаго, совершеннаго, изящнаго и глубокаго, чтò способенъ постичь и выразить нѣмецкій художественный духъ. Отъ этого-то нѣмцы и отвели ему самыя двѣ капитальныя залы въ „Національномъ Музеѣ“, въ цѣлыхъ два этажа ростомъ, въ два свѣта, и даже съ тѣмъ храмикомъ изъ четырехъ колонокъ подъ фронтономъ, въ видѣ балкончиковъ во второмъ этажѣ, безъ котораго, какъ извѣстно, ни одинъ настоящій, хорошій берлинецъ не можетъ обходиться со временъ „великаго“ своего, тоже классика, архитектора Шинкеля. Внизу, прямо лицомъ ко входящему въ музей, стоитъ на высокомъ каменномъ пьедесталѣ колоссальный (въ три величины противъ натуры) вызолоченный бюстъ Корнеліуса, въ золотомъ же вѣнкѣ. Вездѣ кругомъ, по стѣнамъ, развѣшены громадные картоны Корнеліуса, картоны сочиненій, частью имъ исполненныхъ въ церквахъ и дворцахъ, частью оставшихся лишь проектами. Тутъ есть сочиненія на сюжеты изъ Ветхаго и Новаго завѣта, изъ Апокалипсиса и изъ собственной фантазіи, а въ залѣ рядомъ—цѣлая масса сочиненій (для фресокъ) на сюжеты изъ Иліады и Одиссеи. Какъ нѣмцамъ не быть довольными и не гордиться? „Востокъ и Югъ“ (по выраженію поэта) Корнеліусомъ „описаны, воспѣты“. Тутъ все есть: и небо, и земля, и адъ; и прошедшее, и будущее; и пророки, и ангелы, и черти; и символы, и аллегоріи; и „Всадники Смерти“, и пророчества Іезекіиля, и паденіе Вавилона; и Пріамъ, и Ахиллесъ, и Венера, и Орфей. И все это въ формахъ, которыя не только не кажутся нѣмцамъ напыщенными, каррикатурными и уродливыми, но, напротивъ, въ высшей степени благородными, грандіозными и изящными. И нѣмецъ радуется и веселится, нѣмецъ гордо надуваетъ грудь и хохолъ (если онъ есть), онъ считаетъ, что по искусству ему чортъ не братъ, и что „великое, монументальное“ искусство у него какъ разъ все въ карманѣ, все цѣликомъ такъ и лежитъ. Если мы вздумаемъ, въ pendant къ нѣмцамъ, отыскивать у себя такого „представителя“ и „носителя“ народнаго духа, если намъ требуется, не для дѣла, а для комплекта, русскій Корнеліусъ, то, мнѣ кажется, намъ уже заранѣе надо посыпать главу пепломъ и отступиться: нѣтъ у насъ „носителя“ и „представителя“ всемірныхъ идей, выразителя Стараго и Новаго Завѣта, Апокалипсиса и собственныхъ догматическихъ кудрявыхъ фантазій, творца запутанныхъ символовъ и аллегорій, и тутъ же заразъ иллюстратора Иліады и Одиссеи. Намъ некого ставить въ золотомъ вѣнкѣ и съ лицомъ осклабляющаго статскаго совѣтника, вдругъ выслушавшаго на парадномъ обѣдѣ хвалебную рѣчь въ честь своихъ заслугъ. Это дѣло дрянь для насъ, и тянуться намъ по этой дорожкѣ—нечего.

Но если рѣчь пойдетъ о томъ, чтобы выдѣлить изъ толпы остальныхъ нашихъ талантовъ такого человѣка, который болѣе другихъ наклоненъ былъ къ монументальному и великому, чей духъ искалъ съ особенною любовью грандіозныхъ сценъ и типовъ Ветхаго и Новаго Завѣта, и чья рука способна была болѣе и лучше другихъ выполнять эти важныя задачи, несмотря на то, что онѣ мало приходятся по способностямъ и вкусамъ нынѣшнихъ поколѣній, то такой человѣкъ у насъ былъ—это Александръ Ивановъ. Нѣтъ у насъ ни одного настоящаго и дѣльнаго ху-

дожника, который бы не понималъ его важнаго значенія для насъ, несмотря на его, во многомъ, неподходящія для насъ и нашего времени стремленія, его робкій умъ, не смѣвшій и неумѣвшій летѣть орломъ, несмотри на многое, чтò намъ способно нынче казаться во всей его натурѣ бѣднымъ или ограниченнымъ. Всѣ наши художники, а вмѣстѣ съ ними и всѣ любящіе и цѣнящіе истинное искусство, знаютъ очень хорошо всѣ нехватки Иванова, въ самомъ существѣ его таланта, точно также, какъ видятъ съ перваго же раза многіе техническіе его недостатки: слишкомъ малую способность къ колориту, пристрастіе къ сочиненію какъ бы барельефному, такъ что большинство дѣйствующихъ лицъ картинъ почти постоянно все на одномъ и томъ же планѣ, и т. д., и т. д. Но все это не мѣшаетъ тому, что все-таки Ивановъ былъ талантъ истинный и глубокій, и что его картина, единственная почти его картина, „Явленіе Христа народу", есть явленіе, выходящее изъ ряду вонъ между всѣми подобными же созданіями подобнаго рода цѣлой Европы. Уступая, быть можетъ, во многомъ разнымъ товарищамъ по искусству, онъ превосходилъ ихъ всѣхъ пламеннымъ одушевленіемъ къ наполнявшему его сюжету и силою искренности, водившею его рукою.

За все это Ивановъ стоилъ бы у насъ въ будущемъ „Народномъ Музеѣ" не то что такого же, но еще гораздо болѣе почетнѣйшаго и возвышеннаго мѣста, чѣмъ какое отведено въ нѣмецкомъ „Національномъ Музеѣ" Корнеліусу, тому великому Корнеліусу, который никого ничему не научилъ, никого никуда не двинулъ и не направилъ, а только наполнилъ много десятковъ и сотенъ сажень холста и бумаги своими рогатыми, корявыми и лишенными всякой живой натуры выдумками и завитками. Если надо кому-нибудь положить золотой вѣнецъ на голову за глубоко-искреннее и полное красоты типовъ, выраженія и чувства представленіе сценъ Евангелія, такъ это—кроткому, скромному, вѣчно не вѣрившему въ самого себя и мучившемуся сомнѣніемъ истиннаго таланта Иванову.

Но представьте же себѣ, что этотъ золотой вѣнецъ принадлежитъ Иванову за что-то еще въ бòльшей степени, чѣмъ за его картину.

Въ антрактахъ между медленнымъ писаніемъ своей картины, въ антрактахъ, часто наполненныхъ цѣлыми поѣздками то въ Іерусалимъ, то въ разные концы Италіи, чтобы сыскать, увидѣть и написать подходящій для его мысли клочокъ земли, воды и растительности, или подходящій типъ еврея и еврейки (чтò все вмѣстѣ составляетъ изумительную по таланту и многочисленности коллекцію этюдовъ, находящихся теперь въ разныхъ рукахъ, въ Москвѣ и Петербургѣ)—въ антрактахъ между писаніемъ своей картины Ивановъ рисовалъ, то карандашомъ, то красками, наброски разныхъ сценъ изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, и послѣ его смерти такихъ рисунковъ, большихъ и малыхъ, нашлось свыше 300. Я ихъ видѣлъ 20 лѣтъ тому назадъ, тотчасъ послѣ смерти Иванова, видѣлъ тоже теперь, въ Берлинѣ, нѣкоторые изъ нихъ снова, и все, что я могу сказать, это—что тутъ оставлена Россіи въ наслѣдство огромная коллекція chef d'oeuvres'овъ. Когда я просматривалъ все собраніе въ первый разъ, осенью 1858 г., я такъ былъ пораженъ этими оригинальными, чудесными созданіями, далеко превосходившими, на мои глаза, большую картину, по свободѣ и самостоятельности творчества, что я долго не могъ придти въ себя отъ волненія, и потомъ, вмѣстѣ съ другими цѣнителями Иванова, особенно вмѣстѣ съ М. П. Боткинымъ употреблялъ всѣ усилія, чтобы заставить брата и наслѣдника Иванова, архитектора Сергѣя Иванова, постоянно проживавшаго въ Римѣ и мнѣ близко знакомаго, издать въ свѣтъ чудные рисунки его брата. Но онъ, столько же робкій и нерѣшительный, какъ и братъ его Александръ, постоянно отклонялъ всѣ просьбы ближайшихъ людей, и говорилъ, что не надо, не надо торопиться, и однажды все это будетъ издано. Въ настоящее время, эта минута наконецъ наступила. Умирая, Сергѣй Ивановъ оставилъ завѣщаніе, которымъ отдалъ московскому Румянцевскому музею всѣ оставшіяся у него на рукахъ произведенія своего брата, но съ тѣмъ, что напередъ всѣ рисунки и эскизы его должны быть изданы въ Римѣ или Берлинѣ, подъ надзоромъ прусско-римскаго археологическаго общества, котораго онъ долго былъ членомъ, и съ которымъ былъ много лѣтъ въ самыхъ тѣсныхъ отношеніяхъ. Денегъ своихъ и братниныхъ онъ на это оставилъ довольно, люди, кому онъ довѣрилъ предпріятіе—надежные, умѣлые и знающіе—значитъ, желаніе его будетъ непремѣнно исполнено, и, что всего важнѣе, хорошо исполнено. Къ этому приступлено уже теперь, и къ новому году, по всей вѣроятности, выйдетъ въ свѣтъ первый выпускъ, заключающій рисунковъ 15 или 16, исполненныхъ—одни хромолитографіей, другіе въ очеркахъ. Наша публика можетъ принять изданіе какъ ей будетъ угодно: горячо или холодно: горячо и съ любовью, съ пониманіемъ—тѣмъ лучше для нея, холодно и ничего не уразумѣвъ—очень жаль, но во всякомъ случаѣ отъ расположенія публики ничто не будетъ зависѣть, и изданіе пойдетъ своимъ шагомъ до конца, ни на кого и ни на что не обращая вниманія.

Мнѣ удалось видѣть въ Берлинѣ оригиналы всѣхъ рисунковъ, имѣющихъ войти въ первый выпускъ, и во мнѣ, при первомъ же взглядѣ, громко заговорило то же самое чувство, которое я слышалъ въ себѣ 20 лѣтъ назадъ. Я шелъ въ кабинетъ директора одного изъ главныхъ отдѣловъ берлинскаго музея, извѣстнаго археолога и художественнаго писателя Конце, принадлежащаго къ числу распорядителей Ивановскаго изданія, съ величайшимъ волненіемъ и страхомъ. Что-то я теперь увижу? думалъ я про себя. Можетъ быть, тогда, въ 1858 году, подъ вліяніемъ близкой и несчастной кончины Иванова, почти осмѣяннаго Петербургомъ, и несноснаго столичнаго равнодушія и апатіи, я понапрасну увлекся и увидалъ тогда въ рисункахъ то, чего тамъ на самомъ дѣлѣ не было? Но нѣтъ, тутъ у меня передъ глазами явилось что-то совершенно необыкновенное, совершенно-своеобразное, ничуть не похожее на все, чтò дѣлали другіе европейскіе художники, иллюстрируя Библію. Этотъ Ивановъ былъ робокъ и недовѣрчивъ, когда разговари-

валъ съ другими, когда разсказывалъ имъ свои мысли и намѣренія (однажды я сообщу въ печати наши съ нимъ свиданія и разговоры; впрочемъ, въ концѣ на стоящаго года выйдетъ въ свѣтъ въ высшей степени важное и интересное собраніе писемъ Иванова къ его роднымъ, и въ одномъ изъ нихъ онъ разсказываетъ нѣчто о нашихъ съ нимъ разговорахъ), да, онъ въ сношеніяхъ съ другими былъ робокъ и тихъ какъ ребенокъ, но въ тиши своей римской комнатки или мастерской, на-единѣ самъ съ собою, онъ былъ смѣлъ почти до дерзости, и предпринималъ, безъ всякихъ примѣровъ и образцовъ, то, что едва-едва теперь начинаютъ пробовать самые смѣлые нѣмецкіе и французскіе иллюстраторы Библіи и Евангелія.

Мнѣ не хочется, да и трудно разсказывать теперь, одну за другою, всѣ картины или эскизы, которые войдутъ въ составъ перваго выпуска. Мнѣ кажется даже, что гораздо лучше будетъ начать говорить о томъ, что каждый изъ насъ найдетъ въ рисункахъ Иванова, когда они будутъ у всѣхъ передъ глазами. Каждый можетъ тогда самъ, если захочетъ, убѣдиться въ правдѣ или неправдѣ пишущаго и разсказывающаго теперь. Теперь же, пока, я только скажу, что въ первомъ выпускѣ появятся событія изъ жизни Христа, начиная съ пророчествъ о его рожденіи, и вплоть до рожденія младенца Іисуса. Значитъ, задачи отличаются великимъ разнообразіемъ людей, сценъ, характеровъ, типовъ и мѣстностей. И тутъ являются такіе пророки, окруженные толпой народа, разнообразнѣйшихъ евреевъ, какихъ характернѣе въ своей національности, типичнѣе или же грандіознѣе—вы нигдѣ прежде не встрѣчали. Вы увидите внутренность Святая Святыхъ въ еврейскомъ храмѣ, еврейскаго священника Захарію, древняго еврея, стоящаго, въ глубокомъ почтеніи передъ являющимся къ нему ангеломъ, возвѣщающимъ ему, что онъ будетъ на нѣсколько времени нѣмъ. Но какой это Захарія, во всемъ чудномъ еврейскомъ его орнатѣ, и какой это ангелъ! Никому еще до Иванова не приходило въ голову представить ангела тѣмъ многокрылымъ, какъ будто бы ассирійскимъ на теперешніе наши глаза, серафимомъ, о которыхъ говоритъ пророкъ Исаія въ своемъ видѣніи. Этотъ ангелъ, какъ и всѣ другіе ангелы Ивановскихъ сценъ—въ самомъ дѣлѣ существо сверхъ-естественное, и сверхъ того истинно оріентальное, въ тѣхъ одеждахъ и чудномъ видѣ, въ какихъ они должны были стоять передъ воображеніемъ древняго еврея. Потомъ вы увидите того же Захарію передъ толпою народа, въ храмѣ, показывающаго народу знаками, со своего священническаго мѣста, что онъ онѣмѣлъ и не можетъ ничего имъ сказать; пестрая, шумная толпа стоитъ и волнуется. Потомъ еще сцена: родильница лежитъ въ глубинѣ алькова, за тоненькими колонками, на восточной кровати; кругомъ нея хлопочутъ еврейки съ новорожденнымъ младенцемъ; въ раскрытыя двери врывается толпа родныхъ и знакомыхъ, а Захарія, въ чалмѣ и длинныхъ одеждахъ, въ высшемъ напряженіи и немощности, поднимаетъ кверху руку съ дощечкой, на которой по-еврейски написано: „И имя ему пусть дано будетъ—Іоаннъ“! Идущія затѣмъ картины: „Благовѣщеніе“; „Цѣлованіе Елизаветы“, „Принесеніе во храмъ“, „Бѣгство въ Египетъ“, и нѣкоторыя другія —все это полно у Иванова новизны и оригинальности. Многихъ изъ числа этихъ сценъ никто, даже и ныньче, не третировалъ такъ своеобразно, а вмѣстѣ такъ просто, такъ этнографически вѣрно, какъ Ивановъ. Сколько ему нужно было усилій, ученія, розысканій, занятій библіотечныхъ и чтенія, чтобы добраться до той еврейской правды и вѣрности, которая ему, русскому, казалась необходимою и о которой никто кругомъ него еще тогда и не думалъ!

Да, подвигъ его великъ, необыкновененъ и талантливъ. И теперь, хотя бы даже черезъ 20 лѣтъ послѣ его смерти, соотечественникамъ его предстоитъ возможность оцѣнить и признать, уже окончательно и навсегда, все его значеніе и крупность на страницахъ исторіи. А когда дѣло дойдетъ до „Народнаго Музея“, то пусть должное мѣсто будетъ уже заранѣе и безъ запинки, безъ сомнѣнія и безъ спора, отведено тому, кто при жизни не сподобился вкусить даже и тѣни сочувствія и благодарности отъ своихъ современниковъ и соотчичей.

Вотъ, какъ подумаешь, сколько у насъ всяческихъ, прежде даже не подозрѣваемыхъ, связей и отношеній съ Пруссіей и Берлиномъ. Даже издавать лучшія созданія лучшихъ русскихъ приходится не намъ, а имъ. Какъ надо цѣнить и уважать таланты—и тому тоже намъ надо поучиться у нихъ. Что же, ничего! У близкихъ добрыхъ сосѣдей всегда можно. На то они и сосѣди.

VI [1]).

Мастерская Верещагина.

На всемірной выставкѣ нѣтъ ни одной картины Верещагина. И это замѣтили не только русскіе, но даже иностранцы. Одинъ изъ лучшихъ французскихъ художественныхъ критиковъ, Жюль Клареси, еще въ маѣ писалъ въ „Indépendance Belge“: „Признаюсь, я глубоко сожалѣю объ отсутствіи на выставкѣ Василія Верещагина, живописца хивинской экспедиціи, рисовальщика съ изумительной энергіей, правдой, живописностью, чьи азіятскіе типы навѣрное приводили въ отчаяніе нашего Бида, Верещагина — удивительнаго художника, обнимающаго всѣ роды живописи, пейзажъ, исторію, жанръ. Его мастерская, въ Мезонъ-Лаффиттъ, вся наполнена этюдами; онъ задумалъ теперь изобразить Индію съ ея великолѣпіями, съ ея изумительными сценами, съ ея богатствами, съ ея ночами-сновидѣніями. Я не знаю художника, который лучше его передалъ бы великолѣпіе береговъ Ганга. А его эпизоды войны! Что это за поэзія, и что за правда! Очень жаль за Россію, что Верещагинъ не принялъ участія въ выставкѣ, но мы надѣемся, что парижская публика получитъ въ одинъ прекрасный

[1]) Письма III, IV и V, какъ посвященныя концертамъ, должны были въ нашемъ изданіи отойти въ музыкальный отдѣлъ. *Ред.*

день возможность увидѣть полное собраніе произведеній этого первокласснаго художника".

Не чудо ли это совершается передъ нашими глазами? Французы не только высоко цѣнятъ котораго-то изъ нашихъ художниковъ, нетолько сравниваютъ его съ знаменитѣйшими своими художниками, до сихъ поръ какъ извѣстно, недоступными ни для какого сравненія, и стоящими надъ всей остальной Европой, какъ Девалагири надъ маленькими пригорками, но еще ставятъ его, въ иныхъ отдѣлахъ созданія, выше всѣхъ своихъ и всѣхъ какихъ бы то ни было художниковъ этого рода. Не чудо ли это, и когда что-нибудь подобное бывало прежде? Но намъ тутъ нечего удивляться. Когда-нибудь должна же была прійти и наша пора, и туманъ иностраннаго невѣдѣнія долженъ же былъ однажды начать сниматься.

Но иностранцы, конечно, не могутъ знать ни положенія нашихъ дѣлъ, ни нашихъ выдающихся личностей. Еслибъ они знали, напримѣръ, Верещагина, имъ бы ничего удивительнаго не было въ томъ, что этотъ художникъ ни единаго холста своего не выставилъ на всемірную выставку. Имъ неизвѣстно, что уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ онъ напечаталъ въ нашихъ газетахъ: „Всякія награды составляютъ вредъ для искусства" и отказался отъ почетнаго художественнаго титула; имъ неизвѣстно, что онъ мало довѣряетъ суду цѣлаго сонма художниковъ-жюри, выторговывающихъ другъ у друга голоса и разныя уступки съ тѣмъ, чтобы потомъ зачастую вышло въ результатѣ награжденіе цѣлой толпы посредственностей и оставленіе въ тѣни иныхъ крупныхъ талантовъ, особливо если у нихъ въ произведеніяхъ есть новизна направленія и смѣлый починъ (примѣръ: Курбэ, котораго систематически много лѣтъ просто такъ-таки и не допускали на выставки; а потомъ— вся новѣйшая школа французскихъ эмпрессіонистовъ— о нашихъ художникахъ я уже и не заикаюсь). Что же послѣ того за охота идти на судъ, который потомъ Богъ знаетъ еще какой выйдетъ; что за охота и что за крайность! Не лучше ли ровно ни отъ кого не зависѣть, и когда придетъ время, сдѣлать свою собственную выставку, и не ждать за нее никакихъ приговоровъ и наградъ, никакихъ повышеній и пониженій?

Иностранцы не могли, конечно, никоимъ образомъ вооображать, что у насъ художники начинаютъ вотъ уже какъ думать и понимать свои права и обязанности, и оттого-то могли считать отсутствіе Верещагина на всемірной выставкѣ дѣломъ простой случайности или каприза. Мы, напротивъ, знаемъ факты, слѣдовательно, соображаемъ совсѣмъ другое.

Но меня занимало, раньше моей поѣздки въ Парижъ, не столько все это, сколько извѣстіе Клареси, чѣмъ наполнена теперь мастерская Верещагина и изъ чего она только и состоитъ: чудные этюды Индіи, и, вскользь упомянутые, какіе-то „эпизоды войны". Эпизоды, эпизоды—но какой войны? Неужели одной изъ прежнихъ? Ташкентской, хивинской, кавказской? Казалось бы, если нынѣшней, послѣдней, турецко-болгарской, то какъ же было французу, всегда влюбленному въ современность и жадно глотающему ее, не разсказать въ горячихъ и яркихъ словахъ, что онъ такое увидалъ вдругъ у Верещагина въ мастерской? Навѣрное онъ заговорилъ бы про эпизоды такой войны, да еще писанные нынѣшней кистью Верещагина—громкимъ голосомъ! Или они не удались Верещагину? Но нѣтъ, сказано: „Что тутъ за поэзія, и что за правда!" Я ничего понять и сообразить не могъ, и только дивился. Отъ этого я и рѣшился, какъ буду въ Парижѣ, непремѣнно постараться, во что бы то ни стало, попасть къ Верещагину и увидать его мастерскую.

Правду сказать, это совершенно противъ моихъ правилъ и моего образа мыслей. Я вмѣстѣ со многими, ныньче, нахожу, что не только не слѣдуетъ считать за честь и счастье ходить по мастерскимъ художниковъ (какъ это, бывало, прежде считалось), но что этого надобно избѣгать. Я уже не говорю про то, что бывало, такое хожденіе, напримѣръ, въ Италіи, или у насъ, или въ Парижѣ, считалось чѣмъ-то чрезвычайно ком-иль-фотнымъ и аристократическимъ — какъ же, вѣдь я вижу то, чего другіе (толпа!) не видятъ и не знаютъ, я въ родѣ того, какъ будто землянику и вишни глотаю въ мартѣ или апрѣлѣ— не говоря уже про это дурацкое самоуслажденіе и чванство, но если взять дѣло даже съ самой лучшей, съ самой чистой стороны, все-таки это никуда не годится. На что вамъ видѣть то, что не кончено, чего художникъ не въ состояніи выставить для всѣхъ? Что за исключеніе и что за привиллегія? И неужели вамъ такой спѣхъ, такая крайность, неужели у васъ въ груди сіяетъ такой огонь и горитъ такой пылъ къ русскому искусству, что даже ни капельки подождать нельзя, и надо непремѣнно вотъ сейчасъ, вотъ сію минуту, пойдти и смотрѣть, что именно дѣлаютъ наши художники. О Боже мой, вотъ-то страсть къ искусству припала! Дождаться общей выставки—ни за что! Какъ можно! Мы не можемъ ждать, мы просто погибнемъ отъ нетерпѣнія!

Но главное, представьте себѣ, какую жалкую, и каррикатурную, и даже непростительную роль мы, публика, играемъ, забираясь безъ нужды и толку въ мастерскую художника. Меня пустили, значитъ я обязанъ чувствовать себя въ родѣ какого-то облагодѣтельствованнаго, въ родѣ такого, въ чью пользу сдѣлано исключеніе, кого „отличили и повысили". Я долженъ глубоко чувствовать честь и милость, я долженъ лебезить и прихвостничать передъ художникомъ, я долженъ всѣмъ восторгаться и отъ всего приходить въ восхищеніе—вѣдь я въ гостяхъ—долженъ во все вникать и все понимать, все схватывать, даже тамъ, гдѣ можетъ быть и не хочется, да и нечего схватывать. И потомъ, это вѣчное опасеніе, какъ-нибудь не попасть въ тактъ: вдругъ ты похвалилъ то, чего вовсе не слѣдовало хвалить, или какъ-нибудь, хотя бы на цыпочкахъ, піаниссимо, выразилъ неодобреніе именно тому, что слѣдовало похвалить— что за корсетъ, что за каторга! Право, кажется, изъ этакаго почетнаго визита выйдешь весь въ поту.

Ну-съ, а другая сторона, художникъ: тому каково! Онъ тоже въ хомутѣ и сплинѣ, его оторвали отъ того, что его всего наполняетъ, на него вылили

ушатъ, онъ долженъ ловить сужденія и взгляды, быть учтивъ и пріятенъ, разсказывать и объяснять, какъ бухарецъ, показывающій слона. Онъ васъ посылаетъ ко всѣмъ чертямъ со всѣми вашими одобреніями, похваливаньями, острыми замѣчаніями и глубокими мыслями, онъ поглядываетъ, скоро ли дверь затворится, а самъ говоритъ: „очень радъ-съ! очень вамъ благодаренъ-съ!" Что за идіотская сцена, что за вздоръ и чепуха—и изъ-за чего?

Нѣтъ, художники, не то что одни наши, а всѣ повально, всѣ гуртомъ, все еще боятся чего-то, все еще не настоящіе хозяева своего же собственнаго дѣла.

Пускай итальянцы, на половину ловкачи и коммерсанты, набиваютъ у себя мастерскую грудой полу-начатыхъ статуй и картинъ, словно въ Гостиномъ дворѣ лавки, набитыя полу-начатыми вышивками подушекъ, туфель и подтяжекъ, и потомъ пойдутъ и сядутъ у порога, какъ Тамара, ожидая проходящихъ англичанъ и американцевъ, протягивая руку и мечтая, авось взойдутъ въ отворенную дверь и чего-нибудь себѣ потребуютъ за червонцы. Другимъ-то, по крайней мѣрѣ, художникамъ настоящимъ, это уже и вовсе не пристало, и они не согласны быть пріятными, ласковыми красавицами.

Верещагинъ одинъ изъ такихъ, настоящихъ художниковъ, и къ нему въ мастерскую не очень-то разскачешься. Вѣдь пожалуй и въ двери не пустятъ. Онъ живетъ подъ Парижемъ, всего въ нѣсколькихъ верстахъ, настоящимъ бирюкомъ, но никто въ Парижѣ не знаетъ, какъ онъ у себя въ берлогѣ сидитъ и лапу сосетъ, даромъ что Парижъ самый что только есть на свѣтѣ городъ напрашиваній и заискиваній, погони за успѣхомъ и блескомъ! Нѣтъ, Верещагинъ теперь точно не въ Парижѣ живетъ, не среди нынѣшняго Вавилона, съ его грохотомъ и сверканіемъ, съ его вихремъ жизни и водоворотомъ страстей, а словно забрался онъ за тысячу верстъ оттуда. И разсѣлся онъ съ огромными своими мастерскими и прилѣпленными къ нимъ капельными жилыми комнатками, среди рощъ и полей парижскихъ окрестностей, зеленыя непроницаемыя стѣны отдѣлили его и отъ Парижа, и, кажется, отъ всего міра, и тамъ онъ дѣлаетъ свое дѣло, то, что онъ считаетъ задачей своей жизни, въ глубокомъ уединеніи и тиши. Гости не протопчутъ слишкомъ широкихъ дорожекъ до его крошечнаго помѣстья въ Мезонъ-Лаффиттъ.

Только на этотъ манеръ, мнѣ кажется, и могутъ дѣлаться крупныя вещи на свѣтѣ.

Но меня мучило и безпокоило то, что я прочиталъ въ статьѣ Клареси, я говорилъ себѣ: „Неужели послѣ такой войны, какъ послѣдняя, гдѣ онъ самъ присутствовалъ и былъ дѣйствующимъ лицомъ, неужели послѣ всѣхъ небывалыхъ чудесъ, тутъ совершившихся, можно было забыть и равнодушно перевернуть эту громадную страницу исторіи, полную свѣта и славы, неужели можно такъ спокойно плавать въ красотахъ и великолѣпіяхъ Индіи? Изъ-за гималайскихъ лучезарныхъ вершинъ, изъ-за озолоченныхъ солнцемъ сіяющихъ полей, и рѣкъ, и пагодъ и городовъ, забыть бѣдныя снѣжныя поля и тропинки, гдѣ неслись такъ недавно стоны и вопли, гдѣ потомъ наставало молчаніе смерти, но гдѣ, наконецъ, поднялись такіе клики торжества и ликованія! Неужели, говорилъ я себѣ, красивость и эффектъ, картинность и поэтическая декорація одурманили и этому художнику глаза, какъ Армидины сады рыцарю-крестоносцу, и онъ, позабывъ все самое глубокое и все самое важное, лежитъ и нѣжится въ золотыхъ лугахъ и цвѣточныхъ благоуханіяхъ? Неужели онъ забылъ свой „крестовый походъ", и за что онъ былъ поднятъ? Вѣдь такія событія, вѣдь такія дѣла бросятъ все остальное въ тѣнь, какія угодно красоты и лучезарности на свѣтѣ!

И вотъ, вопреки своимъ теоріямъ, убѣжденіямъ и вкусамъ, я сдѣлалъ что могъ, чтобъ попасть въ мастерскую Верещагина.

Въ Парижѣ, вѣроятно, почти никто (изъ публики) не знаетъ про нашего художника. За то въ окрестностяхъ Maisons-Laffite всѣ очень твердо знаютъ его, во всѣхъ фермахъ и виллахъ; отъ маленькихъ дѣтей и до бабъ и стариковъ. Каждый вамъ тотчасъ покажетъ, какъ надо пройти, за поля и рощи, туда, гдѣ живетъ „le peintre russe", среди своихъ изгородей, окруженный, словно классическими церберами, нѣсколькими громадными тибетскими собаками, привезенными изъ восточнаго путешествія.

Когда я вступилъ въ громадную мастерскую, саженъ въ 10 или 11 протяженія, всю наполненную картинами и этюдами, и молчаливую, и пустынную, словно тамъ никогда ни единой души человѣческой не бываетъ, мнѣ тотчасъ же пришла въ голову другая мастерская, еще недавно знаменитая и превознесенная—мастерская Ораса Вернѐ. Уже обоихъ художниковъ не разъ сравнивали, не разъ находили между ними много сходства, а почему—потому только, что оба полъ-жизни своей проѣздили по Востоку и писали много военныхъ картинъ. Но какое же въ самомъ-то дѣлѣ между ними сходство? Вотъ ужъ ровно никакого! Что можетъ быть непохожѣе этихъ двухъ натуръ: квасного патріота француза, бездушнаго шикара и виртуоза, презирающаго все на свѣтѣ, кромѣ французской солдатчины и всяческихъ дракъ, „прославляющихъ націю", страстнаго поклонника одного только въ мірѣ: мундира и сабли, кивера и штыка, —и натуры истиннаго художника, различающаго и людей, и народы, полнаго гнѣва, и любви, и мысли, и состраданія. Пропасти, раздѣляющія этихъ людей, сказались, раньше ихъ картинъ, уже и въ тѣхъ мастерскихъ, откуда выходили ихъ картины. Я думаю, каждый изъ моихъ читателей, если только пороется въ головѣ, вспомнитъ ту, нѣкогда знаменитую картинку, гдѣ была представлена мастерская великаго Ораса Вернѐ. Какая противность! Самъ хозяинъ сидитъ въ одномъ углу и пишетъ картину. Вокругъ него разбросалась по мастерской толпа гостей: кто на рапирахъ дерется, кто романсъ декламируетъ, кто кричитъ и споритъ, кто съ натурщицей любезничаетъ, кто шампанское тянетъ, кто бѣгаетъ и суетится. Великій Орасъ какъ будто говоритъ изъ-за картины своей: „На-те, смотрите, какой я молодецъ! И какая у меня компанія друзей,

все знаменитости! Кто сказалъ, что искусство—святое дѣло, что для него нужны уединеніе, тишина и сосредоточенность? Какой вздоръ! Картину писать—это для меня плевое дѣло, и я намажу свой холстъ среди какого угодно шума и гвалта, треска и крика, пѣсенъ и мельканія. И будетъ хорошо, и будутъ всѣ провозносить меня, великаго генія!" Да, пожалуй и превозносили тебя, любезный другъ, въ твое время, но вотъ всего еще немного лѣтъ прошло, а фальшивые цвѣты уже свернулись и полиняли, объ удивленіи и помина нѣтъ, и что̀ быстро стряпалось, что̀ летало вверхъ ракетами, что шумѣло и трещало, ракетами же тотчасъ потомъ полопалось и потухло. Но что̀ же ото всего осталось на память о тебѣ?

Вотъ какъ времена и люди перемѣнились! То, что такъ недавно еще художникъ ставилъ себѣ въ честь и заслугу,—глупое отношеніе къ главному своему дѣлу, хвастовство и щеголянье легкомысліемъ—теперь уже кажется только стыдомъ и срамомъ. Не то что пускать друзей и пріятелей къ себѣ въ мастерскую съ рапирами, крикомъ и пѣснями, да даже и безъ нихъ, никакой художникъ теперь не пожелаетъ, особливо такой художникъ, какъ Верещагинъ. Недавній нашъ кружокъ художниковъ, собиравшихся гдѣ-то въ Академіи по пятницамъ, и „очень весело" проводившихъ время за рисованіемъ и сочиненіемъ сценъ и картинъ, среди шума и хохота, среди каламбуровъ и романсовъ, профессоръ Айвазовскій, тоже очень недавно писавшій въ два часа пейзажъ при рукоплесканіяхъ глубоко восторгающейся толпы присутствующихъ, подростающихъ художниковъ—все это послѣдніе вздохи Вернетовской эпохи, понятій и настроенія.

Верещагинъ, мнѣ кажется, выбросилъ бы свои кисти и палитру, еслибы его заставили терпѣть у себя въ мастерской ораву друзей и пріятелей, съ пѣснями, криками и веселостями, когда надо дѣло дѣлать. Это совсѣмъ другой человѣкъ. Оттого и результаты искусства у него совершенно выходятъ другіе.

Индійскіе этюды Верещагина были мнѣ (почти всѣ) извѣстны довольно давно уже, потому что постепенно присылались мнѣ въ Петербургъ изъ Индіи для храненія, впредь до возвращенія Верещагина въ Европу, но никогда еще прежде они не производили на меня такого впечатлѣнія, какъ теперь, въ Парижѣ. Я ихъ могъ разсматривать у себя, конечно, только по одному, по два, по нѣскольку заразъ—а тутъ вдругъ, когда я вошелъ въ 10-ти-саженную парижскую мастерскую, они всѣ разомъ глянули на меня со своей стѣны, на которой разставлены рядами и этажами въ блестящихъ рамахъ. Это былъ словно великолѣпный какой-то иконостасъ, весь изъ чудныхъ красокъ и золота. Колоритъ юга и солнца, яркаго голубаго неба, лучезарныхъ дней и знойнаго лѣта — поразительно дѣйствуетъ на глазъ и душу, сильно зажигаетъ воображеніе. И тутъ, передъ этой массой этюдовъ съ натуры, я еще новый разъ почувствовалъ, что Верещагинъ все только совершенствуется и совершенствуется, все только идетъ впередъ да впередъ, точно будто онъ кто-нибудь изъ капитальнѣйшихъ западно-европейскихъ художниковъ, а вовсе не русскій. Вѣдь тѣ не теряютъ силу и энергію до позднихъ лѣтъ, тѣ ростутъ и развиваются не то что въ продолженіе всѣхъ годовъ юношества и зрѣлости, не взирая ни на какой успѣхъ и славу, но даже—когда голова покрыта сѣдинами, когда всякій русскій (особенно художникъ) торопился бы на лежанку, отдохнуть и ничего не дѣлать.

Верещагинъ еще молодой человѣкъ, а уже которое это у него теперь превращеніе въ его манерѣ и мастерствѣ? Помните, какъ суховато и даже немного жестко были писаны его картины, обратившія, однако, на себя своею талантливостью общее вниманіе на первой ташкентской выставкѣ. Вѣдь этому нѣтъ и десяти лѣтъ! И что же? Потомъ вдругъ, въ 74-мъ году, выдвигается цѣлая картинная галлерея. Въ двa-три года человѣкъ этотъ написалъ столько, сколько впору, пожалуй, было бы троимъ, четверымъ, да какъ написалъ? По новому, по небывалому въ сравненіи со всѣми прежними своими картинами. Передъ нами являлся какой-то новый совершенно Верещагинъ, преобразившійся и гдѣ-то доставшій себѣ новыя кисти и палитру. Вообразите себѣ ужасъ и изумленіе всякихъ рутинеровъ и залежалыхъ лѣнивцевъ. „Да онъ просто властей не признаетъ, онъ безбожникъ—онъ совершенствуется, да еще вонъ какъ!" И вотъ на Верещагина выпустили несчастную куклу, Тютрюмова, съ порученіемъ охаять и облаять его, увѣрить публику, отъ имени истинныхъ знатоковъ и настоящихъ художниковъ: „Да какой же это, дескать, Верещагинъ! Какія же это его картины! Вѣдь онъ нанялъ цѣлую шайку мюнхенскихъ художниковъ, и тѣ ему написали. Онъ самъ та̀къ вовсе не умѣетъ, да и просто времени бы не хватило. Мы вѣдь сами занимаемся дѣломъ, мы вѣдь и сами что-нибудь понимаемъ!" Но Верещагинъ оставался глухъ къ отчаянному воплю невѣжества и ничтожества, онъ ни слова не отвѣчалъ на печатныя глупости Тютрюмова, по секрету одобряемыя мало ли кѣмъ изъ „лучшихъ художниковъ". Ему некогда было, онъ сидѣлъ уже въ Индіи, на повозкѣ, запряженной волами, и двигался на тяжелыхъ колесахъ по проселочнымъ дорогамъ восточнаго царства, заходилъ въ буддійскіе монастыри, подымался на Гималаи, рисовалъ на углу каждой улицы, подъ палящимъ солнцемъ, въ каждомъ городкѣ и селеніи, рисовалъ все чудесное и поразительное, все красивое и безобразное, начиная отъ залитаго золотомъ и блестками раджи и его великолѣпныхъ слоновъ, увѣшанныхъ коврами и жемчугомъ, и до лохмотьевъ фанатика-изувѣра, до мозолистыхъ рукъ и ногъ сожженнаго солнцемъ бѣднаго рабочаго. Мраморные храмы, покрытые тонкой рѣзьбой, словно браслеты и медальоны, расписныя деревянныя божницы, играющія на солнцѣ тысячью яркихъ красокъ по своимъ карнизамъ и столбамъ, сонныя подъ знойными лучами рѣки, поля, словно нескончаемыя цвѣточныя лужайки, чудно озаренныя горы, сотни человѣческихъ фигуръ, съ лоснящимся изъ-подъ яркихъ тряпокъ смуглымъ тѣломъ, мрачные колдуны, всклокоченныя знахарки, купцы, простой народъ, рабочіе, словно вьючный скотъ, женщины въ тяжелыхъ серь-

гахъ и съ пробитой губой для кольпа, тощія стройныя дѣвочки съ нарисованными знаками на лбу, телѣги, дома, лошади, деревья, машущія верхушками—вся эта новая и богатая галлерея создалась у Верещагина въ нѣсколько мѣсяцевъ, съ такою силою, жизнью и рельфностью представленія, передъ которою какъ будто немножко поблѣднѣли даже прежнія его картины и этюды. Я воображаю себѣ отчаяніе и ярость будущихъ Тютрюмовыхъ и ихъ добрыхъ нашептывателей, воображаю себѣ уже впередъ ихъ злыя вытянувшіяся лица, ихъ старческія морщины, гдѣ каждый уголокъ наполненъ досадой неожиданности и отчаяніемъ раздавленности, воображаю себѣ почтенныя сѣдины, ставшія дыбомъ: „Двигаться впередъ! Не спать и не лѣниться, какъ всѣмъ прилично, какъ слѣдуетъ! Это что еще за выдумки такія!“ Ну и конечно, послѣ такихъ непотребствъ и преступленій, Верещагину навѣрное достанется, и не одинъ походъ доброжелателей искусства онъ почувствуетъ на своихъ костяхъ.

Я помню, какъ послѣ выставки 74 года, эти самые знатоки и доброжелатели сильно хлопотали, и трубили про то, что, молъ, этотъ Верещагнъ, о, да онъ не что иное, какъ „этнографическій живописецъ“, копіистъ; пожалуй, ловкій копіистъ портретовъ и типовъ, мѣстностей и зданій, но вотъ—больше и ничего. Тѣмъ людямъ, у кого внутри темная злоба и досада кипитъ, у кого свои претензіи противъ таланта и успѣха, тѣмъ не до того, чтобы видѣть то, чтò имъ показываютъ, слушать, чтò имъ говорятъ. Какое имъ до всего этого дѣло! Картины, дѣла и рѣчи летятъ мимо нихъ, не затрогивая ихъ—у нихъ непроницаемыя латы на мозгу, и на глазахъ, и на ушахъ. И вы имъ сколько хотите показывайте факты и дѣла, они никогда ничего не увидятъ и не услышатъ. Весь свѣтъ видѣлъ въ картинахъ у Верещагина цѣлый рядъ сценъ, сценъ съ глубокимъ чувствомъ и настроеніемъ, а можетъ быть, и еще болѣе глубокою мыслью; цѣлую эпопею „Варвары“, гдѣ, какъ никогда еще и ни у кого, попробовано изобразить послѣднее столкновеніе, послѣднюю схватку дикой, звѣрской, полуживотной цивилизаціи—съ цивилизаціею свѣтлою, человѣческою, европейскою, все заливающею; всѣ видѣли и поняли, кàкъ вѣрно и правдиво изображена была національная русская натура, простая, наивная и кроткая, сама несознающая своей геркулесовской мощи и великаго своего дѣла, когда подъ видомъ солдата съ ружьемъ въ рукахъ совершаетъ великія историческія дѣла, и умираетъ съ пулей въ груди, или торжествуетъ со знаменемъ въ рукахъ, такъ просто и безэффектно, какъ герои и великіе люди прежнихъ временъ, росписанные во всѣхъ христоматіяхъ и плутархахъ. Но только не понялъ всего этого кое-кто изъ своего брата художниковъ, да изъ чиновниковъ, военныхъ и штатскихъ. И эти люди, своими совиными криками и безумными упреками въ непатріотизмѣ, въ „прославленіи хивинцевъ и самаркандцевъ“ (!) довели нервнаго и раздражительнаго художника до того, что онъ взялъ и уничтожилъ три изъ числа самыхъ лучшихъ „анти-патріотическихъ“ своихъ картинъ. Что, вѣдь хорошо было, вѣдь было чему порадоваться и похлопать въ ладоши, господа? Тупость и безсиліе торжествовали какъ слѣдуетъ, какъ быть должно, какъ порядокъ вещей того требуетъ. Что-жъ! радуйтесь и безумствуйте, а Верещагинъ снова встряхнулся и пошелъ по-прежнему, да еще надбавилъ шагу.

Вотъ онъ воротился изъ Индіи съ еще новой картинной галлереей, великолѣпной, блестящей и просто невѣроятной по труду, быстротѣ и таланту—и что же? На бѣду вамъ, онъ опять не хочетъ довольствоваться своими безчисленными этюдами, опять задумалъ рядъ историческихъ картинъ, которыя вамъ придется еще лишній разъ охаять, увѣряя, что все это только „этнографія“ и копіи съ натуры. Копіи съ натуры! Да, въ нихъ то вся и бѣда для настоящаго нынѣшняго художника. Надо выдумывать, изобрѣтать небывальщину, то, чего нигдѣ и никогда не бывало, чего не было отъ роду на свѣтѣ—и тогда ты будешь хорошъ, и милъ, и почетенъ, и тебя станутъ уважать и приводить въ примѣръ. Но попробуй только немножко взяться за правду, за то, чтò въ самомъ дѣлѣ, есть или было, и не найдется довольно словъ, чтобы выбранить и унизить тебя, неокажется довольно рукъ и ногъ, чтобы затолкать тебя куда-нибудь прочь и вонъ.

Реалистъ! Этнографъ! Что можетъ быть постыднѣе и негоднѣе? Это вѣдь даже просто бранныя слова у иныхъ.

То, что затѣваетъ сдѣлать Верещагинъ, на основаніи груды этюдовъ, вывезенныхъ изъ Индіи, опять чудесно и великолѣпно, подобно прежнимъ его затѣямъ. Какъ всѣ лучшіе нынѣшніе живописцы, наши и иностранные, онъ живописецъ народа, народныхъ массъ. Ему мало по душѣ, мало по натурѣ чье то соло или дуэтъ, какъ бы они красивы и мелодичны ни были. Ему нуженъ болѣе всего хоръ, только ему онъ посвящаетъ всѣ силы своей души и таланта, только одни великія, крупныя народныя катастрофы, положенія и событія (хотя бы не занесенныя ни въ какія реляціи и газеты) глубоко интересуютъ его, все результаты, полученные изъ множества маленькихъ, всякій день совершающихся среди народной массы фактовъ. И этимъ то настроеніемъ своимъ Верещагинъ, на мои глаза, принадлежитъ къ числу самыхъ значительныхъ, самыхъ драгоцѣнныхъ художниковъ-историковъ нашего вѣка. А что переносилъ народъ? А что думалъ и чувствовалъ народъ? Что съ нимъ самимъ-то совершалось, пока шли обычной чередой большія, оффиціальныя событія, то, что заносится въ курсы и учебники?—вотъ вопросы, которые неотвязно мучатъ и наполняютъ душу его, вотъ вопросы, которымъ онъ однажды навсегда посвятилъ жизнь и кисть свою.

На нынѣшній разъ дѣло идетъ не о Россіи, даже не объ Европѣ, а только о Востокѣ, объ Индіи. Но отъ этого дѣло ни на единую іоту не утратило своей важности. Вѣдь рѣчь нынче пойдетъ у Верещагина объ „исторіи Индіи“, о томъ, какъ рыжій европейскій островитянинъ захватилъ, подмялъ подъ себя и задавилъ далекую восточную страну, какъ сначала подбирался и пробовалъ потихоньку, а тамъ

цапъ—и навалился сверху стопудовикомъ, изъ-подъ котораго и не вздохнешь. У Верещагина, ѣхавшаго среди чудесныхъ долинъ, и городовъ, и горъ, и селъ индійскихъ, пронеслась вдругъ мысль: „А какъ бы всѣмъ этимъ людямъ, въ золотыхъ кафтанахъ или оборванныхъ тряпкахъ, было бы хорошо тутъ у себя дома и однимъ, безъ пріѣзжихъ деспотовъ, выжимающихъ послѣдній сокъ! Какъ бы они и безъ нихъ умѣли порадоваться на золотое свое солнце и синее небо, на разсыпанную кругомъ красоту и благодать! Какъ бы они тутъ жили, счастливые и довольные, и безъ англійской палки и кандаловъ. И зачѣмъ нужно, чтобы лучшіе уголки земли, чтобы всѣ красоты міра были исполосованы насиліемъ точащаго зубы купца и заклеймены хищничествомъ бездушнаго чиновника!“ И полный этой думы, Верещагинъ поведетъ свой разсказъ кистью, начавъ за 300 лѣтъ тому назадъ, при королѣ Іаковѣ I, когда англійскіе купцы приходятъ къ нему во дворецъ и просятъ дозволенія основать „Остъ-индскую компанію“, и кончая торжественнымъ поѣздомъ принца валлійскаго по колѣнопреклоненнымъ провинціямъ. Это ли еще не историческая галлерея будетъ, это ли еще не историческая живопись? Двѣ уже картины изъ этой чудесной поэмы почти уже совсѣмъ готовы.

Онѣ обѣ громадныхъ размѣровъ. Одна изъ нихъ представляетъ, какъ раджа, окруженный дворомъ и ближайшими совѣтниками, молится внутри великолѣпной мраморной капеллы своей, покрытой изящными орнаментами и пронизанной солнцемъ. Всѣ его владѣнія у него уже отняты, и вотъ только здѣсь остался ему послѣдній пріютъ и убѣжище, послѣдніе аршины земли и владѣнія! Какая трогательная, какая суровая трагедія! Другая картина, еще громаднѣе, представляетъ шествіе, парадное великолѣпіе. Толпа слоновъ идетъ гуськомъ одинъ за другимъ, одинъ за другимъ, по улицѣ, мимо богато разукрашенныхъ и даже нарочно для торжества раскрашенныхъ домовъ и храмовъ индійскихъ. Слоны покрыты драгоцѣнными, сверкающими на солнцѣ золотыми коврами, цвѣтными каменьями, кистями и жемчугомъ; хоботы и лбы ихъ расписаны, ноги въ браслетахъ, на спинѣ богатыя пестрыя бесѣдки. Воины въ кольчугахъ и шлемахъ ѣдутъ по сторонамъ, верхомъ на чудесно-красивыхъ коняхъ, сверкая золотымъ оружіемъ и султанчиками, церемоніймейстеры въ длинныхъ красныхъ платьяхъ несутъ драгоцѣнные опахала и жезлы, толпа народа робко выглядываетъ съ крышъ и изъ оконъ; это парадное шествіе принца валлійскаго, сидящаго въ паланкинѣ, на верху слона, рядомъ съ покореннымъ и приниженнымъ раджей. Они другъ другу улыбаются, они ведутъ дружескую бесѣду. Дружескую! Какая тутъ драма внутри совершается, среди всего этого золота и богатства, и ликованья, и разноцвѣтныхъ, сверкающихъ красокъ!

Обѣ картины еще не кончены. Послѣ всего блеска и великолѣпія, пролитыхъ тутъ съ удивительнымъ мастерствомъ кистью Верещагина, осталось художнику сдѣлать въ картинахъ уже очень немного: всего посгладить кое-что, уменьшить рѣзкость и крикливость иныхъ подробностей, придать гармонію общему впечатлѣнію, однимъ словомъ сдѣлать то, что̀ даютъ послѣдніе удары кисти, доканчивающіе настоящую ноту и возвышающіе въ сто кратъ общій эффектъ. Но это меня не заботитъ. Это все само собою сдѣлается и придетъ въ порядокъ. Меня гораздо болѣе заботитъ вотъ какой вопросъ: талантъ Верещагина силенъ и могучъ, онъ поднялся нынче еще выше прежняго; но, какъ-то онъ справится съ англійской исторіей, съ англійскими личностями и сценами, съ англійскими типами? Не всегда еще можетъ одолѣть талантъ каждую задачу, какую ни возьметъ. Мало того—захотѣть. Надо, чтобы внутри духа и натуры художника давно окрѣпъ и осѣлъ тотъ матеріалъ, который долженъ дать значительные результаты. Что можетъ удаться у художника? Только то, что̀ ему Богъ знаетъ какъ близко и твердо знакомо, что̀ претворилось въ его плоть и кровь. А знаетъ ли Верещагинъ Англію и англичанъ какъ Россію, и русскіе типы, и русскіе характеры, и личность; знаетъ ли онъ ее столько же, какъ знаетъ Ташкентъ и Самаркандъ, Кавказъ и Индію, послѣ долголѣтняго знакомства и пребыванія? Вотъ вопросъ, на который никто не можетъ отвѣтить, кромѣ самого Верещагина. И притомъ Англія и англійскіе люди—это штука посложнѣе и потруднѣе будетъ, чѣмъ которые бы то ни было восточники, всегда односложные и однотонные. Тутъ много надо, чтобы въ самомъ дѣлѣ проникнуть въ духъ, и характерность, и типичность націи. Уже и сами англичане сто разъ проваливались, когда принимались за англійскія историческія картины—кусается это дѣло, и поминутно мы бывали свидѣтелями того, какъ ровно ничего не выходитъ, даже у людей достаточно, кажется, талантливыхъ. Каково же иностранцу, не прожившему долгихъ лѣтъ среди личностей, характеровъ и мѣстностей, идущихъ ему на матеріалъ? Я тутъ ничего не знаю про Верещагина, мнѣ ничего неизвѣстно о степени его знакомства съ Англіей и англичанами, и потому я могу только спрашивать. Но пусть онъ добьется своего, пусть онъ достигнетъ со всегдашнимъ блескомъ и талантомъ того, что̀ у него теперь затѣяно въ головѣ, пусть у его картинъ будетъ истинный успѣхъ, и никто болѣе и сильнѣе меня не порадуется. „Индѣйская поэма“ Верещагина будетъ тогда однимъ изъ капитальнѣйшихъ созданій живописи.

Я прохаживался по громадной мастерской Верещагина, я любовался на чудное его собраніе индѣйскихъ этюдовъ, я радовался, что у насъ есть такой художникъ. Но, среди всего этого, меня болѣе всего тревожилъ вопросъ, внутри меня: „А послѣдняя война? Гдѣ же она у Верещагина? Неужели онъ отставилъ ее на далекій планъ и знать ее болѣе не хочетъ?“

Но скоро потомъ я очутился въ одномъ маленькомъ отдѣленіи большой мастерской, отдѣленномъ отъ главнаго пространства желѣзной стѣнкой во всю вышину зданія—и тутъ я ахнулъ, болѣе чѣмъ передъ всѣмъ остальнымъ, что̀ только я видалъ до сихъ поръ у Верещагина.

Верещагину еще не прислано изъ Болгаріи все то, что̀ онъ тамъ написалъ во время войны; есть даже опасность, что цѣлая партія его этюдовъ (и да-

же частью наиважнѣйшихъ) затерялась, или куда-то, неизвѣстно, задѣвалась при пересылкахъ и переправкахъ недостаточно надежными личностями. Но даже и то, что я видѣлъ теперь, сразу привело меня къ убѣжденію, что никогда ничего важнѣе и лучше этого Верещагинъ на своемъ вѣку не дѣлалъ.

Всякій, кто читалъ газеты въ прошломъ году, помнитъ, я думаю, что при первомъ же пушечномъ выстрѣлѣ болгарской войны, Верещагинъ бросилъ и Парижъ, и свою мастерскую, и индѣйскіе этюды, и картины, и поскакалъ на Дунай. Мнѣ кажется, всѣ знаютъ, что съ нимъ тамъ было, и какъ онъ дѣлалъ наброски сраженій, переходовъ, всего совершившагося передъ глазами, подъ пулями, ядрами и гранатами. Теперь я увидалъ эти наброски. Ихъ около 40.

Это все были маленькія деревянныя дощечки, съ натянутыми на нихъ холстиками, изъ которыхъ самые большіе—вершковъ по пяти, по шести, но есть тоже и такіе, что не болѣе одного вершка ростомъ. И, при первомъ же взглядѣ на эти дощечки, видишь, когда и какъ онѣ были писаны, въ какія минуты ходила по нимъ кисть. На нихъ горитъ огонь пламеннаго одушевленія, ясно видишь, что поэтическая или грозная минута была выбрана въ одно мгновеніе ока, и запечатлѣна на вѣки огненною, страстною кистью, въ короткія минуты, когда ядра и бомбы давали покой и возможность. Какая вѣрность тоновъ и плановъ, намѣченныхъ разгоряченною, пламенѣющею душою, какіе удары кисти, рѣшительные и мгновенные, безъ поправокъ и дополненій, подобные вѣрнымъ скачкамъ, совершаемымъ черезъ пропасти въ минуты безпредѣльной опасности, когда преслѣдованіе и смерть гонятся сзади и уже близко настигаютъ— и вмѣстѣ, какая гармонія и талантъ общаго!

Я подобныхъ набросковъ, подобныхъ „этюдовъ“ подъ ядрами не видалъ еще ни у кого, во всей живописи, съ тѣхъ поръ какъ она существуетъ.

Чудесны туркестанскія и индѣйскія картинки Верещагина, великолѣпны золотыя краски и яркій блескъ южной природы, но еще поразительнѣе мнѣ показались теперь пустынныя поля и горы, гдѣ толстые слои снѣга истоптаны тысячами русскихъ и турецкихъ шаговъ. Нѣсколько десятковъ картинокъ—все только сѣрыхъ и бѣлыхъ, все только снѣгъ, да туманъ, да облака, да жидкіе ряды деревьевъ—и однако же, какая у Верещагина вышла цѣпь колоритныхъ, разнообразныхъ сценъ. И что за tour de force, цѣлая картинная галлерея изъ одного снѣга и бѣлой краски. Такой смѣлой пробы не покажетъ ни одна школа живописи. Никто еще не осмѣливался быть такъ дерзокъ и правдивъ. Національнѣе и проще этого, право, кажется, ничего не найдешь ни у какой націи. Переходъ отряда, тянущагося по горамъ тоненькой черной ниточкой, длинный рядъ телѣгъ на волахъ, съ наваленными ранеными, отчаянно или покорно глядящими, только что раскинутыя на стоянкѣ палатки, воткнутый въ снѣгъ, на быстромъ проходѣ, крестъ надъ погребеннымъ тутъ сейчасъ товарищемъ, перестрѣлки и бомбардировки, слетающіеся надъ покинутыми тѣлами вороны, усѣянныя трупами безмолвныя дороги, десятки другихъ еще сюжетовъ, которыхъ и не перечтешь, съ какимъ все это мастерствомъ, поэтичностью и красотою схвачено молніей и напечатлѣлось навсегда у Верещагина. У каждой картинки свое настроеніе, свой характеръ, и, глядя на нихъ, забываешь, что всюду одинъ и тотъ же бѣлый или сѣрый снѣгъ: кажется, что тутъ цѣлая гамма тоновъ, богатая и разнообразная,—столько различныхъ настроеній духа и порывовъ душевныхъ водило твердою рукою художника.

Верещагинъ началъ уже писать, въ большую величину, нѣсколько картинъ со своихъ маленькихъ набросковъ. Часть нынѣшняго лѣта пошла у него на эту работу. Когда погода позволяетъ, онъ пишетъ прямо на чистомъ воздухѣ, въ „лѣтней мастерской“, состоящей изъ помоста, саженъ въ 9—10 въ діаметрѣ, представляющаго въ планѣ полный кругъ. Тутъ по окружности положенъ рельсъ, и по немъ ходитъ довольно объемистая будка, защищающая отъ лучей солнца и вѣтра; тамъ помѣщаются модели, разные предметы, съ которыхъ пишется картина, и, на необходимомъ разстояніи, самъ художникъ со своимъ холстомъ. Смотря по положенію солнца и по надобностямъ освѣщенія, навѣсъ этотъ можетъ переѣзжать по своимъ рельсамъ куда надо, а художникъ —работать отъ самаго утра и до поздней ночи. Что касается до вещественной обстановки картинъ, Верещагинъ все до послѣдней мелочи пишетъ съ натуры: какъ прежде изъ Ташкента и Индіи имъ былъ привезенъ цѣлый музей всевозможныхъ предметовъ бытовой жизни, такъ и теперь изъ Болгаріи и Турціи онъ привезъ съ собою огромную коллекцію одежды, оружія и всяческихъ предметовъ, могущихъ войдти въ составъ будущихъ картинъ. Даже есть у него, въ музеѣ, чучелы орловъ, воронъ и другихъ хищныхъ птицъ, нарочно устроенныя по его указанію, въ позахъ, какія понадобятся въ сценахъ его картинъ.

Уже сцены эти начинаютъ явственно выступать на холстахъ, однѣ набросаны еще только мѣломъ, въ однихъ контурахъ, другія проложены въ краскахъ, иныя уже сильно подвинуты впередъ, и всякому, кто бы взглянулъ на этотъ новый рядъ картинъ, на эту еще новую Верещагинскую галлерею и коллекцію, нельзя кажется сомнѣваться, что здѣсь готовится рядъ chef d'oeuvre'овъ, будущая честь и слава русской живописи. На мои глаза, національность и смѣлость передачи „обыденнѣйшихъ“, простѣйшихъ сценъ и подробностей жизни не шла дальше въ нашемъ искусствѣ, и ни у кого изъ нашихъ пейзажистовъ никогда еще не была выражена съ бо́льшею правдою наша родная славянская сѣренькая, хмуренькая, мало-взрачная природа и день. Но за то какое поэтическое представленіе, какая родственная каждому изъ насъ, близкая нота извлечена тутъ изъ этого свѣта, и насупленной погоды, и полу-мрака, и пустынности. Это все звучитъ какъ народная пѣсня, и никакія самыя лучезарныя красоты Кашмира и Индіи не способны доходить такъ глубоко, какъ эти зимніе и осенніе тоны, до нашего чувства и понятія.

Изъ всѣхъ начатыхъ теперь, пока, у Верещагина картинъ, меня поразила и захватила всего болѣе та, что у него называется: „Дорога близь Плевны“. Тутъ,

какъ и во всѣхъ остальныхъ картинахъ, зима на сценѣ, талый снѣгъ, весь изборожденный десятками тысячъ шаговъ, копытъ и колесъ. Дорога идетъ въ гору, и нѣсколькими зигзагами уходитъ влѣво, въ уголъ картины. Изъ грудъ снѣга поднимаются телеграфные столбы со своими желѣзными нитями, усыпанными снѣгомъ и усѣянными пріютившимися, какъ на насѣстѣ, птицами. Вездѣ пустыня, унылое молчаніе, сѣрый дневной свѣтъ. Ни одного живого существа нигдѣ, только каймой по сторонамъ дороги лежатъ турецкіе трупы, изрубленные, истрѣлянные, валяющіеся какъ полѣнья ничкомъ, бокомъ, запрокинувшись, или размахнувъ въ послѣднемъ вздохѣ руки. Нельзя никакими словами разсказать тотъ аккордъ ощущеній, то настроеніе, которое даетъ эта суровая, чудесно поэтическая, шевелящая всѣ нервы душевные, картина. И какая живописность, какая мрачная красота во всемъ, и въ могучихъ линіяхъ, и въ еще болѣе могучихъ краскахъ!

Во время войны, я сто разъ нападалъ, про себя и вслухъ, на нашихъ художниковъ, изъ которыхъ ни одинъ не тронулся съ мѣста. Пока вся Россія шевелилась и волновалась, и протягивала на помощь общему, никогда еще не имѣвшему себѣ подобнаго, національному дѣлу, что только могла, руку, рубль, кусокъ холста, бинтъ или шапку, они сидѣли по мастерскимъ и творили кистью или рѣзцомъ совсѣмъ не то, что, въ ту минуту, мнѣ казалось, должны были тогда всѣ русскіе художники рисовать, чертить, писать, лѣпить изъ глины, выливать изъ мѣди. Но развѣ это въ самомъ дѣлѣ было возможно и мыслимо? У каждаго есть свое собственное, особенное дѣло, да и наконецъ не всякій же приготовленъ всею жизнью и складомъ идти на войну и быть ея художественнымъ, глубоко-талантливымъ историкомъ. Теперь у меня не осталось и тѣни сожалѣнія: пусть только Верещагинъ доведетъ начатое дѣло до конца, и намъ нечего тужить и безпокоиться: та небывалая, несравненная картинная галлерея, какой требовала война, будетъ создана русскимъ искусствомъ, и великіе дни великой русской исторіи 77 года навѣки будутъ занесены на несокрушимыя скрижали.

VII.

Театральная выставка въ Парижѣ.

Мнѣ кажется, я многихъ удивлю, объявивъ, что на всемірной выставкѣ въ Парижѣ была, въ числѣ многихъ другихъ, тоже и выставка театральная. Какъ такъ? спросятъ меня, можетъ быть. Что это за выставка? Въ чемъ она состояла—по одному заглавію не отгадаешь. И какъ же это мы про нее до сихъ поръ ничего не знаемъ, ни единаго слова не читали ни у одного изъ всѣхъ корреспондентовъ, а ихъ, кажется, было довольно въ Парижѣ. Или она была какая-нибудь незначительная, плохая, ничтожная? Или существовала она подъ какимъ-нибудь особеннымъ заглавіемъ и запрятана была въ какомъ-нибудь отдѣлѣ?

Я отвѣчаю: И не плохая она была, а чудесная; и не ничтожная, а чрезвычайно важная; и не незначительная, а въ высшей степени любопытная и интересная; и заглавіе ея было общепонятное—такъ-таки просто: „Exposition théâtrale"; и спеціальный каталогъ ей былъ напечатанъ подробный и прекрасный; и ничуть она не была скрыта и запрятана, а красовалась въ хорошихъ двухъ залахъ, по двумъ концамъ „Rue des nations"—мѣсто, кажется, довольно видное и людное. Почему же про нее не говорили, прямо съ мая же мѣсяца, корреспонденты — того я не знаю. Вѣроятно, просто по той самой причинѣ, по какой они зачастую съ энергіей и усердіемъ толкуютъ про тысячу пустяковъ и мелочей, и пропускаютъ мимо — десятки и сотни вещей самыхъ интересныхъ и важныхъ. „Такъ!", вотъ и всѣ тутъ объясненія.

Знаете, кто вздумалъ и устроилъ нынче „театральную выставку" на всемірной выставкѣ Марсова поля? Министерство народнаго просвѣщенія! Мы вотъ привыкли считать принадлежностью этого вѣдомства только гимназіи и школы, книги и тетради, карты и глобусы, грифельныя доски и баллы. Но во Франціи театръ не относится болѣе, по стариннымъ европейскимъ понятіямъ, къ отдѣламъ потѣхи — „menus plaisirs". При французскомъ министерствѣ народнаго просвѣщенія есть особый отдѣлъ, носящій названіе „Direction des sciences et des lettres", и отъ этого-то каталогъ театральной выставки былъ напечатанъ въ одномъ томикѣ—съ каталогомъ выставки научныхъ путешествій и экспедицій. У насъ, покуда, это навѣрное показалось бы очень дикимъ. Какъ! серьезныя коллекціи, этнографія, національная архитектура, скульптура, модели, бытовые предметы, карты—и все это рядомъ съ такимъ несерьезнымъ, такимъ маловажнымъ предметомъ, какъ костюмы, декораціи, вообще театръ! Да вѣдь театръ и театральныя представленія—вѣдь это забава по вечерамъ, когда нечего больше дѣлать, развлеченіе передъ картами, баломъ и ужиномъ. Ахъ, право, какіе чудаки эти французы!

Да, чудаки. Только вотъ этотъ самый театръ, что въ другихъ мѣстахъ празднымъ людямъ такъ хорошъ для пищеваренія и скуки, онъ давнымъ-давно у французовъ тяжкую и грузную службу несетъ, онъ давно не „нравы улучшаетъ" и не „доброй морали" учитъ, но тоже и не милой эстетической игрушкой выступаетъ, а пошелъ на работу, и могучимъ великаномъ участвовалъ во всемъ, что волновало и двигало впередъ Францію за послѣднія лѣтъ полтораста.

Первый предложилъ устроить „театральную выставку" на нынѣшней всемірной выставкѣ — нѣкто Ваттвиль, директоръ научно-литературнаго отдѣленія въ министерствѣ народнаго просвѣщенія, и устроитель всѣхъ отдѣловъ этого министерства на всемірной выставкѣ. Нынѣшній министръ, человѣкъ чрезвычайно образованный и умный, и очень свѣтло смотрящій на государственную свою задачу, тотчасъ согласился на предложеніе Ваттвиля, и учредилъ „театральную комиссію", куда, кромѣ нѣсколькихъ высшихъ чиновниковъ министерства, приглашены были также худож-

ники, археологи, архитекторъ Гарнье (строитель Новой Оперы) и директоры двухъ главныхъ парижскихъ театровъ: Опернаго и Французскаго. Вотъ какъ серьезно смотрѣло министерство на это дѣло.

Времени было мало, всего семь мѣсяцевъ оставалось до открытія всемірной выставки, значитъ некогда было придавать этому ея оригинальному отдѣлу весь тотъ объемъ, какого быть можетъ слѣдовало желать; но и то, что сдѣлано, въ высшей степени интересно и любопытно.

Одна сторона главной залы занята античнымъ отдѣломъ: тутъ главную роль играетъ довольно большая модель римскаго театра въ Оранжѣ (въ южной Франціи). „Для того, чтобы дать полное понятіе объ исторіи театральныхъ представленій во Франціи, говоритъ каталогъ, комиссія необходимо должна была начать съ римскаго театра, оставившаго на почвѣ древней Галліи столько величественныхъ развалинъ. Театръ древняго города Arausio (нынѣ Orange), въ нарбонской Галліи, представляетъ замѣчательнѣйшій, безъ сомнѣнія, примѣръ этихъ громадныхъ построекъ въ нашемъ отечествѣ. Всего необыкновеннѣе здѣсь то, что стѣны кругомъ сцены остались цѣлы во всю свою вышину, до самаго верха. Громадные размѣры этого театра поразятъ всякаго; сцена его на 45 метровъ (около 18 саж.) шире сцены Новой парижской Оперы. Покажется страннымъ, какъ могли строиться такіе громадные театры въ провинціальныхъ второстепенныхъ или третьестепенныхъ городахъ; но все для насъ объяснится, когда мы вспомнимъ, что театръ былъ у древнихъ не то, что у насъ — ежедневнымъ увеселеніемъ для любителей, за которое надо платить деньги—но частью публичныхъ и религіозныхъ торжествъ, куда въ извѣстные сроки собирался не только весь городъ, но все окрестное его населеніе“.

Рядомъ съ этою интересною моделью разложены были трагическія и комическія маски античнаго театра и вывѣшены рисунки, изображающіе греческихъ и римскихъ актеровъ, во время представленія на своемъ театрѣ. Французская ученая или quasi-ученая критика напала на распорядителей: „зачѣмъ—говоритъ— вы такъ мало представили греческаго и римскаго? Развѣ столько-то всего и было у нихъ важнаго и интереснаго?“ Пресмѣшные эти ученые, въ самомъ дѣлѣ! Имъ бы вѣчно все только Грецію да Римъ. А вѣдь хоть бы капельку подумали, что тутъ рѣчь шла не о прославленіи античности и превознесенія ея недосягаемыхъ совершенствъ, въ пику всему нынѣшнему, а только о томъ, чтобы показать, съ чего дѣло началось, какъ и что было во время ребяческаго лепета народовъ по части театровъ. Вѣдь не въ самомъ же дѣлѣ считать чѣмъ-то превосходнымъ и навѣки образцовымъ устройство древняго театра и древнія представленія, гдѣ люди ходили на какихъ-то подвязанныхъ подъ ноги скамейкахъ, въ родѣ турчанокъ, идущихъ въ баню — а все зачѣмъ? для роста, чтобы быть „величественными“ и не казаться пигмеями на разстояніи десятковъ саженъ. Положимъ, отъ этихъ скамеекъ, Клитемнестры и Оресты взаправду казались не пигмеями, но каково же имъ было волочить обузу на ногахъ, и какъ это помогало натуральности и удобоподвижности! А то еще: куда какъ интересно было очутиться въ театрѣ, гдѣ актеры орали во всю глотку сквозь свои мертвыя маски и устроенныя около рта какія-то мѣдныя акустики! Не правда ли, сколько тутъ можно было ожидать нѣжности и изящества? Или опять, взирать, въ продолженіе нѣсколькихъ часовъ, на сцену, состоящую изъ безконечной голой стѣны съ тремя дверями, посерединѣ, по бокамъ, въ родѣ нашего иконостаса, только съ тою разницею, что иконостасъ иной разъ представляетъ пропасть интереса и занимательности и по формамъ, и по краскамъ, и по орнаментамъ, наконецъ и по живописи, а тамъ ничего подобнаго не было и въ поминѣ. Что у древнихъ бывали капитальные, по тогдашнему, да отчасти и по нынѣшнему, драматическіе сочинители—это вѣрно; талантъ всегда останется талантомъ, несмотря ни на какія стѣснительныя условія стариннаго мѣста, чуждой намъ народности и совершенно незрѣлаго, для театральнаго дѣла, времени. Но что способъ представленія древнихъ пьесъ, и талантливыхъ, и неталантливыхъ, былъ дикій, варварскій, способный въ гробъ уложить каждаго, да еще при звукахъ флейтъ и лиръ (какая страшная музыка!) — это тоже вѣрно, и надо быть закаленнымъ до бѣлаго каленья, непромокаемымъ нѣмецкимъ студентомъ, чтобы угораздиться давать въ Берлинѣ, въ присутствіи короля и отборнѣйшей публики (какъ это случилось, кажется, въ 1840 или 1841 году), греческія трагедіи по-гречески.

Послѣ грековъ и римлянъ, нашихъ вѣчныхъ отцовъ и благодѣтелей, театральная выставка перепрыгиваетъ въ Европу, въ средніе вѣка, къ ея благочестивымъ католическимъ представленіямъ, тѣмъ, что назывались „мистеріями, и выполнялись на площади, или въ церкви, цѣлыми толпами набожныхъ горожанъ, или поселянъ, превратившихся вдругъ въ актеровъ. Такъ какъ эти спектакли продолжались безъ перерыва и перемѣны добрую тысячу лѣтъ, то комиссіи очень удобно было выставить для примѣра мистерію, игранную въ одномъ углу Франціи (въ Валансьенѣ) довольно уже поздно, въ 1547 году, но такую, отъ которой уцѣлѣли и до сихъ поръ рисунки. Глядишь на эту маленькую сцену, съ аршинъ величины, и говоришь себѣ: Да, да, вотъ они цѣликомъ, эти средніе вѣка, вѣка темнаго монашества и свирѣпой барщины, вотъ чѣмъ тогдашній людъ, надменные господа и задавленные рабы, только и умѣли отводить душу. Вотъ всѣ ихъ художественныя забавы! Представьте себѣ нѣчто въ родѣ деревенской улицы, и передъ вами стоитъ въ одинъ рядъ и линію цѣлый городокъ построекъ, только это не избы и не дома, а какія-то небывалыя маленькія зданія, со странными крышами и колоннами, размалеванныя грубыми красками, все это посеребренное и позолоченное сусальнымъ серебромъ и золотомъ, и съ библейскими надписями: „Рай.—Назаретъ.—Храмъ іерусалимскій.— Іерусалимъ. — Домъ первосвященника.— Золотыя ворота.—Чистилище праотцевъ.—Адъ“. Все это стоитъ своимъ фасадомъ въ рядъ, съ крылечками, окнами и дверями, словно маленькія дачи какія-то, отдѣленныя одна отъ другой тѣснымъ переулочкомъ. И изъ че-

тырехъ или пятисотъ дѣйствующихъ лицъ, разряженныхъ, раскрашенныхъ, какъ требовалось средневѣковыми модами и историческими познаніями, то одна, то другая толпа актеровъ должна была выходить на сцену, и представлять то веселыя и идиллическія событія въ Назаретѣ, то трагическія въ Іерусалимѣ, то радости въ Раю, то ужасы въ Аду. Какъ это все происходило и дѣлалось, тому уцѣлѣли даже разсказы, между прочимъ даже объ этой самой валансьенской мистеріи 1547 года: „...Въ Раю, позади Бога-Отца есть золотое колесо, и оно непрестанно вертится. А въ Аду разверзается пропасть и оттуда будетъ выходить огонь и дымъ, и діаволы страшнаго вида, и явится Луцеферъ, изрыгающій пламя и дымъ изъ пасти своей... Когда пойдутъ представленія про Рождество Христово, то почнутъ летать по воздуху ангелы, и будутъ они пѣть и производить великое сверканіе пламени: у нихъ въ рукахъ есть позолоченныя тросточки, какъ будто съ лампадой на концѣ, и оттуда выходитъ огонь, который они раздуваютъ сквозь ту тростинку... И когда будетъ представляться Избіеніе младенцевъ, видно будетъ, какъ изъ ихъ тѣла выходитъ кровь... А когда Діаволъ понесетъ Христа Спасителя по воздуху, то у того Діавола 40 или 50 футовъ роста... А на бракѣ въ Канѣ Галилейской, когда гостямъ нальютъ воды, то вода эта при всѣхъ обратится въ вино, и его пили болѣе 100 человѣкъ зрителей; точно также, на Пріумноженіи хлѣбовъ, хлѣба роздали болѣе чѣмъ 1000 человѣкамъ и набрали цѣлыхъ 12 корзинъ...“

Потомъ, дальше, стоятъ на выставкѣ нѣсколько деревянныхъ, раскрашенныхъ статуекъ, изображающимъ главныя лица итальянской комедіи: Арлекинъ, Бригелла, Панталоне, Докторъ. Эти господа еще въ маскахъ, но уже не античныхъ, не классическихъ, похожихъ на скульптурные горшки, надѣтые на головы. Маски у нихъ ужъ маленькія, на полъ-лица, всего до рта; неподвижность египетская, муміеобразная уже пропала, имъ можно двигать мускулами лица, да и хламидъ никакихъ нѣтъ больше на тѣлѣ, съ которыми надо быть величественными и достойными. Становись сколько хочешь живъ и веселъ, проворенъ и подвиженъ; бѣгай, прыгай, кричи, шуми, хохочи и балуй, коверкайся и вертись на сто манеръ, насмѣхайся и шути — нѣтъ больше ни греческой трагедіи, ни средневѣковой мистеріи—новая минута пришла, настоящая Европа, новая Европа наступила.

Куклы эти пожалуй и не важныя, костюмы на нихъ странные и чудные—на одномъ словно мучной мѣшокъ бѣлый, съ рукавами до пятъ, съ шишками вмѣсто пуговицъ, съ развѣвающимися штанами, на другомъ платье изъ разноцвѣтныхъ кусочковъ, словно иллюминація или старинное одѣяло, — и все-таки съ этими пестрыми и смѣшными куклами, когда онѣ были живыя и бѣгали по сценѣ, дѣло театра двинулось понемножку впередъ, на сценѣ водворилось немножко жизни, правды, одушевленія. Дѣйствующія лица въ самомъ дѣлѣ говорятъ и дѣйствуютъ на темы изъ настоящей жизни въ своихъ незатѣйливыхъ, буфонскихъ фарсахъ. И вдругъ, на перекоръ начинавшейся-было жизни, выдвигается откуда-то громадное, тяжелое бревно— лжеклассическая трагедія, и неуклюжимъ чудищемъ надолго залегаетъ поперекъ дороги. Тысячи людей во Франціи и Европѣ восхищаются и приходятъ въ умиленіе отъ величія и чудныхъ красотъ новаго юродствующаго театра, столько-же полнаго кастратства, какъ и итальянская опера. Но всѣ эти тысячи—въ кружевахъ и перьяхъ, позументахъ и бархатахъ, ихъ лица нарумянены и тупеи взбиты, они сидятъ въ золоченныхъ креслахъ, и понюхиваютъ табачокъ изъ драгоцѣнныхъ эмалевыхъ табакерокъ, отдыхая отъ поклоновъ въ три погибели въ Версалѣ, а красавицы подлѣ нихъ усѣяны мушками по лицу, затянуты въ рюмочку такъ, что смотрѣть тошно, обмахиваются вычурными вѣерами. Была рядомъ другая половина людей, которымъ чуждъ и непонятенъ былъ весь этотъ вздоръ и чепуха аристократической трагедіи — и этихъ людей были уже не тысячи, а милліоны. Имъ ничего не понять было во всѣхъ вздохахъ и амурахъ Клитемнестръ и Ахиллесовъ, имъ дичила вся эта фальшъ и жалкое притворство взрослыхъ балующихъ дѣтей. Тѣхъ людей было такъ мало, этихъ такъ много—не чудо ли, что верхъ остался все-таки за первыми, и что они надолго—надолго, могли зачумить своимъ вздоромъ и пустыми выдумками цѣлую Европу, цѣлыя поколѣнія, даже тѣхъ, кто по интеллигенціи и развитію стоялъ высоко. Отчего же ихъ вездѣ слушались, отчего этотъ ихъ нелѣпый театръ, верхъ безумія и дикости, шелъ вездѣ въ ходъ, и нигдѣ не находилъ того отпора, что̀ былъ въ ту минуту, казалось, всего проще и всего естественнѣе на свѣтѣ?

Вотъ эта-то эпоха лжи и неправды появилась нынче на всемірной выставкѣ въ такомъ блескѣ и свѣтѣ, какъ никогда прежде. Я не знаю, какъ смотрѣла на париковскую эпоху своего театра театральная комиссія: съ насмѣшкой ли и презрѣніемъ, или съ глубокимъ обожаніемъ и восторгомъ; обращала ли она къ ней глаза какъ къ чему-то свѣтлому и дорогому, или хотѣла научить своихъ зрителей: еще больше прежняго повернуться къ этой эпохѣ спиной. Но для зрителей эффектъ былъ рѣшительный и полный. Зритель проходилъ передъ длиннымъ рядомъ моделей маленькихъ театровъ, маленькихъ сценъ, сплошь идущихъ однѣ подлѣ другихъ, внутри чудесно освѣщенныхъ, и съ декораціями, разставленными точь въ точь какъ бываетъ на самомъ дѣлѣ. Рисунки, описанія, чертежи, изображающіе старинныя сцены, уцѣлѣли до нашего времени въ великомъ изобиліи отъ самаго начала XVII вѣка и вплоть до нашего столѣтія, и театральной комиссіи оставалось только быть очень старательной и аккуратной, ничего не перемѣнять и не украшать, и тогда она имѣла всю возможность поставить намъ передъ глазами все точь въ точь, такъ, какъ двѣсти лѣтъ назадъ было, съ могучею силою перенести насъ въ тогдашнее время и среду. Она такъ и сдѣлала.

Тутъ явились на лицо декораціи для трагедій и комедій Корнеля и Ротру, для оперъ Лулли, для балетовъ и фарсовъ Строцци и множества иныхъ сочинителей; тутъ были декораціи для издѣлія трехъ „великихъ“ людей, Корнеля, Мольера и Кино̀, сложив-

шихъ вмѣстѣ свой умъ, чтобы сочинить—придворный балетъ „Псишѐ". Мало ли что курьезное тутъ явилось еще, дворцы съ несносными колоннадами и классическими перспективами, гдѣ гирлянды висятъ отъ одной тощей колонны до другой и прикрѣплены хвостами къ вершинѣ потолка; сады со стриженною зеленью и деревьями, выстроенными по ранжиру, какъ рота солдатъ; парадныя комнаты, воображающія себя римскими и греческими, и невыносимо мертвыя; Армидины сады, объятые пожаромъ и освѣщенные краснымъ заревомъ, гдѣ смѣшные демоны носятся по воздуху и потрясаютъ факелами; площади съ миртами и розами, широкія террассы съ лѣстницами во вкусѣ Версаля — все это парадно, какъ старинный дворецъ, пустынно, какъ сарай, безвкусно и напыщенно, какъ сама трагедія временъ Людовика XIV, но выставка вѣрно взяла ту ноту, которую хотѣла.

Поглядите на рядъ декорацій въ моделяхъ театровъ, тянущихся среди залы, на громадное количество рисунковъ съ костюмами, развѣшенныхъ вокругъ по стѣнамъ. Такъ вотъ что было великолѣпно, прелестно и высоко для цѣлыхъ поколѣній, еще такъ недавно! Вотъ что разгорячало ихъ воображеніе и уносило фантазію, вотъ что они находили верхомъ красоты и поэзіи! Вотъ что называли тогда съ энтуазіазмомъ „superbe", „délicieux", „magnifique", "sublime", вотъ что даже такой человѣкъ, какъ геніальный Глюкъ, находилъ „le plus grand des spectacles!" Весь этотъ сухой парадъ, всѣ эти несносныя, безмѣрно толкущіяся линіи перспективъ съ облупленными колоннами, арками и статуями, вся эта регулярная казенность доставляли высокія эстетическія наслажденія! Эти смѣшныя прически и уродливыя латы, эти нелѣпые шлемы и банты повсюду, эти луки и колчаны въ лентахъ, эти пастушескіе посошки въ цвѣтахъ и букетахъ, эти растопыренные кафтаны и навьюченныя хламиды—все надъ чѣмъ нынче и посмѣяться-то не хватаетъ духу, чему ныньче жаль даже улыбнуться,—все это еще такъ недавно шло за Грецію и Римъ благословенные, а главное за что-то прелестное! Какой ужасъ и каррикатура!

Но вотъ, послѣ всѣхъ „Клидамантовъ", „Ипохондриковъ", „Лизандровъ и Калистъ" „Атисовъ", „Психей" и „Армидъ", вотъ вамъ еще на выставкѣ „Гекуба", опера, гдѣ декорація послѣдняго, 5-го дѣйствія, изображаетъ разрушеніе Трои. Классическія колонны со всѣхъ сторонъ валятся, величественные карнизы летятъ сверху на землю, площади и зданія, фронтоны и лѣстницы все тѣ же, что и въ предыдущихъ трагедіяхъ, операхъ и балетахъ, только сцена красиво освѣщена краснымъ пламенемъ, и на-лѣво въ углу воздвигается громадный деревянный конь, въ родѣ тѣхъ, на которыхъ качаются 7-лѣтніе мальчики. Вы смотрите, и спрашиваете: „Это, разумѣется, еще одна изъ пьесъ и постановокъ изъ самой глубины XVII или XVIII вѣка"? Совсѣмъ нѣтъ. Вообразите себѣ, что эта „Гекуба", со всею своею лжеклассичностью—дана была 13 флореаля VIII года республики, т.-е. за немного дней до нашего XIX вѣка и Наполеона. Что за чудо, что за невѣроятное дѣло! Колоссальная революція совершилась, переворотъ, которому нѣтъ подобнаго въ лѣтописяхъ міра, пронесся надъ Франціей и Европой, могучій вихрь, стершій съ лица земли тысячи заблужденій и предразсудковъ, толстыхъ какъ цѣлый пластъ земной, и однако же онъ не силенъ былъ стереть вотъ этотъ предразсудокъ! На что имъ нужны были эти Гекубы на-выворотъ, эти Трои на изнанку, мощнымъ сынамъ новой Франціи, перевернувшимъ весь міръ? Что такое могло ихъ радовать въ притворной рѣчи, въ напускной торжественности, во лжи затхлаго чувства, въ мертвой условности и фальши картинъ и декорацій? Такъ нѣтъ же: вся эта жалкая ложь и неестественность продолжала годиться и нравиться, и тотъ самый французъ, что днемъ въ народномъ собраніи или на площади говорилъ великія рѣчи и совершалъ великія дѣла, этотъ самый французъ въ тотъ же вечеръ сидѣлъ въ театрѣ и съ энтузіазмомъ радовался на то дѣло, гдѣ старинный предразсудокъ и безуміе царствовали во всей дикости своей? Что это за странность, что это за непостижимая загадка человѣческой натуры?

Но такъ не долго продолжалось. Театръ послѣдовалъ наконецъ за всѣмъ остальнымъ, что существовало прежде, ему тоже пришлось выползти изъ старинной шкурки и начать новую жизнь съ новыми задачами, простыми и естественными, тѣми, что однѣ уже только и годились настоящему времени. Теперь требовалось представлять не выдумки, не фантазіи, не условные капризы празднаго воображенія, а, какъ въ лучшія времена англійскаго и испанскаго театра, событія дѣйствительной жизни, живыхъ людей, живые типы и характеры, живые и глубокіе интересы, наконецъ все то, что въ самомъ дѣлѣ волнуетъ или наполняетъ человѣка. Явились теперь новые авторы, явились новыя театральныя созданія, новыя драмы, комедіи и оперы, значитъ тотчасъ явились и новыя требованія отъ театра и сцены. Прежнія условныя цѣпи и колодки, въ которыхъ чахла и томилась театральная постановка, декораціи и костюмы, становились уже невыносимы.

Съ тѣхъ поръ, какъ совершился переворотъ, дѣло пошло впередъ, на развитіе, съ изумительной быстротой. Въ средѣ людей, устроивающихъ сценическую обстановку, вдругъ стали являться, одинъ за другимъ, глубоко талантливые люди, въ такой массѣ, какъ никогда прежде.

Не изумительно ли, что въ какія-нибудь 50 лѣтъ сдѣлано успѣха и пройдено дороги больше, чѣмъ до тѣхъ поръ въ цѣлыхъ, можетъ быть 2,000 лѣтъ? Что значитъ добраться наконецъ до живого мяса!

На всемірной выставкѣ, первою театральною постановкою, истинно художественною и талантливою, по новому, по нынѣшнему, является постановка „Вильгельма Телля" Россини. Но эта опера была не первая по времени, съ которой начался переворотъ. Переворотъ совершился нѣсколькими годами раньше, а именно, когда дали, въ февралѣ 1822 года, волшебную оперу „Аладдинъ, или волшебная лампа". Опера эта давно забыта, никто изъ нынѣшняго поколѣнія не знаетъ и не видалъ ея декорацій, даже наврядъ ли кто знаетъ имя художника, совершившаго переворотъ въ театральномъ дѣлѣ, и однакоже, 50 лѣтъ

тому назадъ, Парижъ сходилъ отъ нея съума, театръ ломился отъ тысячей людей, гремѣлъ энтузіастными рукоплесканіями. Всѣ чувствовали, что художествомъ совершено что-то необыкновенное, и новыя области и глубины художественнаго наслажденія завоеваны для человѣка.

Былъ, въ началѣ реставраціи, т.-е. въ первые годы обновленія Франціи послѣ европейскихъ разгромовъ и наполеоновской тиранніи, молодой французъ, по имени Сисерѝ (Cicéri), обладавшій прелестнымъ теноромъ, надѣленный страстью къ театру и потому готовившійся поступить на оперную сцену. Но случайная болѣзнь лишила его голоса, и онъ въ отчаяніи проклиналъ свою судьбу, считалъ все на свѣтѣ для себя потеряннымъ. Вышло иначе. Именно эта несчастная утрата была истиннымъ его счастьемъ, она вывела его на настоящую дорогу, дала ему съ молодыхъ же лѣтъ взяться за то, къ чему у него именно былъ самый истинный талантъ и что̀ должно было получить значеніе европейское. Въ отчаяніи отъ своей утраты и „разбитой жизни", Сисерѝ принялся бродить по Европѣ, и тутъ, среди горъ и долинъ Швейцаріи, въ глуши заброшенныхъ, заглохшихъ городковъ средневѣковой Германіи, онъ почувствовалъ въ себѣ талантъ живописца-пейзажиста, и въ короткое время воспиталъ его упорнымъ трудомъ. Когда, въ началѣ 20-хъ годовъ, были выставлены въ Парижѣ его многочисленные швейцарскіе и германскіе виды, изъ мѣстностей и захолустій самыхъ поэтическихъ и поразительныхъ, до тѣхъ поръ никому неизвѣстныхъ, онъ произвелъ впечатлѣніе громадное, и сразу сдѣлался знаменитостью. Но его тянуло къ театру, ему хотѣлось писать не картины для музеевъ и коллекцій, а перенести всѣ прочувственныя имъ красоты—на сцену, и ими возвысить то чудное, глубоко потрясающее впечатлѣніе, какое способно производить драматическое представленіе. И его современники такъ вѣровали въ необыкновенность того, что̀ онъ способенъ сдѣлать, такъ были убѣждены въ силѣ и обширности его таланта, что ему сразу поручили устройство и постановку громадной волшебной оперы. На эту постановку было истрачено 170,000 франковъ, и никто потомъ не нашелъ траты напрасною. Современные журналы объявили всѣ въ одинъ голосъ, что никогда еще ничего подобнаго не видано было нетолько въ Парижѣ, но въ цѣлой Европѣ. „Новый художественный міръ начинался на театрѣ, новая эра водворялась".

Они это всѣ сознавали, они это такъ и называли въ печатныхъ своихъ энтузіастныхъ статьяхъ и описаніяхъ. И они были правы.

Взгляните, въ самомъ дѣлѣ, хоть на декораціи I-го акта изъ „Вильгельма Телля" поставленныя на всемірной выставкѣ. „Дѣло происходитъ въ кантонѣ Ури, передъ домомъ Вильгельма Телля, на-лѣво потокъ Шахенталь, поверхъ него переброшенъ мостикъ. У берега привязана лодка". Такова была вся задача либретто. Но что изъ нея сдѣлалъ новый, смѣло берущій новыя ноты талантъ? У него и помина нѣтъ о томъ псевдо-классическомъ, условномъ пейзажѣ, которымъ полны были, всего еще за нѣсколько лѣтъ, не только всѣ театральныя декораціи, но всѣ картины пейзажистовъ во всѣхъ на свѣтѣ картинныхъ галлереяхъ. У Сисерѝ нѣтъ болѣе ни деревьевъ, выправленныхъ и облагороженныхъ по классическимъ правиламъ и требованіямъ, ни усовершенствованныхъ скалъ и береговъ. Все просто и вѣрно, какъ въ самой натурѣ, какъ въ самой Швейцаріи. Мѣстность дика и сурова, громадины-деревья разрослись неправильными великанами, и стоятъ тоже они по сценѣ неправильными кучами, потокъ самымъ непозволительнымъ (для старинныхъ художниковъ), самымъ капризнымъ образомъ врывается сбоку и стремится поперегъ сцены; надъ нимъ нависъ полукривой, едва держащійся въ своихъ схваткахъ мостикъ; вдали, на свѣтломъ грунтѣ горизонта, громоздятся горы, обломанныя, дерзкія, даже знать ничего не желающія о тѣхъ причесанныхъ, умытыхъ и приглаженныхъ горахъ, какими питались сами и питали другихъ живописцы, вышколенные въ Италіи на всѣхъ неправдахъ итальянскаго художественнаго классицизма. И вотъ, вслѣдствіе всѣхъ неправильностей, дерзостей и непростительныхъ своевольствъ—вдругъ поэзія, красота, пораженное и умиленное воображеніе зрителя, колоссальный успѣхъ художника!

Тысячи тысячей людей путешествовали по этой странѣ, видѣли эти самыя, или точно такія мѣстности, и никому не приходило въ голову сказать: „А вѣдь та Швейцарія, что намъ показываютъ на театрѣ, вѣдь чистая ложь и вздоръ? И зачѣмъ это? Какъ просто и легко было бы представить настоящую! „Никто этого не говорилъ, никто не смѣлъ этого подумать, такъ сильно давила на мозги привычка. Вѣдь жаловаться на фальшь театральныхъ видовъ и пейзажей, это было столько же невозможно и немыслимо, какъ въ XVII или XVIII вѣкѣ жаловаться на небывалую рѣчь, на выдуманныя и лживыя чувства, которыми были наполнены тогдашнія трагедіи. Чтобы внести правду и поэзію на театръ, въ декораціи, надо было одному бѣдному молодому человѣку потерять красивый теноръ и въ отчаяніи блуждать по чуднымъ и дикимъ красотамъ природы, даже не смѣя и на минуту воображать себя художникомъ! Какія странности вѣчно нужны, чтобы какое-нибудь дѣло двинулось впередъ!

Взгляните вотъ еще на другую декорацію того же Сисерѝ, изъ III-го акта „Роберта-Дьявола". Эту оперу дали въ первый разъ въ ноябрѣ 1831 года, т.-е. всего черезъ 9 лѣтъ послѣ перваго, громаднаго успѣха Сисерѝ въ „Аладинѣ". Въ эти 9 лѣтъ талантливый самоучка успѣлъ сочинить и выполнить на театрѣ десятки великолѣпныхъ декорацій, его вездѣ копировали и повторяли на всѣхъ театрахъ Европы, цѣлая фаланга свѣжихъ и горячихъ молодыхъ талантовъ примкнула къ нему, и образовала новую школу, шедшую въ одинъ шагъ со всѣмъ, что̀ тогда новаго и талантливаго совершалось во всей Франціи, но среди всего этого, декораціи къ „Роберту" все-таки остаются явленіемъ особенно крупнымъ и необыкновеннымъ, и коммиссія театральной выставки была права и поступила превосходно, выставивши эту декорацію. Помните мрачную каменную галлерею въ итальянскомъ

монастырѣ, съ высокими прорѣзными окнами, полуразрушенными, какъ и весь монастырь; сквозь нихъ глядитъ луна, готовая освѣтить „возстаніе изъ гробовъ „монахинь, и сцены вакханаліи, увлекающей несчастнаго теленка-Роберта до одуренія, до страсти, подъ звуки неслыханной, безпримѣрной до тѣхъ поръ, геніальной музыки Мейербера? Въ томъ оглушительномъ, громовомъ впечатлѣніи, которое было тогда произведено на всю Европу, навѣрное Сисери́ участвовалъ точь въ точь на столько же, какъ и самъ великій композиторъ-еврей.

Дѣятельность Сисери́ была поразительна по талантливости и художественности, но, сверхъ того, она особенно должна быть поразительна для каждаго русскаго количествомъ произведенныхъ работъ и продолжительностью своею. Всѣхъ декорацій Сисери произвелъ на вѣку своемъ, говорятъ, до 800. Что̀ только хорошаго, важнаго, поэтическаго и талантливаго появлялось на французскихъ (и даже многихъ европейскихъ театрахъ, спѣшившихъ давать заказы необыкновенному художнику)—въ постановкѣ всѣхъ этихъ оперъ, драмъ, трагедій, балетовъ,—онъ принималъ участіе. И работалъ онъ, не покладывая рукъ, съ 20-хъ и до конца 60-хъ годовъ нашего столѣтія: 800 произведеній и 50 лѣтъ работы—гдѣ это у насъ слыхано? Какой русскій согласенъ и умѣетъ столько работать?

Отъ Сисери пошла блестящая школа талантливыхъ и высоко-образованныхъ, высоко-развитыхъ художниковъ-декораторовъ. Самый талантливый, самый необыкновенный между ними—Камбонъ, и изъ громаднаго числа великолѣпныхъ его декорацій театральная коммиссія выбрала только двѣ: „Улицу“ для 3-го акта оперы Гуно „Фаустъ“ и „Внутренность собора“ для 4-го акта „Іоанны д'Аркъ“, Мермѐ. Невозможно было представить больше примѣровъ, такъ велико количество образцовыхъ произведеній новой школы. Но уже эти двѣ декораціи даютъ чудесное понятіе о всей силѣ творчества Камбона, и о всемъ мастерствѣ его. Живописность нѣмецкой средневѣковой улицы, со всѣми причудами старой архитектуры, со всею красотою нагроможденныхъ неправильно этажей, разставленныхъ случайно и капризно домовъ, съ островерхими кровлями, нависшимм балкончиками и безчисленной скульптурой, усѣявшей всѣ пространства,—громадная величавость стрѣльчатыхъ галлерей французскаго стариннаго собора, пронизаннаго солнечными лучами—тутъ, на эти богатыя темы, Камбонъ высказалъ всю талантливость и поэтичность своей натуры. Жаль только, что на всемірной выставкѣ не было ни одного его созданія пейзажнаго: здѣсь онъ изумительный мастеръ, и, послѣ великаго его учителя, Сисери, никто еще не приближался къ нему по силѣ и нѣжности формъ, по красотѣ тоновъ и свѣтовыхъ эффектовъ. Его декораціи, какъ и декораціи Сисери, равняются всему, что̀ только создано лучшаго и значительнѣйшаго живописцами-пейзажистами нашего столѣтія.

Рядомъ съ двумя великолѣпными декораціями Камбона, идетъ цѣлая толпа другихъ декорацій: двухъ Лавастровъ (старшаго и младшаго), Сешана, Деплешена, Фешера, Діетерлэ, Шерѐ, Рюбѐ, Шаперона, Карпеза̀, Дарана и другихъ. Передъ вами проходятъ блестящіе ряды декорацій для „Донъ-Жуана“ Моцарта и для „Гугенотовъ“ Мейербера, для „Фрейшюца“ Вебера и для „Гамлета“ Амбруаза Тома̀, для „Царя Лагора“ Масснѐ и для всѣхъ драмъ Виктора Гюго, наконецъ для множества балетовъ и волшебныхъ пьесъ (féeries). Какое великолѣпное собраніе пейзажей и архитектуръ всѣхъ временъ и всѣхъ странъ свѣта! Индія и Парижъ, Кипръ и Египетъ, Богемія и Сирія, Англія и Испанія, средневѣковые величавые соборы и мрачныя горныя ущелья, площади и лѣса, французскія поля и нѣмецкіе замки, итальянскіе богатые дворцы и протестантскія угрюмыя часовни, и, на прибавокъ ко всему, громадная масса картинъ природы,—что за разнообразіе задачъ и сюжетовъ, что за талантливость и блескъ исполненія! Перечислить даже кратко, все тутъ выставленное, просто немыслимо.

И все это выросло и разцвѣло до степени великаго мастерства, въ такое короткое время—вотъ что всего изумительнѣе, вотъ что просто кажется невѣроятнымъ.

Да, впечатлѣніе отъ этой необыкновенной выставки было одно изъ самыхъ глубокихъ и поразительныхъ на всемірной выставкѣ. Не будь этой коллекціи, одна изъ сторонъ талантливости и почина новой Франціи, задавшей тонъ всей остальной Европѣ, осталась бы въ тѣни и неизвѣстности. Вѣдь, обыкновенно, столько людей приходитъ въ театръ, они восхищаются тамъ и аплодируютъ, на секунду даже какъ будто наполняются чѣмъ-то въ родѣ поэтическаго и художественнаго чувства, выбѣгаютъ на секунду изъ прозы и суши своего захлопотаннаго и сухого существованія, но потомъ, только за двери, и они уже ничего не помнятъ, ничего знать не хотятъ. Всего чаще имъ никакого дѣла нѣтъ до того драгоцѣннаго капитала умѣнья и талантливости, какіе нужны, чтобы произвести въ зрителѣ поэтическое, художественное впечатлѣніе. Но есть люди, которые не такъ легко и легкомысленно смотрятъ, которые благодарны за свои впечатлѣнія, и не согласны бросать въ тѣнь и забвеніе тѣхъ, кто ихъ производитъ. Есть люди, которымъ такіе художники дороги и незабвенны. И такихъ-то людей всего больше—во Франціи. Одно изъ доказательствъ тому, это нынѣшняя „театральная выставка“, и дѣйствовавшая для нея „театральная коммиссія“.

Нельзя сомнѣваться въ томъ, что отнынѣ театральныя выставки, какъ и все затѣянное въ эти послѣднія 20 лѣтъ для всемірныхъ выставокъ, найдутъ скоро подражателей, и повторятся на будущихъ всемірныхъ выставкахъ. Однажды дѣло дойдетъ и до насъ, и тогда мы въ состояніи будемъ выставить цѣлый рядъ нашихъ русскихъ декорацій и постановокъ. Можетъ быть не всѣ знаютъ, что у насъ было по этой части не мало талантливыхъ людей, истинныхъ наслѣдниковъ великаго французскаго запѣвалы Сисери,—но это такъ, и наша выставка въ этомъ родѣ, при первомъ же удобномъ случаѣ, окажется ориги-

нальною и интересною. Даже и нынче въ Парижъ было отъ насъ послано не мало прекрасныхъ образцовъ нашей талантливости и умѣнья. Но распорядители и устроители нашего отдѣла... впрочемъ я объ этомъ поговорю, когда займусь описаніемъ русскаго отдѣла на всемірной выставкѣ.

(*„Новое Время“, 26 іюля, 4 и 31 авг., 26 и 28 сент., 9 нояб. 1878 г., №№ 864, 873, 926, 928, 970*).

Наши итоги на всемірной выставкѣ.

Статья первая.

Нашъ первый итогъ на всемірной выставкѣ—я говорю, конечно, только про одно русское искусство —тотъ, что намъ надавали множество наградъ. Тутъ были и кресты Почетнаго Легіона, и медали 1-го класса, и медали 2-го и 3-го класса, и почетные отзывы—всего этого было много. Кто самолюбивъ и сильно занимается по части такъ называемой патріотической гордости, имѣлъ все право остаться вполнѣ доволенъ. Чего еще?

Однако, признаюсь, какъ это можетъ быть ни странно сначала покажется, эти отличія и аттестаты мало меня радуютъ, и я покачалъ головой и пожалъ плечами еще въ Парижѣ, когда только-что пронесся при мнѣ слухъ о присужденіяхъ. И мои соображенія кажутся мнѣ на столько справедливыми, что я надѣюсь, со мною согласятся многіе.

Награда тогда только имѣетъ значеніе, когда она дана кому надо, а главное—за что слѣдуетъ. Когда же награды начнутъ присуждаться навыворотъ и вверхъ ногами, тогда уже онѣ ровно ничего не значатъ и становятся пустѣйшею побрякушкой. А что сказать, когда вдругъ увидишь, что „отлички и петлички“ (какъ говоритъ Грибоѣдовъ) и 1-го, и 2-го, и 3-го, и какого угодно класса, раздаются не то, что уже просто не знаючи, просто безтолково, а точь въ точь будто бы съ умышленною неправдой въ основаніи, съ преднамѣренною слѣпотой, съ систематическимъ игнорированіемъ того, что̀ видѣть и понимать надо. Что тутъ сказать? Только то и скажешь, что дескать ни въ грошъ ни ставлю я всѣ ваши награды, и пускай ими утѣшается кто хочетъ, а я пойду поищу правды въ другомъ мѣстѣ.

Я обвиняю судей, судившихъ наше искусство на всемірной выставкѣ, въ томъ, что они п р и с у д и л и с в о и н а г р а д ы т о л ь к о т ѣ м ъ х у д о ж е с т в е н н ы м ъ п р о и з в е д е н і я м ъ н а ш и м ъ, г д ѣ н е б ы л о н и к а к о й н е т о л ь к о р у с с к о й, н о в о о б щ е к а к о й б ы т о н и б ы л о н а ц і о н а л ь н о с т и. Всякое наше созданіе, гдѣ была хоть тѣнь національности—отбрасывалось тотчасъ въ сторону и тщательно задвигалось могильной плитой; его знать не хотѣли въ числѣ конкуррентовъ.

Нравятся вамъ такіе судьи и такія присужденія? Мнѣ—нѣтъ.

Не то, чтобы я хотѣлъ сказать, будто иностранные присяжные присудили нынче свои награды все только какимъ-то ничтожнымъ и дряннымъ русскимъ произведеніямъ. Ничуть не бывало, у меня этого не было и въ головѣ. Напротивъ, въ числѣ награжденныхъ художниковъ и произведеній есть нѣсколько очень даровитыхъ, есть даже между ними нѣсколько художниковъ и произведеній съ дарованіемъ самымъ высокимъ. Вотъ возьмите, напримѣръ, хоть „Христа“ г. Антокольскаго, или портреты г. Харламова: „Свѣточи Нерона“, г. Семирадскаго, или мозаики нашего мозаическаго отдѣленія; „Христа“ г. Крамскаго, или гравюру г. Редлиха съ картины Матейки, и т. д., и т. д.: все это вещи прекрасныя, съ очень значительными, а частью и очень крупными достоинствами, и было бы очень худо не признавать ихъ достойными наградъ (коль скоро дѣло уже идетъ о наградахъ). Но вѣдь это все только одна половина русскаго контингента. Гдѣ же другая-то? И куда ее, въ какую глушь и темноту затолкали?

Наши бытовыя и историческія картины, наши пейзажи и портреты, на сюжеты прямо русскіе, съ чисто-русскою, самобытною окраской и значеніемъ—тѣ куда всѣ подѣвались? Или ихъ вовсе не было на выставкѣ? Или господа судьи, Богъ ихъ знаетъ по какому соображенію, проходили мимо нихъ сто разъ и не видѣли ихъ, или же нарочно закрывались отъ нихъ щиткомъ.

Я спрашиваю: не то ли же это самое, что взять да завязать платкомъ полъ-лица у красивой женщины, а потомъ разсуждать: хороша ли она или дурна?

Впрочемъ, чему же тутъ удивляться? Развѣ можно было ждать чего-нибудь иного отъ людей, вовсе не приготовленныхъ къ дѣлу, за которое ихъ засадили? Неужели достаточно быть вообще „хорошимъ“ живописцемъ или скульпторомъ для того, чтобы оцѣнять все, что ни появится по части живописи или скульптуры?

Въ искусствѣ теперь у насъ пошла та самая исторія, что въ литературѣ. Дарованья разноообразны, одни могучѣе, другія слабѣе, одни важнѣе и полновѣснѣе, другія ничтожнѣе—это само собою разумѣется, но каждый изъ этихъ писателей, каждый изъ этихъ художниковъ только тогда что-нибудь значитъ, когда изображаетъ не прежнія выдумки и идеальности, не прежнюю небывальщину и фантазію, а ту правду и жизненность, которая у него передъ глазами, которую онъ твердо знаетъ и чувствуетъ. Отнимите у лучшихъ современныхъ художниковъ, особенно у русскихъ, эту нынѣшнюю, новую почву, и почти

всѣ они становятся какими-то праздными, пустыми, ощипанными, ни на что не нужными баловниками, размазывателями праздныхъ, пустыхъ, ощипанныхъ и ни на что не нужныхъ темъ. Въ изображеніи дѣйствительно знаемаго и существующаго вся сила и смыслъ нынѣшняго художника, особенно русскаго,—такъ его уже сложили и устроили его обстоятельства и исторія. Значитъ, и обсуждать русское современное художество можно, только твердо зная его смыслъ и направленіе, только разумѣя, куда оно идетъ и чего хочетъ.

А тутъ вдругъ являются господа, которые о Россіи и стремленіяхъ ея искусства меньше знаютъ, чѣмъ мы о внутренности Африки, и принимаются насъ судить со стороны того, что̀ имъ, иностранцамъ, нужно и нравится со стороны того, что̀ имъ извѣстно и къ чему они только и привыкли. Вообразите себѣ, что за чепуха должна выйдти! Тотъ развѣ аршинъ тутъ взятъ, какимъ надо было мѣрить?

Всѣ эти Бонна, и Мейсонье, и Робертъ-Флери, и Жеромы, и какъ бы ихъ тамъ ни звали и сколько бы ихъ тамъ ни было, не могутъ не очутиться, словно „ракъ нѣкій на мели", повстрѣчавшись вдругъ со взводомъ русскихъ нынѣшнихъ картинъ. Они всѣ, или по крайней мѣрѣ многіе между ними—люди талантливые и умѣлые, можетъ быть иногда даже образованные и умные, но нисколько не пригодные къ дѣлу оцѣнки нашего художества и нашихъ художниковъ. Пошлите французскихъ романистовъ, драматурговъ, поэтовъ оцѣнивать русскіе романы и повѣсти, драмы и комедіи, стихи и поэмы—что изъ этого выйдетъ? Вообразите себѣ, что за чепуху и путаницу мы тамъ прочитаемъ. У нихъ Гоголь и Островскій, Левъ Толстой и Достоевскій появятся совершенно въ иномъ видѣ, чѣмъ мы ихъ знаемъ и понимаемъ; ихъ перемѣшаютъ съ нашими посредственностями, все самое лучшее и важное они пропустятъ мимо глазъ и ушей, и постоянно будутъ сравнивать, для примѣра и наставленія, изрѣдка для поощренія, съ тѣми своими собственными писателями, которыхъ мы и знать-то не хотимъ, потому что они и мизинца одного не стоятъ на ногѣ у геніальныхъ или высоко-талантливыхъ художниковъ русскаго слова. Представьте же себѣ, что̀ будетъ, когда дѣло пойдетъ о русскихъ живописцахъ, которые оригинальны и сильно-даровиты, но которымъ далеко до Гоголя или Льва Толстого, какъ до звѣзды небесной? Что будетъ, когда этихъ художниковъ будутъ обсуждать живописцы, скульпторы и граверы, еще въ сто разъ меньше образованные и развитые (хотя и талантливые), чѣмъ иностранные романисты, драматурги и поэты?

Нѣтъ, эти судьи, эти присяжные для насъ не годятся. Мы, пожалуй, можемъ принять къ свѣдѣнію, что̀ они говорятъ и думаютъ—авось гдѣ-нибудь въ частяхъ у нихъ будетъ и дѣльное, и толковое, въ общемъ же—намъ лучше будетъ жить и рѣшать своимъ собственнымъ мозгомъ.

Поверхностное и легковѣсное отношеніе къ русской школѣ простирается въ настоящую минуту такъ далеко, что иностранные судьи-жюри иной разъ просили русскихъ делегатовъ просто написать имъ на бумажкѣ, кто изъ русскихъ получше, кого надо бы баллотировать, кому приблизительно присуждать что-нибудь, а ужъ тамъ они, на основаніи этихъ бумажекъ, столько облегчающихъ дѣло, посмотрятъ, ка̀къ чему быть. Совершенно какъ на общихъ собраніяхъ акціонерныхъ обществъ! Ты мнѣ сдѣлай вотъ это, а я тебѣ—вотъ то.

Нѣтъ, нѣтъ, подальше отъ такихъ судей и наградъ. Но этого мало. Мнѣнія международнаго жюри начинаютъ вѣсить на нашихъ вѣсахъ еще меньше, когда мы видимъ, что это вовсе не общеевропейское мнѣніе о насъ, тутъ еще не присутствуетъ Европа, вся какъ есть цѣликомъ, со всей своей головой, симпатіей и понятіемъ. Есть другая половина людей, половина, огромная по составу, значительная по интеллигенціи, которая совсѣмъ иное думаетъ про наше художество и нашихъ художниковъ. Эта половина—публика, и ея выразительница, художественная критика. Разладъ между обѣими половинами существуетъ на нашемъ вѣку больше, чѣмъ когда-нибудь. Мы это поминутно видимъ даже у себя дома. Нѣтъ больше, и уже давно, прежняго единодушія и согласія между художниками-цѣнителями съ одной стороны, и разнообразными публиками и критикой съ другой стороны. Между тѣми и другими—война постоянная и непримиримая, и только въ немногихъ случаяхъ, лучшіе изъ художниковъ близко сходятся въ понятіяхъ и оцѣнкахъ своихъ съ лучшими изъ публики.

Теперь взглянемъ на минуту, что̀ и какъ рѣшало иностранное жюри изъ художниковъ, что̀ и какъ находила иностранная публика и критика.

Одинъ изъ значительнѣйшихъ французскихъ критиковъ Маріюсъ Вашонъ, писалъ въ газетѣ „France" (24-го іюня): „Для большинства посѣтителей выставки, русскій художественный отдѣлъ — сущее откровеніе, полное пріятныхъ неожиданностей. Конечно, никакъ не ожидали встрѣтить тутъ такое огромное количество оригинальныхъ созданій, съ такимъ неоспоримымъ значеніемъ и представляющихъ это рѣдкое качество--рѣзко обозначенный характеръ индивидуальности... Русскіе охотно учатся вездѣ понемногу, кто во Франціи, кто въ Германіи, нѣкоторые также и въ Италіи. Дюссельдорфъ привлекаетъ многихъ. Но не смотря на это, только-что воротившись къ себѣ домой, они въ одну минуту снова становятся русскими, и если даже остаются слѣды чужестранныхъ вліяній,—иначе и быть не можетъ—трудно обвинять ихъ въ повтореніи того или другого своего учителя. Мы обвиняли (въ своемъ обозрѣніи всемірной выставки) швейцарцевъ, американцевъ, итальянцевъ, и даже испанцевъ, въ томъ, что они систематически избѣгаютъ брать задачами для своихъ картинъ сюжеты изъ національной исторіи и разсказовъ, мѣстные нравы и виды своей страны. Подобный упрекъ былъ бы совершенно несправедливъ въ отношеніи къ русскимъ художникамъ. Національный характеръ—вотъ что всего болѣе поразило насъ во время нашихъ посѣщеній этого отдѣла. Изъ 154 картинъ, почти всѣ, за немногими исключеніями, относятся къ Россіи"...

Другой французскій критикъ, еще болѣе значительный, Поль Манцъ, писалъ въ „Temps“ (2 октября): „Еще Теофиль Готьè, послѣ своего путешествія въ Россію, говорилъ, что въ этой странѣ существуютъ всѣ элементы художественной школы, но что эта школа создастся и сдѣлается интересна только тогда, когда перестанетъ нести на себѣ бремя иностранныхъ вліяній. Выставки 1862 и 1867 года, а также и нынѣшняя, доказываютъ, что Россія все еще не рѣшается храбро держаться одной только своей національности. Наше обозрѣніе выставки доказываетъ, что все еще недостаточно многочисленны русскіе художники, осмѣливающіеся говорить самостоятельнымъ языкомъ. По крайней мѣрѣ, русская скульптура еще не вышла на свободу; она немножко держится прежнихъ формъ... Ихъ искусство не имѣетъ ни малѣйшаго мѣстнаго характера. Напротивъ, геній, спеціально свойственный русскому племени, встрѣчается у нѣсколькихъ живописцевъ, и, признаемся откровенно, на русской выставкѣ эти своеобразники (ces particularistes) только одни для насъ и интересуютъ“...

Извѣстный французскій писатель по части художества, Дюранти, пишетъ въ „Gazette des beaux-arts“ (1 августа): „Въ послѣдніе годы, въ Россіи образовалась, внѣ академіи художествъ, независимая группа художниковъ, перевозящая свои выставки изъ однихъ городовъ въ другіе. Богатый московскій негоціантъ, Павелъ Третьяковъ, сильно поощряетъ эту группу, покупаетъ у ея художниковъ картины и составилъ галлерею, которую онъ намѣренъ завѣщать своему родному городу, для дарового посѣщенія публикой. Вотъ именно среди этихъ живописцевъ (которыхъ я на минуту назову „Третьяковскою школой“), живописцевъ національнаго быта и нравовъ, вѣроятно и образуется русское искусство, важное и значительное... Русскіе живописцы должны связать свою будущность не съ лицами старыхъ бритыхъ римлянъ (какъ у г. Семирадскаго), а съ густыми бородами своихъ мужиковъ, и я твердо вѣрю въ живописную будущность Россіи“.

Художественный критикъ англійскаго журнала „Athenaeum“ идетъ даже еще дальше: онъ находитъ нашу самостоятельность и своеобразность столь драгоцѣнными, что совѣтуетъ намъ именно ее ставить на первое мѣсто, о ея сохраненіи прилагать все главное попеченіе, а успѣхи техники (которые всего болѣе и всего ранѣе интересуютъ художниковъ-жюри) придутъ мало по малу сами собою. Въ нумерѣ отъ 22 іюня, мы читаемъ: „Всего интереснѣе въ русскомъ художествѣ то, что оно обѣщаетъ быть національнымъ, что оно стремится выбирать свои задачи изъ національной и современной исторіи, въ свои пейзажи беретъ виды отечественной страны. Если оно попытается вѣрно дѣлать это, можно смѣло предоставить исполненіе самому себѣ; что̀ есть важнаго въ исполненіи—есть результатъ прирожденнаго дарованія, оно можетъ усовершенствоваться въ теченіе долгой жизни, посредствомъ изученія со стороны отдѣльнаго художника, а также вслѣдствіе накопленія традиціи въ школѣ. Что исполненіе имѣетъ важное значеніе—о томъ не можетъ быть и спора; тѣмъ не менѣе, самое капельное обнаруженіе оригинальности стоитъ никакъ не менѣе, чѣмъ какія угодно сокровища блеска, пріобрѣтенныя при подражаніи чужому складу“.

И это говоритъ англичанинъ, т. е. урожденный консерваторъ, стражъ существующихъ привычекъ и охранитель преданій!

Правда, въ противоположность приведеннымъ мнѣніямъ, можно было бы привести нѣсколько критическихъ отзывовъ французскихъ и нѣмецкихъ, гдѣ прямо, наоборотъ, не признается у нашихъ художниковъ никакой самостоятельности, никакой оригинальности, и только все одна подражательность. Такъ напримѣръ, извѣстный нѣмецкій художественный критикъ, Пехтъ, говоритъ въ своей книгѣ „Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878“: У русскихъ художниковъ, легкости усвоенія чужихъ образцовъ гораздо больше, чѣмъ духовнаго содержанія; имъ все равно, кому ни подражать, нѣмцамъ ли, французамъ ли; чего-нибудь оригинальное, какого-нибудь самобытнаго міра формы или чувства не найдешь у нихъ никогда, или по крайней мѣрѣ рѣдко“. Но такіе люди немного для насъ значатъ: почти всегда они—сами бывшіе художники, очень оригинальные по дарованію и понятію (таковъ, между прочимъ, самъ этотъ Пехтъ)—значитъ, они входятъ въ разрядъ тѣхъ же художниковъ-жюри, про которыхъ говорено выше. Притомъ, подобные люди увѣряютъ, что у русскихъ ничего своего и ждать нельзя, когда у нихъ художники все съ иностранными фамиліями: Гè, Коцебу, Бахманъ, Гунъ, Леманъ—точно будто у насъ только и есть художниковъ, что вотъ эти съ иностранными фамиліями, или точно будто это и есть самые лучшіе и оригинальные наши живописцы.

Однако же, пойдемъ дальше.

Иностранные художники, наши судьи, не удостоили на выставкѣ своего вниманія и великодушнаго поощренія ни одной бытовой нашей картины, словно ихъ тутъ вовсе и не было, или словно онѣ всѣ повально ничего не стоятъ. Куда-дескать имъ противъ голландскихъ Израэльсовъ и Верверовъ, бельгійскихъ Стевенсовъ и Виллемсовъ, итальянскихъ Яковаччи или Манчини, нѣмецкихъ Курцбауеровъ, Каргеровъ, Рифшталей, Пробстовъ и т. д. Вотъ тѣ, дескать, настоящіе европейскіе художники, а вы что — такъ, шпикъ нѣкоторый, ступайте спать. Но европейская публика и критика совсѣмъ другое находили.

Вашонъ писалъ („France“, 27-го іюня): „Въ бытовыхъ русскихъ картинахъ есть простонародные типы, съ суровою и дикою физіономіей, которые—сущее диво исполненія и изобрѣтенія (des merveilles d'exécution et d'invention). Тамъ есть и чувство, и трогательность, а въ нѣкоторыхъ картинахъ встрѣчаешь умъ, да еще самый тонкій и естественный; какой интересный нравственный этюдъ можно было бы создать на основаніи „Бурлаковъ“ г. Рѣпина! У всѣхъ этихъ несчастныхъ, тяжко вытягивающихъ лямку подъ раскаленнымъ небомъ, сушащимъ ихъ грудь, — изумительное разнообразіе физіономій. Ихъ загорѣлыя лица, ихъ черты, обезображенныя усталью и лишеніями, выражаютъ всю гамму нравственныхъ

и физическихъ мученій. Одни со страдальческою покорностью несутъ свое нищенское ярмо; другіе гордо поднимаютъ голову и смотрятъ на небо съ яростью и проклятіями во взглядѣ, а не то просятъ себѣ смерти, чтобы покончить со своимъ страшнымъ существованіемъ. Пустынный пейзажъ, небо, льющее на землю огненные потоки, много прибавляютъ къ печальному величію этой потрясающей сцены".

Поль Манцъ говоритъ: „Кисть г. Рѣпина не имѣетъ никакой претензіи на утонченность. Онъ написалъ своихъ „Бурлаковъ", нисколько не льстя имъ, быть можетъ даже немножко съ умышленною некрасивостью. Прудонъ, приходившій въ умиленіе передъ „Каменоломщиками" Курбэ, нашелъ бы здѣсь еще бо̀льшую окказію для своего одушевленія... Г. Рѣпинъ пишетъ немного шершаво (peint un peu gros), но онъ тщательно выражаетъ и высказываетъ характеръ".

Другой французъ, Жюль Клареси, выражается съ еще гораздо бо̀льшимъ одушевленіемъ. Онъ говоритъ въ „Indépendance Belge" 13-го іюля: „Что̀ есть русскаго, очень русскаго, самаго русскаго на нынѣшней выставкѣ? Это картина г. Рѣпина „Бурлаки". Несчастныя созданія, идущія въ лямкахъ, потѣютъ и истощаются на своей работѣ. Азіатская жарища пожгла ихъ. Старые и молодые, всѣ они страшные, ихъ примешь, пожалуй, за всклокоченныхъ и свирѣпыхъ звѣрей въ человѣчьемъ образѣ. Тутъ сошлись вмѣстѣ всѣ ужасающія худобы, всѣ лютыя дикости. Это картина поразительная, она въ самомъ дѣлѣ раскрываетъ горизонты на русскій народъ".

И вотъ, этакую-то картину жюри всемірной выставки вовсе и не замѣтило. Точно будто ее вовсе и не привозили въ Парижъ!

Впрочемъ, у интернаціональнаго жюри былъ по этой части и товарищъ, свой братъ художникъ.

Въ 1873 году, Пехтъ писалъ, что на всей всемірной вѣнской выставкѣ не было ни единой картины, которой бы то ни было націи, гдѣ было бы больше солнца, чѣмъ въ „Бурлакахъ" Рѣпина. Нынче онъ ни слова не сказалъ про эту самую картину. Кажется, онъ ея даже не видалъ. Отчего такая странность—я скажу о томъ ниже мое предположеніе. Цѣлый отдѣлъ русскихъ картинъ былъ такъ прекрасно помѣщенъ и развѣшенъ, что не только Пехту, но даже намъ, русскимъ, видавшимъ эти самыя картины, мудрено было не то что узнать, но и увидать ихъ. Объ этомъ еще будетъ говорено ниже.

Вашонъ заявляетъ, что вообще „Бурлаки", вмѣстѣ съ картинами гг. Перова, Максимова, Янсона и Бекера „смѣло могутъ быть сравниваемы съ лучшими созданіями дюссельдорфской школы и даже съ картинами Кнауса".

Про картины г. Перова Манцъ говоритъ, что письмо въ нихъ, конечно, суховатое и жестковатое, но у этого художника „истинная сила выраженія и чувство комизма". Сверхъ того, прибавляетъ онъ, г. Перовъ никакою идеальною примѣсью не обезображиваетъ рѣзкую подлинность своихъ типовъ. Невозможно быть болѣе русскимъ.

Про г. Владиміра Маковскаго „Athenaeum" говоритъ, что его картинки прелестны по своему національному типу, а въ иныхъ случаяхъ и по художественности исполненія. „Кисть его иногда напоминаетъ юморъ и наблюдательность Диккенса" (каковъ аттестатъ въ устахъ англичанина!)! „Колдунъ" г. Максимова, продолжаетъ тотъ же писатель, даетъ капитальное изображеніе русской жизни... Разнообразныя выраженія невѣсты и гостей великолѣпно задуманы, характеры прекрасно сняты съ натуры, освѣщеніе очень художественно, а письмо солидно и эффектно. „Чтеніе манифеста" г. Мясоѣдова также замѣчательно по своему серьезному настроенію и выраженію, вѣрному освѣщенію; письмо просто, но доказываетъ вѣрную наблюдательность природы".

„Выполненіе картины г. Савицкаго „Ремонтъ на желѣзной дорогѣ", говоритъ Манцъ, совершенно лишено мастерства, даже мѣстами наивно, но головы этихъ землекоповъ истинно изумительны".

Про „Исповѣдь" г. Корзухина Пехтъ говоритъ, что тутъ представлено, какъ матери приготавливаютъ къ церковному таинству маленькихъ дѣтей и что „ихъ характеры здѣсь уже очень рано высказываются". Манцъ тоже хвалитъ эту картину и называетъ ее „любопытной", и тутъ же съ похвалой отзывается о „Поминкахъ" г. Журавлева.

Тѣ же Пехтъ и Манцъ хвалятъ обѣ картины г. Константина Маковскаго: изъ нихъ первый говоритъ, что онѣ доказываютъ мастерство кисти, но къ сожалѣнію „больше таланта, чѣмъ чувства". Манцъ, напротивъ, заявляетъ, что „Перенесеніе Магометова ковра"—прекрасная страница живописи, а „Болгарскія мученицы"—потрясающая сцена, отлично выполненная и прекрасно написанная".

Жюри не замѣтило у насъ ни одного портрета, кромѣ двухъ портретовъ г. Харламова; художественная же пресса перечислила съ симпатіей и одобреніемъ все, что̀ у насъ было по этой части лучшаго: сильно хвалила портретъ г-жи Віардо̀, работы г. Харламова (чего дѣйствительно этотъ превосходный портретъ и заслуживалъ во всѣхъ отношеніяхъ), но при этомъ критики замѣчали, что у г. Харламова нѣтъ никакой самостоятельности, и пока одни видѣли въ его работѣ отблескъ изученія Рембрандта и Франца Гальса, другіе указывали на сильное вліяніе Бонна̀ и иныхъ французовъ, третьи уже прямо называли г. Харламова французомъ (Клареси). Но рядомъ съ г. Харламовымъ художественные критики указывали на талантливость еще и другихъ значительныхъ нашихъ портретистовъ: Манцъ говорилъ, что портреты г. Крамского (съ графа Льва Толстого, Григоровича, Шишкина), Перова (съ Достоевскаго) и т. д. „отличаются своей фактурой и особенно оригинальностью; ни одинъ не выполненъ ординарно". Клареси хвалитъ портретъ Достоевскаго. Англійскій критикъ въ „Athenaeum" заявляетъ, что портретъ Шишкина, работы Крамского—„очень замѣчателенъ и здѣсь солнечное освѣщеніе, растительность и фонъ столько же превосходны, какъ и самая фигура". Дюранти говоритъ: „Г. Крамской, въ тонѣ тяжеловѣсномъ, но съ твердою выразительностью передалъ славянскій типъ въ портретѣ знаменитаго русскаго писателя графа Льва Толстого". Манцъ въ свою очередь замѣчаетъ, что

сила г. Крамского—въ портретѣ (онъ особенно указываетъ на портретъ Шишкина), и гораздо менѣе достоинствъ въ его композиціи (жюри находило противное и присудило медаль г. Крамскому, судя по прикрѣпленному билету, за его „Христа“, но не за портреты).

Точно такъ же какъ портреты, и еще болѣе бытовыя картины, не дошли до глазъ и вниманія жюри и наши пейзажи. Международные судьи тщательно игнорировали ихъ, а между тѣмъ, публика и художественная пресса оказались зрячѣе.

Вашонъ говоритъ: „Тотъ родъ, гдѣ русскіе, на наши глаза, выказываютъ истинное превосходство и неоспоримое совершенство—это пейзажъ. У нихъ существуетъ теперь такая школа пейзажистовъ, которую можно поставить въ параллель со школами всѣхъ другихъ народовъ, и которой нечего бояться сравненія, даже, можетъ быть, съ французскою школой. Мы находимъ въ ихъ произведеніяхъ живое чувство красотъ природы, много поэзіи, форму умѣренную и строгую, безъ сухости и холода. Простота сюжета и способовъ исполненія, кажется, составляютъ особенность ихъ манеры“. Манцъ провозглашаетъ, что истинно любопытное встрѣчается на русской выставкѣ у пейзажистовъ“, и вслѣдъ затѣмъ онъ распространяется про поэтичность и оригинальность „Украинской ночи“ г. Куинджи, глубокое скорбное чувство, разлитое въ его „Чумакахъ“, про превосходное золотистое освѣщеніе въ „Сѣнокосѣ“ г. Орловскаго, про „Видъ на Нижній-Новгородъ“ г. Боголюбова и проч. Вашонъ, изъ пейзажей г. Шишкина, особенно восхищается „Лѣсной чащей“, гдѣ колоритъ называетъ „великолѣпнымъ“ (superbe). Онъ же очень хвалитъ „Сѣнокосъ“ г. Орловскаго, „Дорогу“ г. Добровольскаго и „Полдень“ г. Клодта. Клареси говоритъ съ восхищеніемъ про „необыкновенную поэтичность и величавость“ главной картины г. Куинджи, „Украинская ночь“; Дюранти объявляетъ даже, что „г. Куинджи, безспорно, самый любопытный, самый интересный между молодыми русскими живописцами. Оригинальная національность чувствуется у него еще болѣе, чѣмъ у другихъ“. „Лѣсистая даль“ барона Клодта, продолжаетъ онъ, обнаруживаетъ деликатное чувство и тонкую наблюдательность. Г. Шишкинъ не очень-то чувствителенъ къ тонкимъ и изящнымъ тонамъ, но у него есть въ картинахъ удивительное впечатлѣніе безмолвія и тоскливости лѣсной“. Athenaeum“ сильно любуется на „Солнечный закатъ“ г. Клодта, и находитъ здѣсь всего лучше освѣщеніе неба, а въ пейзажѣ поверхъ лѣса—искреннюю симпатію къ натурѣ. Нѣсколько другихъ отзывовъ такого же рода, и столько же сочувственныхъ, я пропускаю единственно по недостатку мѣста.

Все это примѣры по части того, кàкъ иностранная художественная критика высоко цѣнитъ въ русскомъ искусствѣ то, чтò ровно ничего не стоитъ въ глазахъ иностранныхъ художниковъ - жюри. Теперь приведу пару примѣровъ обратнаго отношенія, т. е. примѣровъ того, что иностранная критика довольно единодушно не признаетъ самаго высокаго художественнаго значенія тамъ, гдѣ международное жюри присуждало самыя высокія награды.

Г. Семирадскій, какъ извѣстно, получилъ самую высокую награду за своихъ „Свѣточей христіанства“. Иностранная критика произнесла объ этой картинѣ приговоръ почти слово въ слово одинакій съ тѣмъ, что высказывала у насъ здѣсь русская критика. Всѣ признали у г. Семирадскаго много блеска и виртуозности въ исполненіи, особливо въ изображеніи мрамора, бронзы, матерій и другихъ второстепенныхъ подробностей. Но, что касается до типовъ и выраженій, общей концепціи и настроенія, всѣ въ одинъ голосъ находятъ все это у г. Семирадскаго неудовлетворительнымъ и слабоватымъ. Много эффекта и внѣшняго блеска, говорятъ они, и мало настоящаго дѣла. Я не привожу много отдѣльныхъ мнѣній только потому, что это взяло бы слишкомъ много мѣста, а они повторяютъ почти всѣ одно и то же. „Эта картина, говоритъ „Gazette des beaux-arts“ чуть было не сдѣлалась, въ первую минуту появленія, капитальнымъ, монументальнымъ произведеніемъ на выставкѣ, но когда прошло первое удивленіе отъ размѣровъ, всѣ остались изумлены, отчего эта картина не оставляетъ впечатлѣнія, равняющагося своему объему“. Манцъ просто-на-просто восклицаетъ, что достоинствъ въ картинѣ не мало, но до того, чтобъ быть ей chef d'oeuvr'омъ — далеко, а изъ сюжета можно было и слѣдовало бы извлечь несравненно побольше“.—„Картина г. Семирадскаго, говоритъ также Маріюсъ Вашонъ, еще менѣе картины Макарта „Въѣздъ Карла V“ выдерживаетъ серьезную критику. Сочиненіе лишено простоты и величія. Всѣ представленныя личности отличаются преувеличенными позами и мало имѣютъ отношенія къ тому, чтò тутъ дѣлается. Они всѣ въ родѣ театральныхъ фигурантовъ“.

Что касается „Христа“ г. Антокольскаго, достоинствъ въ немъ художественная критика признаетъ не мало, но при этомъ тутъ же обвиняетъ его въ итальянизмѣ концепціи и исполненія. Наше собственное мнѣніе объ этомъ произведеніи мы выскажемъ ниже.

И такъ: чтò ни подумало, чтò ни сказало, чтò ни сдѣлало иностранное художественное жюри относительно нашего художественнаго матеріала на всемірной выставкѣ—не можетъ имѣть для насъ никакого значенія. На наши глаза, все это равняется—нулю. Жюри съ самаго перваго шага само же подорвало весь свой кредитъ для насъ. На него намъ полагать свое упованіе и вѣру не приходится. Иностранная художественная критика уже въ сто разъ подходитъ ближе къ дѣлу, но, при всей своей симпатіи и доброжелательности, все-таки многаго не могла отличить или опредѣлить со всею ясностью.

Что же намъ остается? Одно только. Попробуемъ взглянуть собственными глазами, попробуемъ понять собственнымъ умомъ, какая именно была наша роль на выставкѣ, среди прочихъ, тамъ сошедшихся, національностей.

Статья вторая.

Любите вы людей могучихъ, энергическихъ, крѣпкихъ, непобѣдимыхъ, которые всегда и вездѣ за себя постоятъ, да на которыхъ и другіе могутъ понадѣяться какъ на каменную гору? Любите вы людей, которыхъ ничто на свѣтѣ не сдвинетъ съ ихъ линіи и точки, на которыхъ не подѣйствуетъ ни буря, ни вёдро, ни угроза, ни ласка, и которые, ни на что не обращая вниманія, ни на секунду не разсѣеваясь по сторонамъ, идутъ къ своей цѣли, къ намѣченному идеалу какъ герои, какъ увѣренные въ своей будущей побѣдѣ могучіе витязи?

Я — я люблю такихъ людей до страсти, я завидую имъ, я имъ поклоняюсь низенько до земли, я готовъ имъ пѣть молебны и возлагать вѣнцы на главу. Это люди несомнѣннаго будущаго, люди, отъ которыхъ Богъ знаетъ чего можно ожидать, какого развитія, какого роста, какой силы, какихъ результатовъ!

И представьте себѣ, нынѣшняя парижская всемірная выставка дала мнѣ такое наслажденіе, какое рѣдко выпадаетъ на долю слабаго смертнаго — она дала мнѣ полюбоваться на то, что̀ мнѣ драгоцѣнно, что̀ мнѣ всего дороже, да еще не на отдѣльные какіе-нибудь примѣры, исключительные частные случаи, а на цѣлыя массы, цѣлыя категоріи милаго моей душѣ матеріала. И, что̀ всего было превосходнѣе, и завиднѣе — это, что великое, несравненное явленіе исходило изъ нѣдръ нашего отечества, возросло на его почвѣ и изъ его глубочайшихъ, самобытнѣйшихъ корней. Какое блестящее пораженіе тѣмъ, кто твердитъ на всѣ лады, что мы всѣ тряпицы, что мы всѣ бабы, что энергіи нѣтъ у насъ нигдѣ и въ поминѣ, и что мы каждую минуту распускаемся и расплываемся какъ ледъ весной.

Да, да, нынѣшняя всемірная выставка была великимъ торжествомъ для цѣлой массы людей, часто у насъ вовсе не замѣченныхъ, разбросанныхъ, остающихся въ тѣни. Тутъ, напротивъ, ихъ дѣятельность слилась въ одномъ центрѣ, блеснула, заразъ, однимъ свѣтлымъ, могучимъ лучомъ.

Пью за ихъ здоровье, высоко поднимаю бокалъ за ихъ процвѣтаніе и благоденствіе, да здравствуютъ, да здравствуютъ на вѣки, и да поучаются у нихъ сыновья и внуки!

На первое мѣсто между ними я поставлю устроителей и распорядителей нашего отдѣла на всемірной выставкѣ, не только художественнаго, но и всяческаго. Это̀ люди прочные, надежные, люди-кремни; ихъ не сдвинешь съ мѣста, и хоть бы сводъ небесный обрушился (не то что уже сводъ желѣзный выставки), они никого и ничего знать не хотятъ, и, заткнувъ уши и глаза, мѣрнымъ шагомъ идутъ— куда имъ надо. Болѣе четверти вѣка прошло со времени перваго дня всемірныхъ выставокъ, но годы, пронесшіеся съ 1851 года какъ будто для нихъ и не существовали. Они ихъ даже не замѣтили. Какую ноту они тогда взяли своимъ прочнымъ, надежнымъ голосомъ, ту самую они и теперь повторяютъ, легко, свободно, безъ изъяну, безъ малѣйшей натуги въ груди, безъ малѣйшаго безпокойства въ глазахъ. Эта нота — безтолковщина, грубое незнаніе и полнѣйшій безпорядокъ. И эту-то ноту, какъ нѣкій трофей и камень самоцвѣтный, они пронесли смѣло, бодро и спокойно сквозь всѣ волны и смуты міра, богатырскою рукою. На каждой изъ всемірныхъ выставокъ, что бывали въ Европѣ съ 1851 года, они всегда появлялись еще и еще, одни и изъ первыхъ, и возбуждали улыбку — конечно сочувствія и энтузіазма. А, вонъ они, вонъ они, наши-то чудаки-неряхи, говорили всѣ, и съ любопытствомъ приглядывались къ тому, какъ тѣ, съ чистою совѣстью, твердымъ шагомъ выступали павлинами по выставкѣ. Они спокойно предоставляли другимъ, кому ни на есть (а эти другіе—вся Европа) хлопотать, трудиться, дѣйствовать своимъ умомъ, совершенствоваться, однимъ словомъ, дѣлать, что̀ и какъ угодно, все это до нихъ не касалось, потому что они очень хорошо разумѣли, что у нихъ за душой нѣтъ никакой другой обязанности по выставкѣ, какъ принять ящики за нумерами, и велѣть своимъ подчиненнымъ, Трифону или Сидору, разставить и разложить русскія вещи въ русскомъ отдѣленіи. Чего еще? Развѣ имъ время есть заниматься какими-то другими еще пустяками и вздорами? Имъ пора въ гости или театръ, на обѣдъ или представленія, на бульваръ или въ спальню, наконецъ, просто надо хорошія сигары курить, или калякать съ пріятелями,—вотъ еще, неужели какими-то разстановками, развѣшеніями и устройствами заниматься? „Да за кого вы насъ принимаете", сказалъ бы конечно, каждый изъ нихъ (и совершенно былъ бы правъ). „Неужто намъ взять въ руки гвозди и молотокъ, клубокъ веревокъ, или кумачъ и сукно, и пойдти возиться со всею этой дрянью? Какъ бы не такъ! Пусть этимъ занимаются вонъ эти всѣ иностранцы, лавочники и фабриканты, заводчики и ремесленники, весь этотъ мелкій и ничтожный людъ! А вѣдь мы—чиновники! Намъ-то какое дѣло до всѣхъ этихъ мелочей! На то есть обойщики и мастеровые".

И я скажу: нельзя имъ не быть правыми во всемъ этомъ. Съ какой бѣды этимъ господамъ приняться вдругъ болѣть сердцемъ о какихъ-то ситцахъ, коврахъ, стеклянныхъ, бронзовыхъ, деревянныхъ и иныхъ вещахъ, когда въ продолженіе всей жизни они до нихъ никакого касательства не имѣли (кромѣ развѣ какъ по имени, въ счетахъ и „отношеніяхъ"). Что-же, имъ перародиться, что-ли, потому что какіе-то глупые люди выдумали какія-то глупыя вещи, подъ названіемъ: всемірныя выставки! Сами-то они люди предобрые, прекрасные, славные отцы семейства, изумительнѣйшіе братья. И вдругъ приходитъ такая окказія: за границу надо кому-нибудь ѣхать въ Парижъ, Вѣну, или Лондонъ — всемірная выставка. Отчего-же не съѣздить? Города хорошіе, прогулка прекрасная. Ну, и ѣдутъ. Иной разъ посмотрятъ, издали, съ галлереи: еще партія ящиковъ пришла, вонъ ихъ распаковываютъ, а вонъ тамъ что-то прибиваютъ, таскаютъ, развѣшиваютъ: отчего и не посмотрѣть иной разъ! А что до безалаберщины, до Апраксина

двора въ лицахъ, до безтолочи и безобразія устройства, такъ что словно ходишь по пожарищу послѣ страшной катастрофы, и узлы и груды стоятъ какъ ни попало, мерзко, тѣсно и душно, такъ что еле-еле продерешься сквозь этотъ Вавилонъ—такъ чтожъ такое? „Вѣдь всѣ ужъ давно ко всему этому привыкли, и твердили, и твердили сто тысячъ разъ, такъ что просто даже надоѣли—удивительное дѣло, какъ это имъ самимъ не наскучитъ, какъ это у нихъ языкъ не отсохнетъ! Да и на что всѣ эти глупыя ихъ затѣи? Тотъ палату какую-то строитъ изъ своихъ продуктовъ, тотъ зеркалища какія-то воздвигаетъ вмѣсто стеколъ въ шкапахъ, кто пирамиды какія-то и столпотворенія выдумываетъ, но я васъ спрашиваю: на что это, всѣ эти лаки и красоты, и что за глупыя затѣи, что за мотанье денегъ безпутное; да наконецъ, развѣ дадутъ на выставкѣ за это, развѣ присудятъ что нибудь лишнее? Не совершенно ли все равно, какъ именно вещи разставлены и развѣшаны на выставкѣ, такъ или иначе“?

Правда, правда, господа! Вы тысячу разъ правы, ничего вамъ не дадутъ на выставкѣ ни за умъ, ни за заботу и художественное чувство, ничего съ васъ тоже не взыщутъ за тупость. Заслуги ваши несомнѣнны, постигающія васъ награды и поощренія очень велики, а все Россіи продолжаютъ отводить какое-то просто ничтожное мѣсто на всемірныхъ выставкахъ! Неужели у васъ не защемитъ сердце, когда намъ всякій разъ представится тотъ тощій и узенькій сегментъ, который намъ отрѣзанъ, словно маленькій клинушекъ въ томъ громадномъ пирогѣ, на которомъ отмѣчено по такому крупному кусищу каждому изъ другихъ большихъ народовъ. Намъ каждый разъ скажутъ милліонъ комплиментовъ, и все-таки еще новый разъ урѣжутъ траву прямо подъ ступней, и съ превеликими учтивостями сошлютъ сидѣть на маленькомъ стульчикѣ, какъ дѣтей за обѣдомъ взрослыхъ. И мы послѣ этого всякій разъ—ничего! Только встряхнемся и самодовольно охорашиваемся.

„Позвольте, позвольте, отвѣчаютъ чиновные распорядители, — что мы 70-милліонный народъ — это правда, что мы даровитый народъ — тоже правда, но вы при этомъ забываете еще одну бездѣлицу, что мы въ добавокъ — народъ примѣрной лѣни и безпечности, народъ съ такимъ отсутствіемъ иниціативы, что ищи-ищи, и не найдешь такого другого. Да знаете ли вы, что вотъ даже то немногое, что̀ было тутъ на выставкѣ въ Парижѣ — собрано, накоплено и свезено цѣною громадныхъ усилій. Попробуйте-ка имѣть дѣло съ нашими купцами, производителями и коммерсантами. Да это сущее несчастіе. Никто изъ нихъ ничего не хочетъ, этихъ пудовиковъ съ мѣста не сдвинешь; они сидятъ себѣ, да продаютъ, а все остальное, хотя трава не рости. Понукай ихъ, проси, умоляй, стращай, деликатно доказывай — ничто не дѣйствуетъ, какъ стѣнѣ горохъ. Еще въ первыя двѣ-три выставки, дѣло было вновѣ, они какъ будто чего-то надѣялись, какъ будто пробовали что-то. А теперь—теперь они давно уже рукой махнули, уперлись на своихъ мѣстахъ, и что ты тутъ хочешь. Да легче возъ во сто пудовъ сдвинуть съ мѣста, чѣмъ этихъ нашихъ молодцевъ пробрать. Это все такое мужичье, такая грубая неотесанность и косное узкое себялюбіе, что ни съ чѣмъ его не сравнишь. Подите-ка, попробуйте! На повѣрку, значитъ, выходитъ, что если что̀ хорошаго и есть съ русской стороны на всемірной выставкѣ, то этимъ вы намъ обязаны, единственно намъ, и заслуживаемъ мы не вашей брани, а благодарности“...

Что вы это такое разсказываете, побойтесь вы Бога, хотѣлъ бы я отвѣчать на подобныя рѣчи. Да если правда, что вы говорите про нашихъ торговцевъ и производителей (помните, если только это правда!), то кто же виноватъ, что они такіе, а не иные? Не сами же они сдѣлали то, что вышли такіе противные. Не сами они надъ собою учинили тотъ морозъ, что ихъ губитъ, а исторія. Чѣмъ они хуже остального народа нашего? А народъ нашъ, всему свѣту извѣстно, полонъ таланта, благодушія, стремительности, порыва: морозъ надъ нимъ—какой-то чужой, пришлый. И не вы ли, или, по крайней мѣрѣ, не ваша ли братія поминутно хлопочетъ о томъ, чтобы тутъ щипнуть, тамъ давнуть всякаго, кто въ вашъ капканъ попадетъ — ну, чтожъ мудренаго, что подъ конецъ и совсѣмъ съежишься и сожмешься, и даже на такое свѣтлое, общее дѣло, какъ всемірная выставка, начнешь смотрѣть тупо и гадко, чуть не какъ на врага. Кто портилъ этихъ людей, тотъ и чини,—коль скоро вы сами уже жалуетесь, что вотъ какіе они нынче стали. А между тѣмъ, пока леченье не совершится, ступайте и не плачьтесь на тягость вашей работы, ступайте и кланяйтесь, просите, умоляйте, обѣщайтесь, грозите — хоть кувыркайтесь и присѣдайте, это ужъ ваше дѣло, и на то вы существуете, и за то вамъ дорогія деньги платятъ, великія награды расточаютъ, только сдѣлайте такъ, чтобы никто не спрятался и не отлынилъ, и чтобы на всеобщей перекличкѣ, той, что зовется „всемірной выставкой“, ни одно изъ созданій, какими живетъ и славится Россія, какія могутъ ей въ честь пойти на выставкѣ, не утаились и не засѣли во мракѣ. Но вотъ бѣда: надо для этого мозгами ворочать, надо умомъ дѣйствовать, надо разумѣть, что̀ важно и значительно, что̀ драгоцѣнно и что̀ нѣтъ въ народномъ промышленномъ творчествѣ, а куда какъ это все тошно! Ай, какое безпокойство и скука, ай, сколько труда и хлопотъ! — Можетъ быть. Но вѣдь въ пословицѣ сказано: „Назвался груздемъ, полѣзай въ кузовъ!“

Посмотрите, что̀ между тѣмъ на выставкахъ на всемірныхъ происходитъ, въ отдѣлѣ нашего отечества. Право, каждый, вообразитъ, что у насъ кромѣ графовъ да князей, да аристократіи самой милліонной, ровно ничего и никого нѣтъ. Куда ни посмотрите, все только предметы роскоши и богатства самаго безграничнаго: все только драгоцѣнные песцы и лисицы чернобурыя, медвѣди, которымъ цѣна — многія сотни рублей; все только золото и серебро, малахиты и лаписъ-лазури, эмали и мозаики, атласъ и бархатъ, драгоцѣннѣйшее дерево и кость, золоченая бронза и паркеты, великолѣпные билліарды и рояли, тысячныя кареты и сани. Все это, должно быть, изъ волшеб-

ныхъ чертоговъ какихъ-то, изъ стеклянныхъ дворцевъ прилетѣло, гдѣ люди жареными райскими птицами питаются, жаръ-птичьими перьями одѣваются. И это-то и есть наша настоящая Россія, какую мы знаемъ и видимъ?

Да даже и въ этомъ-то во всемъ, какая фальшъ и неправда! Неужели наши серебреники и золотыхъ дѣлъ мастера весь свой вѣкъ только и знаютъ, что лить да чеканить кубки, чарки, ковшы, ендовы и кувшины, да въ добавокъ ложечки и вилочки, сухарницы съ накинутою салфеткой, футляры для колоды картъ съ эмалевыми очками и фигурами? Иной, право, подумаетъ, что серебреникамъ нашимъ (истинно превосходнымъ по работѣ, каковы Сазиковъ, Хлѣбниковъ, Овчинниковъ и другіе) только и работы, что для вѣчныхъ пьяницъ и обжоръ, для безустанной стуколки и преферанса, для подарковъ сильфидамъ-дамамъ и безголовымъ шалопаямъ. Два-три, кажется, переплета для евангелія, одинъ или можетъ быть два креста церковныхъ, пара чашъ для св. даровъ— вотъ все, что явилось на всемірной выставкѣ по части религіозной отъ нашихъ мастеровъ. Но гдѣ же есть тутъ одна тысячная доля того, чѣмъ мы могли бы похвастаться и погордиться передъ всѣми? Вспомните безконечныя благочестивыя приношенія въ церковь, вспомните гражданскія поднесенія, кабинеты, про которыя у насъ прочитаешь каждую минуту. Гдѣ все это, куда скрылось? Иностранецъ, нѣмецъ, французъ или англичанинъ привыкъ нести на всемірную выставку что только у него совершается и создается самаго талантливаго, красиваго и значительнаго, привыкъ, чтобы у него тутъ столы и витрины ломились подъ сотнями предметовъ, назначенныхъ для прославленія каждаго общественнаго и историческаго подвига, тутъ вы встрѣтите цѣлые ряды высоко-художественныхъ вазъ со скульптурой и барельефами, щитовъ и кубковъ, разныхъ архитектурныхъ монументовъ, съ фигурами и деревцами, выдѣланныхъ изъ серебра и эмали, изобрѣтенныхъ даровитыми художниками и выполненныхъ такими же даровитыми мастерами-серебрениками, все это какъ дань признательности отъ общества художнику, государственному человѣку, оратору, проповѣднику, полководцу, ученому, путешественнику, піонеру въ далекихъ земляхъ—гдѣ все это у насъ, въ русскомъ отдѣлѣ? Повертывайтесь куда хотите, все только вездѣ чарки да чарочки, сухарницы, да колоды картъ. Неужели нѣтъ у насъ и взаправду важныхъ и всѣми оцѣненныхъ общественныхъ дѣятелей, а если и есть, то неужели никакія депутаціи никогда къ нимъ не ходили, и ничего имъ поднести не пробовали?

Да хоть бы знаменитую „чернильницу“ М. Н. Каткова въ Парижъ послали! Вѣдь это такъ недавно все было!

Я ходилъ и смотрѣлъ ныньче на всемірной выставкѣ: во французскомъ отдѣлѣ стояло удивительное произведеніе, созданное руками многихъ соединившихся вмѣстѣ художниковъ. Это была, какъ гласило заглавіе:

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ БИБЛІОТЕКА,

назначенная для Ватикана.

Состояла эта библіотека изъ двухъ длинныхъ рядовъ лежачихъ витринъ, на высокихъ ножкахъ, раздѣленныхъ продольною вертикальною стѣнкой, покрытой живописью съ обѣихъ сторонъ, и съ серебряною литою статуею Богоматери въ самомъ центрѣ всего сооруженія, надъ раздѣляющей стѣнкой. Знаете, для чего назначена эта мебель? Для того, чтобы хранить въ ней всѣ 60 переводовъ, на разные языки, знаменитой буллы „О безпорочномъ зачатіи“. Одинъ парижскій духовный, аббатъ Сиръ, счелъ за особое счастье, посвятить 15 лѣтъ своей жизни на то, чтобы собрать эту коллекцію и приготовить деньги для поднесенія ея въ самой роскошной обстановкѣ Пію IX. Ему удалось захватить послѣдніе дни обожаемаго имъ духовнаго владыки, „главы всего христіанства“, и 11-го февраля 1877 года библіотека эта, хотя еще не вполнѣ доконченная, была поднесена папѣ. Она стоила много тысячъ франковъ. Матеріалами на нее пошли: разное драгоцѣнное дерево, золото, серебро, эмаль, живопись, чеканка, рѣзьба по металламъ. Цѣлая толпа талантливыхъ художниковъ давала рисунки. Денегъ не жалѣли, потому что они были собраны со всего католичества, работы же происходили въ мастерскихъ знаменитаго фабриканта Кристофля, фанатика архи-католика, какъ большинство значительнѣйшихъ и богатѣйшихъ фабрикантовъ французскихъ. Это произведеніе полно таланта, въ подробностяхъ формы и производства, и очень безобразно по общимъ контурамъ своимъ, безвкуснымъ и вычурнымъ—должно быть не молодой горячій французъ настоящаго времени сочинялъ эту библіотеку, а почтенный старикъ, возросшій на академическихъ преданіяхъ. Но я про себя думалъ: вотъ вещь безобразная, по первоначальному замыслу и по художественному проекту. Выжившій изъ ума папа, дикая булла со средневѣковыми угрозами и проклятіями—и этакія вещи могутъ еще воодушевлять тысячи людей и разгорячать ихъ сердца, способны разверзать карманы и казны, водить рукою художниковъ и даровитѣйшихъ мастеровыхъ. И все-таки, я радъ былъ, что эта библіотека каррикатурныхъ „60 толковниковъ“ очутилась на всемірной выставкѣ. Тутъ исторія въ лицахъ, тутъ уголокъ нашей современности. Чѣмъ дышатъ и живутъ, о чемъ вздыхаютъ и томятся толпы народныя, тò должно, непремѣнно должно очутиться на всемірной выставкѣ. Боже сохрани обойдти здѣсь такую библіотеку. Портретъ нынѣшняго міра былъ бы неполонъ, былъ бы просто урѣзанъ безъ нея. Пусть себѣ ревностные католики, злые или кроткіе, со сложенными набожно руками, или мечущіе свирѣпый огонь взоромъ, берутъ и ставятъ на выставку эту свою библіотеку, какъ мечъ, какъ палицу, какъ плеть развращенному и совратившемуся человѣчеству—нужды нѣтъ, пускай думаютъ и мечтаютъ, что хотятъ, но строгая фигура исторіи глядитъ изъ-за всей этой бронзы и эмали, золота и слоновой кости, тутъ уже не о чарочкахъ и колодахъ

картъ идетъ дѣло, тутъ смертями и экстазами пахнетъ, свирѣпыми или серафическими восторгами, тутъ сверкаютъ слѣды лисьяго хвоста и волчьяго зуба. Какъ далеко до всего этого граціознымъ складкамъ нашихъ серебряныхъ салфетокъ съ бахрамой, фальшиво-элегантнымъ головкамъ въ кокошникахъ русскихъ бабъ, на концѣ ручекъ у ложекъ и вилокъ.

А потомъ, посмотрите на эту громадную массу серебряныхъ, золотыхъ и бронзовыхъ богослужебныхъ предметовъ у всѣхъ католиковъ и протестантовъ цѣлой Европы, на эти взводы дарохранительницъ и чашъ, громадныхъ крестовъ воздвизальныхъ, церковныхъ люстръ и канделябровъ, скященныхъ опахалъ, митръ, ризъ, жезловъ пастырскихъ, цѣлыхъ престоловъ изъ металла, сіоновъ и сѣней—вотъ гдѣ опять-таки современность, задыхающееся католичество или бодрящееся протестантство: они поднимаютъ всѣ свои усилія разомъ, они считаютъ святымъ долгомъ выдвинуть на показъ всему міру, во что вѣруютъ, на что тратятъ всю свою энергію и всѣ свои средства. Вотъ люди, проникнутые своей темой и не пропускающіе оккязіи, чтобы она громко прозвучала передъ всѣми ушами. Какъ бѣдна и тоща была тутъ, среди всего этого волненія и страсти, благочестивая 70-ти-милліонная Россія со своимъ безучастіемъ и стеклянымъ апатичнымъ взглядомъ!

Мнѣ, пожалуй, замѣтятъ: а развѣ худы были затканныя золотомъ и серебромъ, и шелками чудесныхъ византійскихъ узоровъ, церковныя матеріи нашихъ Сапожниковыхъ? Неужели онѣ хоть въ одной черточкѣ уступаютъ мастерству и совершенству серебряныхъ и золотыхъ вещей, работы Овчиниковыхъ, Хлѣбниковыхъ или Сазиковыхъ? Ничуть. Но кто же понялъ изъ заграничныхъ людей, что̀ это за матеріи и на что онѣ; вѣдь, пожалуй, многіе подумали, что это для мебели или „боярскихъ одеждъ"—Богъ знаетъ, ка̀къ еще на Западѣ представляютъ себѣ нашу жизнь и подробности быта. Нѣтъ, надо было изъ этихъ великолѣпныхъ матерій сшить нѣсколько ризъ священническихъ, даже полныя облаченія архіерейскія, устроить нѣсколько престоловъ въ ихъ чудной одеждѣ, золотой и серебряной, и тогда всякій смотрѣлъ бы во всѣ глаза, и толпы не насмотрѣлись бы на витрины, и не отходили бы равнодушно отъ скучныхъ полосъ матеріи, висящихъ словно для просушки. Вотъ вамъ и вся наша эстетика, чиновничья и купецкая!

Уже если такъ бѣдно и несчастно было съ лучшимъ и оригинальнѣйшимъ въ художественномъ отношеніи, что̀ у насъ только есть на выставкѣ ремесленныхъ производствъ, то легко посудить каково было съ другими частями.

Шведы и венгерцы, шотландцы и американцы, итальянцы и датчане выставили цѣлыя груды браслетъ, крестовъ, цѣпей, колецъ и перстней, діадемъ и ожерелій, брошекъ и поясовъ, въ характерномъ національномъ стилѣ—самомъ дорогомъ и всего болѣе цѣнимомъ вездѣ въ теперешнюю минуту; орнаментистика древнихъ скандинавовъ и сѣверо-американскихъ дикарей, средневѣковыхъ шотландцевъ или полуазіятовъ венгерцевъ сіяла во всей оригинальности на сотняхъ чудесныхъ предметовъ; талантливый нью-іоркскій золотыхъ дѣлъ мастеръ Тиффани даже воздвигнулъ цѣлый взводъ прелестнѣйшихъ предметовъ въ стилѣ древнихъ женскихъ украшеній, открытыхъ на островѣ Кипрѣ, а знаменитый римскій золотыхъ дѣлъ мастеръ Кастеллани наполнилъ цѣлую витрину великолѣпными, изумительно воспроизведенными золотыми предметами въ стилѣ этрусскомъ, и даже въ стилѣ нашихъ керченскихъ древностей. Только одни русскіе ничего ровно не представили сколько нибудь примѣчательнаго по этой части—они, у которыхъ столько удивительныхъ національныхъ музеевъ подъ рукой, Эрмитажи и Грановитыя Палаты, и десятки частныхъ коллекцій. Лѣнь страшная на первомъ мѣстѣ, ни до чего дѣла нѣтъ, никто подъ бокъ не толкаетъ, никто ничего не спрашиваетъ, художниковъ на помощь и совѣтъ никому не надо—ну вотъ и наполнены наши шкафы и шкафики (въ добавокъ очень малочисленные) серьгами и брошками, гдѣ камней и золота много, но художества, вкуса и творчества—ни единой капли. Только они и пробавляются пошлыми рыночными французскими образцами.

Гдѣ были наши кружева и вышивки національныя, красивости и значенія которыхъ мы такъ долго и не подозрѣвали, вплоть до той самой минуты, когда пріѣзжія француженки и англичанки увидали ихъ, мигомъ оцѣнили и нашпилили ихъ себѣ на юбки, рукава и платья. О, тогда и для бѣдныхъ русскихъ кружевъ пришла мода. Но мода, глубоко безтолковая и ничего не понимающая: нынче въ Парижѣ можно было разсматривать цѣлый шкафъ, набитый русскими кружевами и вышивками, только такими, гдѣ было столько же русскаго, какъ въ какомъ-нибудь несчастномъ романсѣ: „Тройка" или „Красный сарафанъ". Тутъ все было фальшь, и безвкусіе, и новѣйшая подделка—вышитые какіе-то криворожіе мужички, снимающіе шляпу съ головы, какіе-то гуси и обезьяны, какіе-то противные кусты и цвѣты изъ стриженыхъ дачныхъ садовъ. И все это не помѣшало (а можетъ быть и помогло) тому, что которая-то русская богачиха, конечно изъ патріотизма, купила гуртомъ всю эту дрянь—вѣроятно за дорогія деньги. Ни одного настоящаго русскаго шитья, красными нитками, или шелками, золотомъ и серебромъ, ни одного настоящаго русскаго кружева, простого, или золотого и серебрянаго—тутъ не было. Вѣрно все это еще слишкомъ грубо было и не галантерейно. А жаль. Сколько „хорошихъ", дѣльныхъ иностранцевъ порадовались бы на настоящія національныя, характерныя наши произведенія, и можетъ быть втолковали бы намъ, что̀ это за чудесныя вещи, и какъ много онѣ вѣсятъ на вѣсахъ истиннаго художественнаго чувства.

Вонъ итальянцы, у тѣхъ совсѣмъ другое дѣло. У нихъ на одномъ изъ острововъ въ сосѣдствѣ Венеціи, Бурано, въ 1871 году устроилась цѣлая школа національнаго венеціанскаго кружева, столько знаменитаго въ прежнее время. Почетной президентшей тамъ—сама королева итальянская, патронессами—аристократки изъ высшей итальянской знати, и тамъ не выдумываютъ никакой безвкусной новѣйшей гадости, а стараются только возстановить и продолжать прежніе великолѣпные образцы: имъ нѣсть числа. А наше

кружево—навѣрное не уступитъ никакому венеціанскому. Очередь ему придетъ вѣроятно когда-нибудь впослѣдствіи. Президентшъ и патронессъ ему никакихъ не надо. Не смотрѣли бы только на него съ презрѣніемъ—оно и само пойдетъ неизсякаемой полосой изъ крестьянскихъ рукъ.

Безчисленныя бронзовыя и терракотовыя издѣлія на тысячу ладовъ, начиная отъ громадныхъ статуй и канделябръ, и до маленькихъ вазочекъ, безчисленныхъ сосудовъ и лампъ, кованыя желѣзныя рѣшотки изъ великолѣпныхъ вьющихся узоровъ, горы стекла и хрусталя, въ тончайшихъ или колоссальныхъ произведеніяхъ, отъ изумительнаго по художеству и краскамъ богемскаго стекла и кончая цѣлыми храмами, статуями, люстрами и торжественными креслами изъ хрусталя, мозаика изъ дерева, или изъ крѣпкихъ камней, цѣлыя палаты и стѣны, увѣшенныя коврами, фарфоровыя и фаянсовыя издѣлія, которыхъ даже всѣ роды и виды, всѣ способы употребленія и назначенье не скоро теперь перечислишь, всѣ эти безконечныя вереницы художественно вылѣпленныхъ и раскрашенныхъ блюдъ, вазъ, чашъ, фигуръ и всяческихъ сосудовъ—все это такія вещи, которыхъ цѣлыя массы присутствуютъ во всѣхъ западныхъ отдѣлахъ, и которыхъ тщетно вы бы стали искать въ нашемъ. Но самая-то обида въ томъ и состоитъ, что иные изъ этихъ предметовъ давно уже у насъ производятся, и съ честью—да только какая-то дьявольская лѣнь, равнодушіе или робость мѣшаютъ нашимъ „хозяевамъ" и производителямъ посылать ихъ на всемірныя выставки. А устроители выставокъ своей деревянной безвкусицей и рыночною анти-художественностью лишаютъ то, что прислано, всего лучшаго ихъ вида и значенія.

Особенно чувствительно было отсутствіе нашихъ восточныхъ производствъ, полныхъ всегда такой художественности. Ничего кавказскаго, крымскаго и туркестанскаго не было въ Парижѣ, а какъ бы тутъ богато и великолѣпно заблистали всѣ эти формы и краски, золото и серебро, ковры и кинжалы, шитыя подушки и галуны, матеріи, пояса и кальяны, рѣзное дерево и точеная кость! Но никто объ нихъ не просилъ, никто не задавалъ шпоръ въ бокъ, ну натурально и дремали безъ просыпу тѣ, кто могъ бы и долженъ былъ бы посылать ихъ на всемірную выставку.

А что такое при нашемъ богатствѣ въ матеріалѣ и при нашей даровитости, могло бы оказаться хорошаго и превосходнаго тоже и у насъ, дотронься только до всего этого умъ и художественность! Просто воображеніе разгорается и кипитъ. Я постараюсь доказать это, когда стану говорить про нашихъ архитекторовъ (молодыхъ) и про ихъ участіе на всемірной выставкѣ.

Нѣсколькими капитальными произведеніями украсился нашъ отдѣлъ только потому, что они выполнены по рисункамъ настоящихъ художниковъ. Вотъ что могло бы случиться тоже и со всѣмъ остальнымъ нашимъ отдѣломъ. Но этого не случилось.

Виватъ же, виватъ, дорогимъ, безцѣннымъ русскимъ распорядителямъ!

Статья третья.

Новый мой пейзажъ—наши архитекторы. Угодно знать, чѣмъ всего больше отличились на нынѣшней всемірной выставкѣ наши архитекторы? Своимъ отсутствіемъ. Не хотимъ, молъ, да и только.

Уже пять лѣтъ тому назадъ, когда рѣчь пошла о вѣнской всемірной выставкѣ, значительная масса нашихъ архитекторовъ взяла да устроила нѣчто въ родѣ стачки. Однакоже, стачка не состоялась. Чье ли отдѣльное стараніе и энергичныя хлопоты подѣйствовали, или просто приказъ вышелъ, но только на всемірной выставкѣ русскій архитектурный отдѣлъ оказался, и былъ интересенъ и занимателенъ. Были тутъ соборы и дачи, станціи желѣзнодорожныя и дома частные, ратуши и рынки, надгробные памятники и иконостасы, тюрьмы и академіи, наконецъ даже были образцы орнаментальнаго искусства: рисунки переплетовъ, изразцовъ и чайныхъ сервизовъ. Только члены стачки все-таки настояли, хоть капельку, на своемъ. Большинство изъ нихъ все-таки не послало подлинныхъ рисунковъ, въ карандашѣ, перомъ или красками, а послало—фотографіи. Ну, что дѣлать! Изъ-за богатства, талантливости или красоты содержанія можно было, пожалуй, простить этотъ странный капризъ. При томъ въ числѣ немногихъ архитектурныхъ подлинныхъ рисунковъ, было нѣсколько чудесныхъ акварелей покойнаго Гартмана.

Но то, что нынче произошло, тò хуже всякаго каприза. Стачка на этотъ разъ окончательно одолѣла. Архитекторы наши уже ровно ничего не послали, и что же? Вы думаете, имъ было потомъ стыдно, неловко, когда они слышали, читали, или собственными глазами видѣли, какъ дѣйствовали прочіе европейскіе архитекторы? Ничуть не бывало. Они и усомъ не повели. Вѣрно некогда было.

Устройство русскаго архитектурнаго отдѣла было поручено сначала нашему Архитектурному Обществу. Оно должно было вести всѣ переговоры, войти въ сношеніе съ главными и лучшими нашими художниками, достойными представителями строительнаго искусства въ нашемъ отечествѣ. Что можетъ быть резоннѣе, что дѣльнѣе? Гдѣ же и ожидать бòльшаго успѣха и солидности? Однако же, никакой солидности и успѣха въ результатѣ не оказалось. А оказались, вмѣсто того, тѣ самыя слова, что̀ твердо произнесены были уже пять лѣтъ тому назадъ: никакихъ у насъ рисунковъ нѣтъ, а новыхъ дѣлать не станемъ. —Да гдѣ же они, куда всѣ подѣвались?—Гдѣ они! Тамъ, сямъ, въ разныхъ рукахъ, въ канцеляріяхъ и кабинетахъ, въ присутственныхъ мѣстахъ и частныхъ папкахъ, или письменныхъ столахъ.—Ну такъ чтожъ! Подите, достаньте ихъ.—Какъ же! Пойдемъ мы искать. Это съ какой бѣды? Нѣтъ, не будемъ. А вотъ, если рисовать новые, чистые рисунки, то по исчисленію надо отпустить 10,000 рублей на это. Достаньте деньги, будутъ рисунки. А нѣтъ—нѣтъ.—Но какъ же иностранцы-то дѣлаютъ: отчего у нихъ есть чистые рисунки, есть хорошіе рисунки, есть рисунки, украшающіе выставку, есть время, есть охота, есть

богатые архитектурные отдѣлы, а у насъ все только нѣтъ, да нѣтъ, и ничего больше не добьешься?

А вѣдь нельзя сказать, чтобы у насъ ничего не строилось гг. архитекторами.

Однако, позвольте, вотъ еще что. Въ каталогѣ выставки стоитъ нѣсколько архитектурныхъ рисунковъ. Да, есть. Но чьи они: финляндскихъ архитекторовъ! Тутъ увидишь рисунки и церквей, и разныхъ частныхъ построекъ, и орнаментовъ архитектурныхъ, однимъ словомъ, всего того же самаго, что строятъ и дѣлаютъ всѣ остальные русскіе архитекторы. Отчего же у финляндскихъ архитекторовъ есть свои рисунки, и имъ можно ихъ выставлять въ Парижѣ, а русскимъ—нѣтъ? Отчего же финляндцы не требуютъ никакихъ десяти тысячъ, а русскіе требуютъ? Разъясните мнѣ все это на милость.

Фу, какіе срамники!!

Должно быть, отъ стыда и безлюдья, составители каталога напечатали тутъ же, на страницѣ съ финляндскими именами, будто на выставкѣ находится рисунокъ г. Ропетта, представляющій „типическій фасадъ" русской выставки: но этого вовсе не бывало, и никакого рисунка г. Ропетта на выставкѣ не находилось. Вотъ уже до чего дѣло дошло, вотъ уже къ чему понадобилось прибѣгать!

А между тѣмъ, какъ легко было бы устроить прекрасный, даже больше того—превосходный русскій архитектурный отдѣлъ. Сколько у насъ теперь талантливыхъ художниковъ есть (разумѣется, между молодыми, еще не проводящими полсутокъ за вистомъ или стуколкой), сколько оригинальности, новизны во всемъ предпринимаемомъ ими. Но приходитъ выставка, и всего этого какъ не бывало. Тщательно попрятано и утаено все важное, все самое лучшее. Точь въ точь какъ у купцовъ и фабрикантовъ. Видно, одного поля ягода; видно, одинъ и тотъ же архи-благородный, архи-премудрый образъ мыслей присутствуетъ въ головѣ. Но конечно не у всѣхъ, а только у главныхъ, отъ кого остальные зависятъ, кого должно слушаться, чьего примѣра не должно нарушать. Какъ старшіе положатъ, такъ и всѣмъ остальнымъ быть.

Но если такое непобѣдимое равнодушіе овладѣло запѣвалами, то хоть бы озаботились по крайней мѣрѣ эти господа, чтобы архитектурныя изданія, такія какъ „Зодчій" и „Мотивы русской архитектуры", были на выставкѣ всемірной, и заняли мѣсто тѣхъ рисунковъ и акварелей, которыхъ безъ 10,000 рублей невозможно выслать изъ Россіи. Что же! Оба эти прекрасныя (дѣйствительно прекрасныя, въ высшей степени интересныя и важныя) изданія были посланы въ Парижъ, даже благополучно доѣхали отъ Васильевскаго острова до Марсова поля, но... но всѣ томы обоихъ изданій пролежали въ канцеляріи распорядителей выставки, и никто ихъ не видалъ. Вѣдь стоило бы благородныхъ распорядителей и устроителей за это да къ отвѣту. Но вы думаете, это кто-нибудь сдѣлаетъ? Никто и никогда!

Но если наши художники сами своихъ интересовъ не знаютъ и не понимаютъ, попробуемъ хоть мы за нихъ на одну секунду вступиться. „Зачѣмъ вы, милостивые государи, не выставили на выставкѣ ни „Зодчаго", ни „Мотивовъ русской артитектуры?" Оба изданія сдѣлали бы нашему искусству, нашему народу великую честь, они показали бы, что такое наша новая архитектура, и что такое наши новые архитекторы. „Знаете, что эти господа намъ отвѣчаютъ: „Да какъ же намъ было выставлять эти книги, когда мѣста не было?—А зачѣмъ мѣста не было?—Затѣмъ, что больше не дали.—А зачѣмъ больше не дали?—Затѣмъ, что больше и не спрашивали.—А зачѣмъ не спрашивали?—Тутъ наступаетъ молчаніе.

Другіе просятъ, требуютъ, отнимаютъ съ боя себѣ мѣсто побольше, у насъ — никогда. У насъ готовы, даже и то, что дадутъ, на половину урѣзать и уступить кому ни попало. Наконецъ, приходитъ послѣдній день передъ открытіемъ выставки: ай, то не такъ, ай то не этакъ! Ай, мѣста нѣтъ; ай, некуда дѣвать привезенное! Другіе, въ подобномъ случаѣ, не сѣли бы на мель, и знали бы, что сдѣлать, если уже такой грѣхъ пришелъ, что прозѣвали и опростоволосились. Давай скорѣе новое пристроивать, прилаживать; изворотятся, вывернутся, и еще лучше прежняго выйдетъ. Но у насъ все за нумеромъ, въ регистрѣ и въ рапортѣ. Какъ засядутъ на мель, такъ на ней и киснутъ.

Я себѣ иной разъ думаю: что бы это такое было, еслибы какъ-нибудь у насъ вздумали устроить всемірную выставку. Вотъ растеряли бы всѣ голову, вотъ была бы чепуха, безпорядокъ и неряшество! Но чему же и быть, когда тутъ на каждомъ мѣстѣ сидитъ и распоряжается именно тотъ, кто этого дѣла вовсе и не знаетъ, и отъ роду объ немъ и не задумывался, —тотъ, кто спеціально и торжественно къ нему неспособенъ.

Но что у насъ часто бываетъ, то и нынче случилось: одинъ человѣкъ выручаетъ цѣлыя тысячи, одинъ за всѣхъ отвѣтствуетъ, да какъ отвѣтствуетъ! Что словно яркимъ лучомъ освѣтитъ, и все вдругъ покажется хорошо. Этакія свѣтлыя поляны, послѣ тридцати верстъ глухого лѣса и болота — у насъ не диво.

На нынѣшній разъ, благородная эта роль выпала на долю одного молодаго русскаго художника, одного изъ самыхъ талантливыхъ, если только не самаго талантливаго нашего архитектора. Имя его—Ропеттъ.

Не было въ печати европейской такой статьи объ архитектурѣ на выставкѣ, гдѣ бы не было высказано, что русская постройка—оригинальна, талантлива, дѣлаетъ честь Россіи, составляетъ украшеніе выставки. Въ одномъ изъ лучшихъ изданій, спеціально посвященныхъ выставкѣ, „l'Album de l'exposition", Глюка, съ превосходными геліогравюрами, было даже прямо сказано: „Одна изъ самыхъ интересныхъ построекъ улицы Націй, та, что между всѣми пользуется наибольшею любовью публики и всего дольше останавливаетъ передъ собою удивленныхъ зрителей, это безспорно—живописный фасадъ, выстроенный изъ дерева Россіей". Знаменитый художественный критикъ, Шарль Бланъ (родной братъ еще болѣе знаменитаго Луи Блана) пишетъ въ „Temps" (20-го іюня): „Переходя отъ построекъ Австро-Венгріи къ русскимъ постройкамъ, я чувствую, что покидаю цивилизацію

уже постарѣвшую и приближаюсь къ народу быть можетъ немного еще дикому, но могучему, сильному, полному жизненности. Ихъ деревянное дѣло выказываетъ силу, расточительную орнаментистику, роскошь узоровъ. И въ томъ нѣтъ ничего мудренаго, потому что чувство мѣры принадлежитъ только тѣмъ эпохамъ исторіи и цивилизаціи, когда искусства достигли полной зрѣлости. Русскій строитель проявилъ въ своемъ зданіи силу даже нѣсколько преувеличенную (une force exubérante)...“

Замѣтимъ мимоходомъ, что эта „преувеличенность“ состоитъ въ употребленіи цѣлыхъ, а не распиленныхъ по длинѣ бревенъ. Для иностранцевъ, бѣдныхъ лѣсомъ, такое употребленіе дерева кажется „злоупотребленіемъ“!

Потомъ еще, солидные, ученые авторы прекраснаго изданія: „Les curiosités de l'exposition“, Ипполитъ Гетье и Андріенъ Депрè, также съ величайшей похвалой отзываются о нашихъ постройкахъ въ „улицѣ Націй“: „Русскій фасадъ, говорятъ они, издали бросается въ глаза своею величавою массой многоэтажнаго, вырѣзнаго, орнаментированнаго во всѣхъ направленіяхъ дерева, своими высокими кровлями, крытыми въ шахматъ, своими удивительно обрамленными окнами. Оба крыла состоятъ изъ сквозныхъ галлерей, упирающихся въ высокія и тяжелыя башни, похожія на крѣпостныя постройки: здѣсь царствуетъ какое-то мрачное и суровое настроеніе, отзывающееся эпохой первыхъ царей. Все вмѣстѣ производитъ величавое впечатлѣніе“.

Подобныхъ отзывовъ можно было перечесть не мало.

Правда, рядомъ со всѣмъ этимъ, рядомъ со всѣми своими похвалами, и иностранные писатели иной разъ высказывали удивительныя вещи, напримѣръ, что русскій фасадъ—соединеніе „боярской палаты, царскаго дворца и мужицкой избы“; впрочемъ, иные французы не согласны были на присутствіе заразъ и дворца и избы въ русской постройкѣ, и объявили, что это просто „терема“, въ какихъ всегда живутъ у насъ „бояре“, и газета „XIX вѣкъ“ преважно и пресерьезно объявляла (24-го мая): „Г. Бутовскій, предсѣдатель русскаго отдѣла, баронъ Нолькенъ, генеральный комиссаръ, и г. Таль, вице предсѣдатель, смѣло могутъ воображать себѣ, засѣдая въ канцеляріи своего отдѣла, что находятся на нѣсколько минутъ въ своихъ теремахъ.“

Что такое всѣ эти комическіе пустячки въ сравненіи съ тѣми тяжеловѣсными, мрачными глупостями, какія отпускали на счетъ русскаго фасада очень многіе изъ нашихъ собственныхъ писателей-корреспондентовъ: кто жаловался на напрасную цвѣтистость, кто на непомѣрную обидную грубость, кто на что. Извѣстно, имъ надо европейцами показаться, имъ надо тонкое пониманіе, деликатный вкусъ проявить. Вотъ они и шатаются изъ стороны въ сторону, хаютъ и бранятъ во всѣ концы, и иностранная ничтожнѣйшая кукушка всегда покажется имъ лучше самаго прелестнѣйшаго домашняго соловья: какой-нибудь бездарнѣйшій фасадъ бельгійскаго фасада, весь изъ колоннъ, завитковъ и фронтоновъ, всегда будетъ стоять въ ихъ глазахъ неизмѣримо выше самаго даровитаго, что будетъ создано русскимъ даровитымъ художникомъ. Иностранцамъ, какъ они ни путали, что ни фантазировали въ своихъ статьяхъ, можно многое, можно все простить уже за одну ту симпатію, какую они выказывали къ нашей архитектурѣ, за то искреннее любопытство, съ какимъ они къ ней обращались! Къ несчастію, у насъ самихъ поминутно нѣтъ ни того, ни другого.

Одинъ изъ лучшихъ знатоковъ современной художественной промышленности, Юліусъ Лессингъ, директоръ художественно-промышленнаго музея въ Берлинѣ, жалуясь въ „National Zeitung“ на бѣдность промышленнаго русскаго отдѣла парижской всемірной выставки, говоритъ: „Отъ этого-то и трудно составить себѣ понятіе о дорогѣ, на которую стала въ послѣднее время русская художественная промышленность. А жаль: Россія именно та страна, которая всѣхъ рѣшительнѣе приступила къ созданію собственной національной художественной промышленности, и представила на вѣнской всемірной выставкѣ 1873 года не только отдѣльные тому примѣры, но даже совершенно развитыя созданія въ этомъ родѣ. Вопросъ только въ томъ теперь состоитъ: какъ далеко простирается, для каждаго отдѣльнаго народа, возможность повести, по части художественной промышленности, совершенно отдѣльную, самостоятельную жизнь, независимо отъ общаго моднаго настроенія, особливо идущаго изъ Франціи, на основаніи только однихъ своихъ собственныхъ, національныхъ элементовъ. Это одинъ изъ важнѣйшихъ современныхъ вопросовъ, и отъ того-то имѣетъ для насъ особенную важность успѣхъ усилій и пробъ, предпринимаемыхъ русскими“.

Не странное ли дѣло, это требованіе отъ насъ, болѣе чѣмъ отъ кого бы то ни было другого въ Европѣ,—элемента національности во всемъ, что мы дѣлаемъ и производимъ? Нашу національность не всегда хорошо и вѣрно уразумѣваютъ иностранцы, часто растолковываютъ ее какъ-то совершенно произвольно, на изнанку, но при всемъ этомъ вѣрно то, что мы въ глазахъ Европы какая-то самая національная національность. Мы точно подрядились, точно по контракту обязались передъ Европой, ни съ чѣмъ другимъ не выходить на экзаменъ, какъ съ національностью въ рукахъ и за пазухой. Ни отъ французской, ни отъ нѣмецкой, ни отъ англійской, ни отъ итальянской живописи и скульптуры вовсе не требовалось того, что отъ насъ требовалось. Съ тѣхъ спрашивается что-то совершенно иное, точно мы какой-то особенный, исключительный народъ. Ну чтожъ, пусть такъ. Роль, намъ отведенная, не изъ худыхъ, и на нее намъ жаловаться нечего. Но только, кажется, мы сами ее уразумѣли собственными средствами, не дожидаясь иностранной догадки, и продѣлали мало-по-малу дорогу по новому направленію, раньше чѣмъ кто-нибудь намъ его растолковалъ. А это очень пріятно.

Наша архитектура рѣшительно идетъ впередъ, дружнымъ шагомъ съ живописью и музыкой. Всѣ три искусства смѣло и рѣшительно покончили съ не-

давними еще иностранными привычками и раболѣпствомъ, и дѣлаютъ, каждое, свое особенное, національное дѣло. Какъ далеко наша архитектура подвинулась впередъ, тому блестящимъ доказательствомъ служитъ нынѣшняя всемірная выставка. Русскія постройки на выставкахъ: парижской 1867, и вѣнской 1873 годовъ, остались далеко позади нынѣшней. Въ тѣ оба два раза сочиняли наши фасады люди ординарные, не одаренные никакимъ особеннымъ знаніемъ и творчествомъ, и потому неспособные создать что-то дѣйствительно художественное, талантливое. Въ 1867 году все дѣло состояло только въ непрерывномъ рядѣ аркадъ, покоящихся на низенькихъ ярко раскрашенныхъ столбахъ-кубышкахъ, наверху возвышалось по русскому фронтону съ орломъ—вотъ и все. Въ 1873 году та каменная постройка, въ родѣ маленькаго дворца, что стояла отдѣльно, среди Пратера, уже и вовсе была обыкновенна, даже ординарна по всѣмъ своимъ формамъ, и представляла нѣчто замѣчательное лишь въ истинно талантливой меблировкѣ внутреннихъ апартаментовъ (столовой и спальной), меблировкѣ, сочиненной въ русскомъ стилѣ и полной фантазіи и вкуса. Но вѣдь это была только меблировка, а не сама архитектура зданія. Что касается конюшенъ и избъ въ русскомъ же стилѣ, выстроенныхъ г. Громовымъ, для великолѣпныхъ русскихъ лошадей, приведенныхъ на обѣ тѣ выставки, и для ихъ конюховъ, то ихъ архитектура была отъ одного конца до другого — сплошная ложь и выдумка. Конюшни это были не конюшни, изба не изба, дворецъ не дворецъ, а что-то придуманное, сочиненное, вылакированное и пейзанское, какъ все, что иностранецъ способенъ сотворить въ совершенно чуждомъ ему, понюханномъ лишь издалека національномъ стилѣ и складѣ. Тѣ конюшни и избы именно были строены какимъ-то иностранцемъ. Но во всѣхъ этихъ постройкахъ 1867 и 1873 г. формы русской народной архитектуры, сколько ни слабыя, сколько ни искаженныя на этотъ разъ, а проявлялись, и новизна ихъ была такъ велика, что иностранцы тотчасъ же подняли громкій, радостный крикъ, и до сихъ поръ не могутъ забыть этихъ построекъ, вспоминаютъ ихъ при каждомъ случаѣ.

Но что было бы, еслибы въ этихъ торжественныхъ случаяхъ, на этихъ всемірныхъ выставкахъ дѣйствовали и создавали настоящіе наши художники? Самый талантливый между ними, Гартманъ, былъ въ 1867 году въ Парижѣ, предлагалъ свою работу, свой талантъ на устройство русскаго отдѣла — даромъ. Его предложеніе не приняли, его отвергли. Есть уже, дескать, и такъ, опытный, достойный художникъ въ виду. Еще бы! У Гартмана не было еще прочной репутаціи, а судить не по имени, а по таланту—какой же распорядитель къ этому способенъ? Однако прошло нѣсколько лѣтъ, наступилъ 1873 годъ, и вѣнская всемірная выставка. Тотъ же Гартманъ, успѣвшій уже прославиться своею архитектурою всероссійской выставки 1870 г. въ Петербургѣ, и политехнической выставки 1872 г. въ Москвѣ, опять предложилъ свои услуги—опять отказъ. Его оригинальный талантъ былъ ненуженъ для выставки. Его, человѣка истиннаго, глубокаго таланта, замѣнили людьми самыми посредственными, самыми обыкновенными. Его, измученнаго, усталаго, скоро совсѣмъ заморили, и онъ умеръ, но оставилъ глубокіе слѣды на современномъ русскомъ искусствѣ.

Не всегда, однако, такая ужасная участь тяготѣетъ надъ людьми талантливыми! Иногда случается чудо, и я не зналъ, радоваться мнѣ или удивляться, когда И. П. Ропетту, товарищу, пріятелю, единомышленнику, можно сказать, родному брату Гартмана по таланту, оригинальности и творческой силѣ, вдругъ поручили сочинить проектъ русскаго фасада, а потомъ даже дали ему выполнить его проектъ почти безъ перемѣнъ. Только тутъ да тамъ лишь кое-что урѣзали, да выщипнули вонъ, кое-что посократили и удешевили. Фасадъ Ропетта столько же прелестная вещь, какъ построенный имъ въ 1872 году, на московской политехнической выставкѣ, „ботаническій павильонъ" съ галлереями оранжерей, какъ множество другихъ созданій его, въ русскомъ стилѣ, украшающихъ многіе томы изданій: „Мотивы русской архитектуры" и „Зодчій". И нынѣшній русскій его фасадъ тоже уже превосходно изданъ въ настоящемъ, первоначальномъ своемъ видѣ, въ краскахъ, въ одномъ изъ послѣднихъ нумеровъ „Мотивовъ русской архитектуры".

Взгляните какая чудесная стройная масса воздвигнулась посерединѣ, этотъ бревенчатый цвѣтной домъ, съ высокою кровлею, увѣнчанною рѣзнымъ князькомъ, съ заостреннымъ широкимъ громаднымъ кокошникомъ вверху, съ маленькой открытой геллереей надъ широкимъ входомъ, завѣшеннымъ русскими полотняными завѣсами, въ русскихъ узорахъ. И по сторонамъ центральнаго зданія, направо и налѣво, цѣлый маленькій городокъ изъ разныхъ построекъ: тутъ и башни, и длинные вдвинутые назадъ крытые переходы, и сквозныя галлерейки, и всходы, и лѣстницы, и безконечное разнообразіе оконъ, пилястръ, рѣзныхъ орнаментовъ, фантастическихъ птицъ, стоящихъ въ рядъ и держащихъ въ лапѣ вѣточку, и разнообразныхъ кокошниковъ и кровель, наконецъ, повсюду богатая цвѣтная рѣзьба изъ узоровъ и цвѣтовъ, широкіе прелестные рѣзные карнизы, висящіе изъ-подъ кровель, словно богатые поднизи изъ бусъ на лбу у русской крестьянки, и полотенца, вывѣсившіяся изъ оконъ, словно передники сарафана. Ничто не повторяется, рядомъ стоятъ все разнообразныя части и члены, полные несимметричной, но изящной красоты, выраженія и стройности.

Въ этомъ несимметричномъ, но изящномъ родѣ сочиняютъ теперь свою національную архитектуру и многіе другіе талантливые товарищи Ропетта, и кому охота пришла бы полюбопытствовать и хорошенько узнать, что и какъ творитъ новое поколѣніе русскихъ архитекторовъ, тотъ пусть просмотритъ за послѣднія 4 — 5 лѣтъ томы „Зодчаго" и „Мотивовъ русской архитектуры"—особливо послѣднее изданіе. И пусть молодое племя талантливыхъ нашихъ архитекторовъ, такихъ какъ гг. Гунъ, Шретеръ, Богомоловъ, Кузьминъ, Вальбергъ и многіе другіе, только смѣло и энергично продолжаютъ свое дѣло вмѣстѣ съ г. Ро-

петтомъ, — и будущее нашей архитектуры, свѣжее, оригинальное и самостоятельное, будетъ упрочено.

Главная сила нашей архитектуры до сихъ поръ— въ деревянныхъ постройкахъ, и именно къ этой категорiи относится не только одинъ „русскiй фасадъ“ г. Ропетта, но еще двѣ другiя его постройки въ русскомъ стилѣ, тоже какъ и „фасадъ“, покрытыя чудесными орнаментами и рѣзьбой и, въ одномъ мѣстѣ представляющiя громадныхъ росписанныхъ красками сиренъ, держащихъ въ лапѣ по флагу (по первоначальному проекту это были громадныя опахала на длинныхъ шестахъ).

Но, кромѣ того, на русской выставкѣ была еще одна деревянная постройка, очень талантливая, но засаженная въ такой дальней глуши и тѣснотѣ, что пожалуй большинство посѣтителей всемiрной выставки ея и не видало. Это былъ построенный талантливымъ А. Л. Гуномъ длинный рядъ витринъ для сѣмянъ, зеренъ и крупъ, выставленныхъ нашимъ сельско-хозяйственнымъ отдѣломъ. Гунъ придалъ своимъ витринамъ видъ двухъ непрерывно тянущихся русскихъ хороминъ, со спускающимися отъ верху рѣзными полотенцами, сквозными князьками и отверстiями напереди, въ родѣ оконъ. Линiи, формы и массы этихъ двухъ построекъ очень красивы; орнаментистика вся изъ соломы, изящно расположенной. Въ промежуткѣ же между обоими зданiями стоятъ, словно канделябры, четыре высокiе шеста, загибающiеся на верхнемъ концѣ волютой, какъ епископскiй жезлъ, и сюда-то привѣшено по сквозному экрану, плетенному изъ соломы, съ соломенными же кисточками и бахромой внизу; всѣ они перевиты, въ узоръ, красными и синими суконными покромками. Это преоригинальные и прекрасивые маленькiе монументы въ нацiональномъ стилѣ: говорятъ, во многихъ русскихъ мѣстахъ, крестьяне отмѣчаютъ этими рядами соломенныхъ кисточекъ число лошадей, стоящихъ на постоѣ въ деревнѣ. Прежнiе архитекторы не знали и не замѣчали ничего оригинальнаго и красиваго за предѣлами городскаго шлагбаума. За то сколько осталось добычи ихъ молодымъ наслѣдникамъ!

Архитектура въ Европѣ дѣлаетъ, въ настоящее время, громадные успѣхи и идетъ къ коренному своему обновленiю. Желѣзо, стекло и цвѣтной фаянсъ выступили впередъ какъ новые элементы, требующiе новыхъ формъ и созданiй. Лондонъ, Парижъ, Вѣна и Берлинъ начинаютъ наполняться такими зданiями, какихъ прежде не бывало. Англiя по оригинальности замысла, по новизнѣ созданiя, идетъ впереди всѣхъ, и такими гигантскими шагами, что никто не можетъ ея не только обогнать, но даже догнать. И это ярко высказалось на нынѣшней всемiрной выставкѣ: все, что представляютъ постройки на Марсовомъ полѣ и Трокадеро, какъ онѣ ни остроумны, или даровиты, все-таки за сотни верстъ стоятъ отъ изумительныхъ желѣзныхъ и стеклянныхъ зданiй, воздвигнутыхъ въ Лондонѣ и другихъ краяхъ Англiи, въ теченiе послѣднихъ 25 лѣтъ. Остальная Европа, хотя и на второмъ мѣстѣ, но сильно и быстро двигается также со своей архитектурой. Будетъ ли когда-нибудь и Россiя участвовать въ общемъ новомъ движенiи—кто это скажетъ? Но что вѣрно, это, что теперь у ней есть свое собственное движенiе впередъ, свое собственное развитiе самостоятельныхъ элементовъ архитектуры, и эта работа такъ могуча и такъ оригинальна, что навѣрное зачтется ей исторiею, и та ей отведетъ почетную страницу при исчисленiи крупныхъ художественныхъ движенiй нашего вѣка. Раньше чѣмъ догонять чужое развитiе, намъ надо справить свое собственное важное дѣло: сбросить посторониiя кандалы, создать свои собственныя формы художества. Остальное, общеевропейское, придетъ потомъ, если это уже непремѣнно нужно.

Что теперь еще важно, это, что архитекторовъ начинаютъ призывать у насъ для совѣта и руководства во всемъ главномъ, что̀ совершаетъ теперь наша художественная промышленность. Что̀ только есть интереснаго по нацiональнымъ формамъ и цвѣтнымъ узорамъ въ разнообразной мебели нашего отдѣла (стулья съ шелковыми затканными матерiями и сундукъ г. Левитта; буфетъ и стулья г. Зибрехта; буфетъ, г. Фламандскаго, — всѣхъ троихъ въ Москвѣ; столъ, стулья и висячiй шкафикъ, г. Грюнберга; билліардъ г. Бриггена — обоихъ въ С.-Петербургѣ; буфетъ г. Мерклина—въ Одессѣ), все это дѣлано по рисункамъ хорошихъ художниковъ, твердо изучившихъ нацiональный нашъ стиль. Нѣкоторыя шелковыя матерiи г. Сапожникова (не для церковнаго употребленiя), затканныя русскими узорами, чудесная кафельная печь г. Бонафеде, нѣкоторыя изъ лучшихъ серебряныхъ вещей московскихъ и петербургскихъ фабрикантовъ — все это сочинено хорошими нашими архитекторами и рисовальщиками. Пусть это поймутъ всѣ наши фабриканты, всѣ наши распорядители, и тогда дѣло пойдетъ у насъ совсѣмъ иначе. Больше ни за что̀ не будетъ намъ стыдно.

Статья четвертая.

Одиннадцать лѣтъ тому назадъ, на всемiрной выставкѣ 1867 года, насъ очень мало похвалили за нашу скульптуру. Статья въ „Gazette des Beaux-arts“, Поль-Манца, выражаетъ вполнѣ тогдашнее европейское мнѣнiе. Онъ говоритъ: „У русскихъ скульпторовъ нѣтъ и тѣни оригинальности. Г. Бродзкiй ловко владѣетъ мраморной работой, но у него мраморъ неспособенъ что-нибудь высказать; я замѣчаю только академическую условность, холодное мастерство, прiятно-банальную грацiю, въ его группѣ „Первый шепотъ любви“; „Психея“ профессора фонъ-Бока —классическая и замерзлая штука. Эти господа на 30 лѣтъ отстали отъ современнаго движенiя. Два единственные русскiе скульптора, дозволяющiе себѣ собственное, личное усилiе —это г. Либерихъ, робко вылѣпливающiй бронзовыхъ животныхъ, и молодой человѣкъ, г. Каменскiй, имѣющiй только самыя неполныя понятiя о скульптурѣ, но который, если будетъ продолжать свое ученiе во Флоренцiи, можетъ быть и выростетъ. Онъ не совершенно систематическiй академистъ; онъ вѣруетъ въ новые сюжеты, и есть намекъ на чувство въ его гипсовой группѣ „Вдова“:

это бѣдная женщина съ ребенкомъ на колѣняхъ, котораго она съ нѣжностью укутываетъ въ плохой шерстяной платокъ. Мы отмѣчаемъ это произведеніе не изъ-за его мастерства, а изъ чувства, которое оно пробуетъ выразить. Эта нынѣшняя нота не часто встрѣчается у русскихъ художниковъ".

Съ 1867 года много воды утекло. Правда, гг. Бродзкій и фонъ-Бокъ остались точь въ точь такими, какими ихъ описывалъ Поль Манцъ; правда, г. Либерихъ давно сошелъ со сцены, правда, г. Каменскій ничему новому не научился ни во Флоренціи, ни въ другихъ мѣстахъ, и, бросивъ все, коротаетъ гдѣ-то, говорятъ, въ Америкѣ, свой вѣкъ—явленіе, зачастую повторяющееся у русскихъ: начнутъ хорошо, много пообѣщаютъ, а тамъ вдругъ, смотришь, швырнутъ все въ сторону, и больше уже ни до чего не дотрогиваются, до послѣдняго дня какой-нибудь печальной, заглохлой или безобразной жизни,—правда все это, и однако же съ нашею скульптурою случилось великое превращеніе. Ныньче нетолько никто насъ болѣе не упрекаетъ въ отсталости на 30 лѣтъ, но, кажется, насъ признаютъ, напротивъ, забѣжавшими впередъ лѣтъ на 30 противъ всѣхъ. Это, кажется, мы имѣемъ право подумать, видя, что одному изъ нашихъ скульпторовъ, г. Антокольскому, дали самую первую награду за скульптуру, по всей выставкѣ; сверхъ того, этого художника тотчасъ же, во время выставки, сдѣлали членомъ парижской академіи художествъ, наконецъ, дали ему даже и орденъ Почетнаго Легіона.

Все это я привожу, конечно, только для того, чтобы показать, кàкъ высоко оцѣнили на всемірной выставкѣ лучшаго нашего скульптора. Русскому вдругъ даютъ первую награду, признаютъ его, единогласно, выше всѣхъ скульпторовъ французскихъ, итальянскихъ, нѣмецкихъ и иныхъ, въ родѣ того, какъ бы первымъ скульпторомъ Европы! Когда же было слыхано что нибудь подобное, да еще со стороны французовъ, привыкшихъ считать себя во всемъ первыми. Замѣтимъ въ добавокъ, что въ настоящую минуту и сами французы, и иностранцы изъ всѣхъ искусствъ выше всего ставятъ у нихъ—именно скульптуру. Шарль Бланъ говоритъ въ своей книжкѣ: „Les beaux-arts à l'exposition universelle de 1878" (это перепечатка статей, напечатанныхъ первоначально въ газетѣ „Temps"): „Надо откровенно признаться: живопись вовсе у насъ не туземное искусство, какъ въ Италіи. Это чужестранное растеніе, нуждающееся въ защитѣ, попеченіи и вспомогательномъ теплѣ. Французы всегда были болѣе скульпторы и архитекторы, чѣмъ живописцы и музыканты. Настоящіе плоды французскаго генія—литература и драматическое искусство. Между нашими замѣчательными живописцами нѣтъ ни одного, чьи картины не были бы произведеніями изъ вторыхъ рукъ". Въ свою очередь, нѣмецъ Пехтъ, не взирая на весь свой ярый классицизмъ и еще болѣе ярый квасной патріотизмъ, принужденъ признаться, что французская скульптура стоитъ такъ высоко, такъ высоко, что нетолько превосходитъ всю нѣмецкую (чтò ужасно для истиннаго нѣмецкаго сердца), но просто равняется, по своему мастерству—античной.

И вотъ этакую-то скульптуру заткнулъ за поясъ, по единогласному признанію всего международнаго жюрй, нашъ художникъ. Торжество для насъ не маловажное. Про насъ больше не скажутъ, что у насъ нѣтъ и тѣни оригинальности!

Однако, полно приводить все только чужія мнѣнія и награды. Давай посмотримъ, чтò для насъ самихъ значитъ наша нынѣшняя скульптура. Но напередъ надо сказать пару словъ про европейскую скульптуру нашего времени.

Художественные критики и писатели могутъ говорить что имъ угодно и превозносить нынѣшнюю скульптуру превыше тридцати трехъ облаковъ ходячихъ, а все она—что-то такое, чтò всѣмъ въ Европѣ чуждо и далеко. Что можетъ быть доказательнѣе словъ того же самого Шарля Блана, давно уже стоящаго на стражѣ „истиннаго" искусства нетолько въ своей Франціи, но и въ Европѣ вообще: „Кто объяснитъ этотъ странный феноменъ?", восклицаетъ онъ. Скульптура то искусство, къ которому французская школа всего болѣе способна, но къ которому французская публика всего болѣе равнодушна! Можно даже сказать, что чѣмъ наши художники искуснѣе въ скульптурѣ, тѣмъ наша публика къ ней холоднѣе. И это до такой степени, что коммисарамъ всемірной выставки могла придти въ голову мысль—вовсе не дѣлать спеціальной скульптурной выставки, а всѣ работы по этой части за послѣднія 10 лѣтъ разсѣять по обоимъ дворцамъ Марсова поля и Трокадеро, по садамъ, по Іенскому мосту, вокругъ фонтановъ, по угламъ аллей и улицъ, по баллюстрадамъ террасы, наконецъ вездѣ, гдѣ эти статуи могли бы служить дополненіемъ общей декораціи. Это предположеніе не встрѣтило сопротивленія, и только вопли скульпторовъ заставили министра, завѣдывавшаго выставкой, отвести французской скульптурѣ три залы, сначала назначенныя для помѣщенія историческаго бытового музея (мебели, фарфора, стекла, матерій и т. д.). Надо признаться, никогда ничего подобнаго не могло случиться у насъ съ живописью—такъ велика разница между нашею склонностью къ картинамъ и статуямъ... Скульптура погибла бы во Франціи, еслибы ей не покровительствовала та личность, что воплощаетъ въ себѣ общіе интересы и называется государствомъ".

Нѣсколькими строками далѣе, приходя въ изумленіе отъ того, что не смотря на все свое невыгодное положеніе, скульптура можетъ въ такой степени процвѣтать во Франціи, Шарль Бланъ спрашиваетъ: Отчего такое чудо происходитъ, какая тутъ сила дѣйствуетъ? и самъ же отвѣчаетъ: „Скульптуру держитъ такъ высоко—достоинство мрамора, воспрещающее скульптору воспроизведеніе всего неизящнаго, не позволяющее ему изучать то, что измѣнчиво, незначительно или поверхностно, такъ что развѣ только въ маленькихъ статуеткахъ для этажерки и камина ему остается возможнымъ передавать этнографію костюмовъ, домашнее убранство, мимолетныя выраженія, все, что удаляется отъ неизмѣнности формъ, чувствъ и мыслей".

Можно ли быть глуше и слѣпѣе этого! Слушать

и не слыхать, — смотрѣть и не видѣть! Да не самъ ли Шарль Бланъ привелъ всѣ резоны, а потомъ еще спрашиваетъ: отчего же то и это происходитъ?

Ясно, что нѣтъ болѣе прежняго единства между публикой и художникомъ, и первая не согласна болѣе раболѣпно подвергаться всѣмъ подачкамъ послѣдняго, всего чаще капризнымъ, безумнымъ или безрасуднымъ, и только на томъ основаніи, что художникъ талантливъ и отлично разумѣетъ свое дѣло. Да, талантъ талантомъ, умѣнье умѣньемъ — „имъ подѣломъ и честь!", но зритель не согласенъ болѣе восхищаться разинувъ ротъ, и идти куда его ни поведутъ. Литература и театръ, а наконецъ даже и живопись, давнымъ-давно воспитали его, давнымъ-давно увели его впередъ, а скульпторы кричатъ ему въ слѣдъ: „Постой, постой! Вернисъ назадъ!" А нынѣшній зритель, т.-е. художественный потребитель, говоритъ, въ отвѣтъ на такіе умные приказы: „Не хочу! Мнѣ это дѣло неподходящее, и я не пойду въ твои кандалы и колодки. А лучше пойду я, да навѣдаюсь въ другое мѣсто, вонъ, напримѣръ, хоть въ живопись, или въ романъ, или комедію, или драму. Тамъ правду говорятъ, и она мнѣ нужна; а вы все только лжете да выдумываете".

Неужели это такъ трудно понять?

Скульптура—самое отсталое искусство нашего времени. Никакой скульпторъ не смѣетъ окунуться въ правду и истину, какъ, напримѣръ, это смѣютъ дѣлать и литераторъ и живописецъ. Скульпторовъ однѣ аллегоріи и иносказанія замучили, отъ правилъ скульпторы ни на шагъ: у нихъ натура только и есть что въ вылѣпленныхъ ими рукахъ, да ногахъ, да носахъ —все остальное выдумка и экивоки какіе-то. Но какому же здоровому головой человѣку это не надоѣстъ и не опротивитъ? И ходитъ онъ между рядами бѣлыхъ какъ мука группъ и статуй, и, сознавая свое „грубое невѣжество" (о которомъ ему натолковано въ жизнь достаточно)—ходитъ онъ осторожно и озираючись, приглядывается направо и налѣво, хвалитъ, одобряетъ, сердечно умиляется, а въ сущности жестоко скучаетъ.

Результатъ же—именно то, чтò говоритъ Шарль Бланъ: желаніе избавиться отъ всѣхъ этихъ граціозныхъ, милыхъ, прелестныхъ, кроткихъ, или же торжественныхъ, парадныхъ, великолѣпныхъ бѣлыхъ привидѣній.

Исключенія есть, но ихъ было по сихъ поръ слишкомъ мало на свѣтѣ.

Вотъ возьмите, для примѣра, хоть нынѣшнюю всемірную выставку. Наврядъ ли кому случалось видѣть заразъ такую громадную, просто можно сказать безпредѣльную массу скульптуры, какъ нынче лѣтомъ въ Парижѣ, на Марсовомъ полѣ. Это былъ просто лѣсъ статуй, и внутри зданій, да и на чистомъ воздухѣ тоже. Чего тутъ только не было: весь древній и новый міръ на ноги подняли, не говоря уже о персонажахъ фантастическихъ, символахъ и аллегоріяхъ. Талантливыхъ людей между авторами этихъ произведеній было тоже не мало. Но никакой техническій талантъ не спасетъ того, чтò въ существѣ твоемъ фальшиво. Талантъ тратится на какія-то шарады, на какіе-то ребусы. Посмотрите на главный фасадъ: что тамъ такое наверху, надъ громадной истинно-великолѣпной по красотѣ стеклянной съ желѣзомъ аркой, поставленной для входа? Какія-то двѣ голыя женщины съ трубами въ рукахъ и крыльями за спиной. Вы только спросите, и вамъ основательно и пространно растолкуютъ, что это Славы тутъ летаютъ. На что онѣ?—Такъ лучше, такъ требуется и для достоинства предмета, и для красоты линій. Точно будто достоинство можетъ заключаться въ явной нелѣпости, точно будто красивость линій только и можетъ быть достигнута что нелѣпыми фигурами и крыльями!

Что стоитъ передъ главнымъ входомъ выставки? Большой четвероугольный камень, на которомъ сидитъ нѣкая большая женщина, въ загнутомъ напередъ колпачкѣ, въ нѣкіихъ невѣдомыхъ пространныхъ одеждахъ, съ нѣкіимъ мечомъ въ рукѣ. Опять надо разспрашивать, опять слышать миѳологическія объясненія въ отвѣтъ: тàкъ надо, такъ принято. Вдоль всего фасада, у каждаго столба желѣзнаго—по „націи". Спрашиваю, что можетъ быть смѣшнѣе, націю ставить „къ столбу", или націю изображать посредствомъ какихъ-то женщинъ, которую въ коронѣ, которую въ куафюрѣ какой-нибудь. Самая безобразная изъ этихъ „націй" Россія Лемера: порядочные комиссары должны были бы ее положительно запретить; но наши и не выходили, голубчики, изъ своихъ „теремовъ", выставку посмотрѣть. Они навѣрное ничего и до сихъ поръ не знаютъ, что за Россія такая стояла въ общемъ строю! Пойдите еще дальше, и передъ вами уже будутъ Части Свѣта, олицетворенныя слономъ, носорогомъ, быкомъ и лошадью. Взгляните въ сторону: женская великанская голова, въ родѣ Головы въ Русланѣ, только на манеръ античный, съ греческимъ носомъ и драпировками, съ лучами, идущими изъ прически, какъ высунувшіеся гвозди. Это — „Свобода, освѣщающая міръ", маякъ для нью-іоркской гавани. Взгляните еще, внутри зданія выставки: тамъ увидите мраморнаго генерала, протянутаго на катафалкѣ, а у колоннъ, стоящихъ вокругъ, безъ всякой крышки, сидятъ прислонившись четыре фигуры: кто-то въ римскомъ шлемѣ и поджавъ ноги, потомъ какой-то полунагой старикъ съ толстыми жилами на рукахъ и на шеѣ, потомъ еще двѣ женщины, изъ которыхъ одна собирается кормить цѣлую ораву идеальныхъ ребятъ грудью. Оказывается, что подъ этими фигурами надо разумѣть „Храбрость", „Знаніе", „Щедрость" и „Вѣру", точно будто бы и взаправду покойный ханжа и невѣжда, папистъ Ламорисьеръ обладалъ всѣми этими прописными качествами, а его прославитель, скульпторъ, былъ и взаправду проникнутъ этою мыслью, и она вдругъ вылилась у него въ видѣ всяческихъ старыхъ и молодыхъ фигуръ! Взгляните еще на знаменитую нынче во Франціи группу: „Gloria victis!" Крылатая женщина несетъ, высоко на рукахъ, раненаго юношу со сломаннымъ мечомъ, и они то обое должны блеснуть у насъ въ головѣ мыслью о пораженной, но все-таки славной Франціи. Что общаго между

трагическимъ глубокимъ чувствомъ патріотической скорби и этимъ художественнымъ баловствомъ, этими риторическими завитками мысли? И вотъ этакими-то скульптурными созданіями завалена и заставлена вся выставка, всемірная выставка, и никто не жалуется, никто не краснѣетъ отъ стыда за такую всемірную чепуху и нелѣпицу! И рѣчь можетъ серьезно идти о скульптурѣ! И никто не столкнулъ всего этого дикаго, безобразнаго хлама въ Сену, чтобы его унесло въ Атлантическій океанъ, и чтобы тамъ его пожрали киты и имъ бы подавились!.

О небеса пресвѣтлыя! когда же будетъ всему этому скульптурному безумію конецъ?

Кто переучитъ цѣлый свѣтъ? И скоро ли?

Наврядъ скоро. О нелѣпости скульптуры начинали говорить уже сто тысячъ разъ, только проку пока мало. Глупости продолжаются по прежнему. По крайней мѣрѣ хоть то утѣшаетъ, что пока художники, эти твердые столбы и гавани всѣхъ старыхъ прогнившихъ книжекъ, всѣмъ сердцемъ и душой продолжаютъ вѣровать въ свои миѳологіи и экивоки, никто изъ публики уже имъ за это не благодаренъ, и всѣ только съ тоской и скукой воротятъ прочь носъ.

Конечно, не вся скульптура состоитъ изъ однихъ аллегорій, есть тоже у ней на примѣтѣ и исторія и портреты, и тутъ уже долженъ выходить наружу и разсудокъ и здравый смыслъ. Онъ понемножку у иныхъ и выходитъ наружу. Но чего ожидать отъ людей, которые привыкли всю жизнь не отказываться ни отъ какой задачи, и равнодушно порхать отъ вылѣпливанія какой угодно „Вѣрности", „Краснорѣчія", Надежды", „Музыки", Pietá, Бахуса или Венеры—къ любому историческому лицу и событію. Способность заниматься пустяками и ни о чемъ не думать кромѣ линій и драпировокъ—все зутушевываетъ, все поѣдаетъ, и оттого-то даже и то, что носитъ историческое заглавіе: „Кромвель", „Клеопатра", „Наполеонъ I", „Пій IX", все это обманъ и призракъ. Не вѣрьте вы ярлычкамъ и заглавіямъ, авторы-скульпторы притворяются, и только повторяютъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ, которые окрещиваютъ одну пачку своихъ мелодій кличкой: „Семирамида", другую: „Крестовые походы", третью: „Нынѣшняя содержанка"—а въ сущности это все у нихъ однѣ и тѣ же несчастные, печальные, жалкіе, жиденькіе пустячки музыкальные.

Большинство скульпторовъ не далеко ушло отъ итальянскихъ композиторовъ.

Портреты-статуи, бюсты съ натуры—вотъ что всего еще лучше въ скульптурѣ, вотъ что, при талантѣ иныхъ художниковъ (а его разсыпано довольно, даже въ наиглупѣйшихъ, безумнѣйшихъ скульптурныхъ созданіяхъ)—вотъ что еще всего болѣе похоже на дѣло, и что можетъ дѣлать скульптуру терпимою, впредь до нарожденія будущей, настоящей скульптуры, той, которая способна будетъ радовать не однихъ только художниковъ. Только вотъ бѣда: идеальничанье и фальшь нерѣдко пробираются потихоньку у художниковъ и въ портреты. Кажется, и камзолъ, и башмаки, и обшлага, и чулки, и халатъ,—все вѣрно все сама правда. Анъ нѣтъ, онъ вамъ все это сдѣлаетъ и выполнитъ дѣйствительно какъ можно ближе къ правдѣ, вырисуетъ каждую ниточку, черточку и пряжку, но посмотрите: въ томъ, что̀ гораздо поважнѣе и посущественнѣе будетъ, въ позѣ, движеніи, а главное въ лицѣ, онъ вамъ и подбавитъ своей скульптуры, своего искусства, т.-е. всего того, что̀ наслѣдственно у ихъ брата, художника, что̀ составляетъ для нихъ священную и высокочтимую традицію, а для насъ—нестерпимую ложь и неразуміе.

Вотъ съ этой точки зрѣнія я, откровенно признаюсь, немножко побаиваюсь за нашего Антокольскаго. Какъ онъ начиналъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, отъ того онъ теперь уже далекъ. На мои глаза, Италія ему не помогла, а повредила. Она мало того, что его объевропеила, но, что гораздо хуже, она его объитальянила! Нѣтъ сомнѣнія, съ тѣхъ поръ, какъ онъ уѣхалъ отсюда, онъ сдѣлалъ большіе успѣхи собственно въ самой скульптурѣ, въ техникѣ своего дѣла (печально было бы, еслибъ уже и этого не давали ни Европа, ни зрѣлость лѣтъ), но, по моему, онъ нѣсколько утратилъ своеобразнаго духа, который дышалъ у него и въ „Иванѣ Грозномъ", и въ „Инквизиціи", и, наконецъ, въ его статуеткахъ-эскизахъ „Иванъ III" и „Ярославлъ I", оба верхомъ. Во первыхъ, онъ, совершенно по-итальянски, ищетъ все только великихъ людей, какъ задачу для созданія. Итальянецъ (по крайней мѣрѣ прежній) безъ риторики ни на шагъ, и ему непремѣнно надо, если дѣлать статую, то Данта, Христофора Колумба, Фауста, Макіавелли, Ромео и Джульетту, кого ни попало, только бы кого-нибудь съ громкимъ именемъ и готовою фразою. Это все та же опера итальянская. Г. Антокольскій немножко направился по этой же колеѣ. „Высокія", и „героическія чувства и помышленія"—вотъ что составляетъ нынче его задачу, а это путь очень скользкій и опасный. Вовторыхъ, Италія отучила его отъ истинной драмы, къ которой онъ направлялся съ такою оргинальностью въ своемъ „Иванѣ Грозномъ" и Инквизиціи". Но тогда онъ работалъ на почвѣ близкой и знакомой ему: ему стоило только оглянуться вокругъ себя, оригиналы стояли вокругъ него готовые, онъ ихъ могъ видѣть, могъ дотронуться до нихъ. Теперь онъ все это бросилъ, онъ занялся интересами „общечеловѣческими", перенесся въ далекія времена, въ чуждыя народности, гдѣ уже надо идеальничать, надо насильно переноситься туда и въ то, чего не видалъ, чего не знаешь, чего никогда не чувствовалъ, надо быть—космополитомъ. И тутъ уже, заразъ, г. Антокольскій потерялъ тоже и свой бодрый, мужественный взглядъ. Онъ какъ будто немножко опустилъ крылья, и вкладываетъ въ свои созданія какую-то пассивность. Его „Христосъ"—связанъ и выставленъ на позоръ, его „Сократъ"—отравленъ. Обѣ личности худо кончаютъ у него въ созданіи, между тѣмъ обѣ онѣ драгоцѣнны исторіи и человѣчеству не несчастнымъ концомъ, а могучею жизнью и дѣломъ. Вообще надо замѣтить, изображеніямъ Христа не повезло въ Россіи: наши художники, по личному ли характеру своему, недостаточно сильному, или по какой-то ху-

дожественной традиціи, не съумѣли представить Христа иначе, какъ меланхоликомъ и задумчивымъ мечтателемъ (вспомните Христовъ А. Иванова, Ге, Крамскаго). Что онъ у нихъ дѣлаетъ? Выходитъ вѣчно какимъ-то нерѣшительнымъ, несмѣлымъ, расплывающимся въ безбрежныхъ мысляхъ какихъ-то, словно будто въ нихъ онъ запутался. Какъ далеко тутъ до той вышины и силы духа, до той энергіи, которая связана для всякаго съ понятіемъ о Христѣ. Г. Антокольскій сдѣлалъ, мнѣ кажется, ту же самую ошибку. Его Христосъ связанъ, его хотятъ недостойно унизить, въ награду за великость проповѣди и дѣлъ, и что же? У г. Антокольскаго онъ поникъ головой, онъ будто въ чемъ-то виноватъ, уличенъ, его взоръ не царитъ надъ всѣмъ и всѣми, у него нѣтъ никакой увѣренности въ самомъ себѣ и во всемъ, имъ совершенномъ. Онъ только что слабъ, ничтоженъ и кротокъ. А это значитъ вовсе не понять своей задачи, значитъ представлять ее Богъ знаетъ какъ и зачѣмъ, вовсе не съ настоящаго конца. Точно такъ и Сократъ: что̀ намъ въ томъ, что этотъ человѣкъ умеръ и валяется на своемъ креслѣ, съ опрокинутой чашей у ногъ, точно послѣдній ничтожнѣйшій человѣкъ, ничѣмъ себя не ознаменовавшій? Если не сказать, никто даже никогда и не отгадаетъ, что̀ такое хотѣлъ представить авторъ. Одинъ подумаетъ: Сократъ спитъ, другой—Сократъ пьянъ, и наврядъ одинъ изъ десяти тысячъ догадается, что это—Сократъ мертвый. Такихъ ошибокъ г. Антокольскій прежде не дѣлалъ. Италія и итальянская скульптура немножко разжидили его мысль и чувство. Что касается его головы „Христа распятаго", то она и еще мутнѣе: тутъ уже прямо звучитъ Италія, нѣчто слабое, болѣзненное и условно замученное, на манеръ какого-нибудь Гверчино и Гвидо-Рени.

Кто знаетъ, можетъ быть, не объевропейся г. Антокольскій, его въ Парижѣ на всемірной выставкѣ и не признали бы тѣмъ, чѣмъ ныньче признали. Сила и рѣшительная оригинальность не всѣмъ нравятся.

Однакоже, тотъ былъ бы совершенно несправедливъ ко мнѣ, кто приписалъ бы мнѣ нелюбовь и неуваженіе къ г. Антокольскому. Нѣтъ, я все-таки считаю его, каковъ онъ ныньче ни есть, первымъ изъ всѣхъ русскихъ скульпторовъ, прошедшаго и настоящаго времени, такъ что въ сравненіи съ нимъ всѣ остальные очень мало значутъ. Тѣ уже окончательно лишены всякой самостоятельности и оригинальности, и если когда-то можно было радоваться на „Вдову" г. Каменскаго, то единственно потому, что все остальное было неизмѣримо ниже. Впрочемъ, г. Антокольскій въ иномъ сохранилъ все-таки прежнюю свою оригинальность. Такъ, напримѣръ, въ нынѣшнемъ „Христѣ передъ народомъ" фигура имъ созданная одѣта до того по-еврейски, что еще никогда ничего подобнаго не пробовала скульптура, а отчасти даже и живопись. Христосъ представленъ въ длинномъ полосатомъ хитонѣ, подпоясанномъ широкимъ ремнемъ, и съ маленькой шапочкой на головѣ. Это, въ костюмномъ отношеніи, большая и смѣлая новизна. Связанныя назади у локтя руки, куда впились туго перетянутые ремни, весь торсъ, плечи, руки, ноги, наклонъ головы — все это великолѣпно, все это выполнено съ великимъ мастерствомъ, полно правды и красоты. Всего слабѣе—ступни ногъ, идеализированныя немножко по античному, кисти рукъ—слишкомъ элегантныя (не такъ бы, можетъ быть, сдѣлалъ ихъ прежній Антокольскій), наконецъ, лицо, слишкомъ мало выразительное, даже и по программѣ автора—все это остается позади задачи.

Таковы мои претензіи на новѣйшія созданія г. Антокольскаго, и въ этомъ я расхожусь съ мнѣніями парижскаго жюри и многочисленныхъ журналовъ, громко трубившихъ въ честь г. Антокольскаго.

Но, каковъ онъ и теперь есть, г. Антокольскій стоитъ высоко, вѣроятно пойдетъ и еще выше, хотя бы даже и вовсе сдѣлался общеевропейцемъ и потерялъ бы окончательные слѣды національной школы. Трудно его даже и обвинять, когда все вокругъ него беретъ совершенно другую ноту, тѣмъ та, какую онъ въ началѣ бралъ.

Посмотрите, даже и та̀кой геніальный скульпторъ, какъ Гудонъ, и тотъ не сладилъ съ самимъ собой и съ окружавшимъ его художественнымъ міромъ и дѣломъ. Онъ на половину остался въ прежней условности и только одной половиной своего существа вышелъ тѣмъ могучимъ, рѣшительнымъ реформаторомъ, какимъ кажется, его назначала, быть сама его натура.

Значитъ, нашему Антокольскому и подавно простительно. Будемъ довольны тою блестящею ролью, какую онъ доставилъ русской скульптурной школѣ на парижской выставкѣ. А что̀ дальше будетъ съ европейской скульптурой, если только будетъ, — то авось будетъ и съ нашей скульптурой. Въ дальнихъ, маленькихъ, мало уважаемыхъ уголкахъ скульптуры начинаетъ новымъ духомъ вѣять. Тамъ мало-по-малу накопляется матеріалъ и сила для громаднаго и кореннаго перерожденія. Объ этомъ когда-нибудь въ другой разъ.

Статья пятая.

Нынѣшняя выставка ярко отличилась отъ всѣхъ прежнихъ однимъ событіемъ, которое привело меня въ великое восхищеніе въ первую же минуту, и не переставало восхищать всегда и послѣ. Вотъ что̀ произошло. Въ началѣ Германія отказалась вовсе участвовать на всемірной выставкѣ, увѣряя, что это рѣшено по причинамъ высшей политики, помня еще недавніе непріязненные счеты съ Франціей. Объ этомъ воздержаніи никто не жалѣлъ въ Европѣ: все, что̀ Германія прислала на двѣ послѣднія всемірныя выставки, вѣнскую 1873 и филадельфійскую 1876 г., было такъ слабо, такъ несамостоятельно, такъ безцвѣтно, а частью даже и такъ плохо, по всѣмъ техническимъ и промышленнымъ производствамъ, что стыдились сами нѣмцы, по крайней мѣрѣ, лучшіе и дѣйствительно знающіе, т. е. такіе, что желаютъ отъ глубины сердца истиннаго успѣха отечеству, отложивши въ сторону квасной патріотизмъ. Безъ зазрѣнія совѣсти, цѣлые томы обличеній и упрековъ были напечатаны въ Германіи и, казалось, въ самомъ дѣлѣ,

выгоднѣе будетъ для нѣмцевъ нынче вовсе остаться дома. Одно ихъ искусство составляло исключенiе, постоянно и вездѣ блистало талантами и могучимъ развитiемъ на каждой изъ всемiрныхъ выставокъ. Его прятать, его скрывать отъ всѣхъ—было просто непростительно. И это многiе нѣмцы чувствовали. И что же! Когда недалеко ужъ было до весны, и выставка парижская была уже совсѣмъ на носу, заговорили нѣмецкiе художники, сначала потихоньку, другъ съ дружкой, потомъ все громче и громче, сплотились въ одну дружную массу, и заговорили такъ энергично за права и выгоды своего отечества, что высшiя дипломатическiя соображенiя пришлось спрятать въ карманъ, и художники добились своего: имъ было наконецъ всемилостивѣйше разрѣшено то, что̀ слѣдуетъ,—участвовать на всемiрной выставкѣ. Французы народъ хорошiй и не злопамятный, они съ восторгомъ приняли новое нѣмецкое предложенiе, не смотря на то, что оно приходилось противъ всѣхъ сроковъ, и въ одну минуту пораздвинулись, потѣснились, и отдали нѣмцамъ огромную, отличную залу, на самомъ концѣ выставки, противоположномъ главному входу. Художественный отдѣлъ всей Европы тотчасъ же, разумѣется, выигралъ очень много.

Но при этомъ вотъ что было превосходно. Сами нѣмецкiе художники устроили всю свою выставку, сами ею и распоряжались. Сами они выбирали, что̀ посылать, сами сносились другъ съ другомъ, сами завѣдывали устройствомъ художественнаго отдѣла, и хотя имъ не удалось собрать и послать въ Парижъ такую коллекцiю, которая явилась бы полнымъ отчетомъ за всю художественную дѣятельность Германiи послѣднихъ 10 лѣтъ,—на то времени было уже слишкомъ мало—но все-таки то, что̀ они выставили, было значительно и прекрасно, выставлено же оно было съ такимъ вкусомъ и мастерствомъ, съ такою внимательностiю и знанiемъ, что тутъ они загоняли всѣхъ остальныхъ. Ни у одной нацiи, въ томъ числѣ и у самихъ французовъ, не было такой элегантной, такой красивой, такой аппетитной художественной залы, какъ у нѣмцевъ, не только нынче, но даже ни на одной изъ всѣхъ до сихъ поръ всемiрныхъ выставокъ. Двѣ входныя двери, съ противоположныхъ концовъ, были обдѣланы въ видѣ великолѣпныхъ порталовъ изъ чернаго дерева, съ великолѣпными колоннами-балясинами въ стилѣ Ренессансъ, покрытыми врѣзными украшенiями изъ слоновой кости (все это имитацiя подлинному черному дереву и слоновой кости, но до того превосходная, что обманывала глазъ). Фонъ, по стѣнамъ, состоялъ изъ темномалиновыхъ обоевъ, въ перемежку съ темными же полосами бархата; въ разныхъ мѣстахъ залы, среди картинъ, развѣшенныхъ живописными отдѣленiями, возвышались группы растенiй, латанiй, арумовъ и пальмъ, и подъ ихъ сѣнью бѣлѣли скульптурныя произведенiя, статуи и бюсты. Вся середина залы была занята громаднымъ столомъ, заваленнымъ великолѣпно изданными, въ послѣднiе годы, иллюстрацiями (рисованными рукою лучшихъ художниковъ) талантливѣйшихъ созданiй нѣмецкой литературы, старой и новой. И все это, превосходно освѣщенное свѣтомъ сверху, отлично устроеннымъ и прилаженнымъ. Ни одна картина, ни одна статуя не была принесена въ жертву, всѣ громко говорили: Намъ здѣсь хорошо, намъ здѣсь отлично! Объ насъ сами художники позаботились, какъ добрая мать. И оттого, посмотрите, какiя мы всѣ здѣсь выходимъ пышныя и нарядныя!

Глядя на этотъ чудесный нѣмецкiй художественный отдѣлъ, по-неволѣ припоминалось то, что̀ недавно говорилъ одинъ министръ. Около времени открытiя всемiрной выставки, въ лондонской академiи художествъ происходилъ обычный годовой актъ. Присутствовалъ тоже и первый министръ, лордъ Биконсфильдъ. Разумѣется, онъ говорилъ рѣчь. И вотъ какiя любопытныя вещи онъ при этомъ высказалъ: „Нашъ братъ, министръ, просто не знаетъ, какъ и быть нынче съ изящными искусствами. Не знаешь, какъ взяться, чтобы заставить процвѣтать у себя въ отечествѣ архитектуру, скульптуру и живопись. Поставишь статую умершему замѣчательному человѣку—такъ уже и знай напередъ, что завтра же эту статую выставятъ въ карритурѣ. Купишь то или другое произведенiе великаго мастера прежняго времени, надѣешься, что оно послужитъ источникомъ вдохновенiя для современныхъ живописцевъ—глядь, анъ тебѣ уже доказываютъ, что это воображаемое великое произведенiе не что иное, какъ копiя. Опять, поди-ка не купи, тебя съ яростью обвинятъ, что ты пропустилъ золотую окказiю. Впрочемъ, прибавилъ въ заключенiе лордъ Биконсфильдъ, какъ ни обезкураживаетъ такое положенiе, а мы поставимъ себѣ долгомъ покровительствовать художествамъ и художникамъ". Вотъ-то, я думаю, удивился бы англiйскiй графъ, еслибы вдругъ одинъ изъ присутствовавшихъ художниковъ отвѣчалъ ему тутъ же: „А вольно же вашему сiятельству ставить монументы кому не слѣдуетъ и покупать картины только по собственному внушенiю сердца! Спросили бы напередъ другихъ, въ одномъ случаѣ нацiю, въ другомъ хорошихъ художниковъ, и не было бы потомъ каррикатуръ и копiй вмѣсто оригиналовъ. Неужели, кто сдѣлался министромъ, тотъ сiю секунду, по щущьему велѣнiю, такъ сразу все понялъ и узналъ? Но главное, съ чего вы взяли, ваше сiятельство, что непремѣнно нужно ваше покровительство, и безъ него свѣтъ вверхъ дномъ пойдетъ? Посмотрите, всѣ успѣхи англiйскаго искусства обошлись безъ покровительства и вашей милости. Плохо бывало только то, что̀ министры заказывали и чему покровительствовали (например҆ъ, безчисленныя живописи и скульптуры, наполняющiя новый вашъ парламентъ). А вотъ посмотрите на нѣмцевъ, на всемiрной выставкѣ: тамъ только все сами художники затѣяли, предприняли и выполнили — оттого такъ и прелестно, и сильно, и оригинально все вышло".

Вотъ что̀ могъ бы отвѣчать своему премьеру который-нибудь изъ присутствовавшихъ англичанъ. Но вообразите себѣ, что̀ было бы, когда изворотливый и ловкiй министръ въ свою очередь нашелся бы и вдругъ отвѣтилъ: „Да, художники, художники! Это прекрасно. Но вѣдь художникъ художнику рознь. Вы вотъ говорите про нѣмцевъ, а я вамъ покажу на русскихъ.

Не угодно ли взглянуть у этихъ на художественный отдѣлецъ? Посмотрите-ка, чтò они у себя тамъ надѣлали. Смотрѣть стыдно и гадко! А вѣдь тоже художниками зовутся, тоже сами распоряжались! Но чѣмъ они лучше тѣхъ вонъ несчастныхъ чиновниковъ русскихъ, что напутали и обезобразили свою промышленную выставку. Та же безалаберщина, та же безпечность, то же неумѣнье!"

И вотъ вѣдь бѣда: я думаю, не только англичанину, но и намъ, русскимъ, отвѣчать было бы нечего. Дѣйствительно, художники наши, устроители нашего художественнаго отдѣла, дѣйствовали вовсе не такимъ образомъ, чтобы слѣдовало ихъ съ восторгомъ хвалить, и графъ Биконсфильдъ былъ правъ, говоря, что нужно покровительство, нужно великодушное вмѣшательство. Такихъ художниковъ, какъ члены „общества передвижныхъ выставокъ", знающихъ, заботящихся о своемъ дѣлѣ, полныхъ энергіи и предпріимчивости, еще у насъ слишкомъ мало. А прочихъ надо по-биконсфильдовски на помочахъ водить. Надо имъ не поручать что-нибудь, а приказывать и указывать.

Что это за художники такіе, что не умѣютъ и сотни картинъ порядкомъ повѣсить! Вотъ, напримѣръ, нынче: ухитрились цѣлую четверть нашей выставки оставить въ полумракѣ, и даже почти въ темнотѣ. Изъ четырехъ отдѣловъ или залъ, на которые распадалась наша выставка, въ одномъ, и едва ли не самомъ важномъ, распорядители забыли прочистить стекла наверху (по несчастному соображенію общей выставочной комиссіи они были закрашены бѣлой краской еще до начала выставки), и оттого этотъ отдѣлъ оставался все время какимъ-то темнымъ и мрачнымъ подваломъ, и многія изъ значительнѣйшихъ произведеній нашей школы сдѣлались не только не узнаваемы, но ихъ просто почти не видать было. Напр., воликолѣпные „Бурлаки" г. Рѣпина, напр., портретъ гр. Льва Толстого, г. Крамского. Я даже рѣшительно не понимаю, какъ иные изъ иностранныхъ критиковъ въ состояніи были замѣтить ихъ и отличить ихъ достоинства.

Опять-таки, такія хорошія картины, какъ „Петръ Великій допрашиваетъ царевича Алексѣя", г. Ге, или „Чтеніе положенія объ освобожденіи крестьянъ", г. Мясоѣдова, повѣшены были на той вышинѣ, гдѣ обыкновеоно висятъ картины второстепенныя и третьстепенныя (изъ числа картинъ не очень большихъ размѣровъ), и тамъ онѣ теряли девяносто сотыхъ своего достоинства, тогда какъ парадировали на самыхъ первыхъ и выгодныхъ мѣстахъ картины обыкновенныя, ровно ничѣмъ не замѣчательныя.

Превосходный портретъ г-жи Віардо, работы г. Харламова, неизвѣстно почему долженъ былъ, уже въ серединѣ лѣта, потерять свое настоящее, почетное мѣсто, и уступить его одной изъ ординарнѣйшихъ картинъ, а самъ помѣститься очень высоко, точно во второмъ этажѣ, и тамъ пропала половина всѣхъ его совершенствъ. Такихъ переѣздовъ съ квартиръ на квартиры, да еще тогда, когда пол-времени выставки прошло, навѣрное не испытала ни одна изъ иностранныхъ картинъ, тѣмъ паче изъ превосходныхъ. Что за слабость, что за вилянье недостойное!

Наконецъ, нѣкоторыя изъ замѣчательнѣйшихъ нашихъ художественныхъ произведеній были сосланы изъ залъ нашего отдѣла прямо въ сѣни, въ тѣ проходы и корридоры, которыми начинался и кончался каждый отдѣлъ. И по мастерству техники, и по могучей кисти, и по чудному, блестящему колориту, и по оригинальности воображенія, я не видалъ на всей выставкѣ акварелей выше и лучше акварелей покойнаго нашего Гартмана: его фигуры и костюмы для постановки „Руслана" и „Вражьей силы", каковы напримѣръ, „Волшебные сады Черномора", самъ Черноморъ, злой „Колдунъ", „Поѣздъ масляницы", и многія др., принадлежатъ къ числу такихъ созданій, которыя навѣрное сдѣлали бы намъ честь, и которыми бы гордилась каждая художественная школа. Эти „картинки" и по силѣ творчества, и по самостоятельности своей, и по высокому художеству стòятъ многихъ изъ самыхъ уважаемыхъ и высоко-цѣнимыхъ картинъ.

Точно также порядочные художники обратили бы навѣрное бòльшее вниманіе на рядъ акварелей г. Шишкова, представляющихъ проекты его декорацій для многихъ русскихъ оперъ и пьесъ. Какъ же было не понять, что помимо ихъ талантливости и живописности, онѣ тоже и значительныя созданія русскаго художественнаго творчества! Вѣдь у насъ сочинить для театра русскую „Гридницу", или „Теремъ", или „Палату" X, или XIII, или XV вѣка — это совсѣмъ не то, что сочинить дворецъ, соборъ или домъ для театра французскаго, нѣмецкаго, англійскаго или итальянскаго: тамъ всѣ матеріалы есть на-лицо, тамъ уцѣлѣло въ городахъ и на улицахъ, еще и теперь существующихъ, множество архитектурныхъ созданій глубокой европейской древности—только бери и копируй! Развѣ то у насъ? Поди-ка, сообрази и сочини то, отъ чего давнымъ давно и камня на камнѣ нигдѣ не осталось, чему давно и слѣдъ простылъ. И когда найдется такой человѣкъ, у котораго соединяется знаніе и талантъ, который способенъ перенестись воображеніемъ въ русскую сѣдую древность и возсоздать ее живьемъ, такъ что фантазія зрителя схвачена и унесена въ богатырскія, или княжескія, или древнецарскія времена — тогда этого человѣка надо цѣнить и холить, надо становить его на почетное мѣсто, а когда дѣло дойдетъ до всемірной выставки, то надо ходить и показывать его произведенія всѣмъ экспертамъ, всему жюри́ поголовно, надо имъ растолковывать достоинство и значеніе этихъ истинно-историческихъ и національныхъ созданій.

Но куда! Развѣ что-нибудь подобное у насъ бываетъ, развѣ что-нибудь подобное у насъ возможно? Наши художники (тѣ, что суть власть имущіе, распоряжающіеся) и во снѣ не видывали, чтò такое важно, и чтò не важно. У нихъ все перепутано въ головѣ, и поминутно вещи ничтожныя торжественно торчатъ у нихъ на первомъ мѣстѣ, какъ безтолковые купцы толстопузые, съ богатой мошной, на обѣдѣ, а истинно талантливыя созданія сосланы въ переднюю, да еще и тамъ — въ бокъ, за уголъ, повыше куда-нибудь!

Ахъ, надобно намъ, крѣпко надобно не одного Биконсфильда, покровителя и указчика, а цѣлую стаю!

Вотъ это все по части нашего устройства. А что надобно сказать про то, что господа художники даже и по спеціальному своему дѣлу не отличаютъ аза отъ буки. Какъ же они не видѣли, что тутъ у нихъ нѣтъ на-лицо многаго, что должно бы присутствовать нынче въ Парижѣ, намъ въ честь, иностранцамъ на поученье, на счетъ того, къ чему мы нынче способны, что нынче мы умѣемъ дѣлать. Такъ, напримѣръ, еще въ 1868 г. не посылали въ Парижъ на всемірную выставку „Чиновника съ крестомъ" Ѳедотова, въ наказаніе, конечно, за ту провинность, что это было чисто гоголевское созданіе, по таланту, юмору и силѣ; въ 1873 году не посылали въ Вѣну „Гостинаго двора" г. Прянишникова, за то, что это была очень талантливая, сильно-рельефная иллюстрація точно самого Островскаго; наконецъ, на нынѣшнюю выставку не послали „Дьякона" г. Рѣпина. Пускай бы даже сами авторы не хотѣли посылать своихъ созданій въ Парижъ: они должны были бы кланяться, просить, уговаривать ихъ, доказывать, наприм., г. Рѣпину, что такому сильно-національному созданію, какъ его „Дьяконъ"—самое мѣсто на всемірной выставкѣ, что тамъ его сразу раскусятъ и оцѣнятъ, что тамъ оно произведетъ крупный эффектъ и заслужитъ великое рукоплесканіе, а путешествовать съ передвижною выставкою по Россіи время никогда не уйдетъ. Куда! Никому изъ распорядителей этого и въ голову не приходило. Имъ „Дьяконъ" показался „непристойностью" и слишкомъ крѣпкою нотой, какъ многое самое важное, что пробуетъ сказать наша литература и искусство. Они бы эту ноту, еслибы ихъ и принудить, припрятали бы подъ какимъ-нибудь кружевцомъ да блондочкой художественной.

Ахъ вы, мизерные желудочки, ничего не варящіе кромѣ ребячьей кашицы да мятныхъ лепешекъ, ахъ вы, дѣвы непорочныя! То-то были бы выставки хороши на свѣтѣ, когда бы отъ васъ зависѣли, то-то было бы искусство на розовой водѣ, когда бы вы имъ заправляли.

Вотъ, огромную машиницу г. Семирадскаго—ту они понимаютъ, та имъ какъ масло по сердцу, той они отвели самое первѣйшее мѣсто, и воздвигли словно иконостасъ какой-нибудь драгоцѣнный. Бронза и перламутръ, розовые вѣнки и золотые кубки, превосходно написанные красками—вотъ въ чемъ тутъ все искусство, весь талантъ, вотъ чему нужно только поклоняться.

Но хоть бы припомнили наши распорядители и хозяева, что нечего тутъ намъ радоваться, и торжествовать, и въ ладоши хлопать. Огромные размѣры картинъ намъ никогда въ прокъ не шли. Тутъ, навѣрное, девять десятыхъ напыщенности, вычуръ, холодныхъ выдумокъ и классическихъ потугъ. Начните для примѣра хоть съ „Вѣнчанія Михаила Ѳеодоровича на царство", Угрюмова, въ прошломъ вѣкѣ, продолжайте „Помпеей", „Осадой Пскова", „Мѣднымъ змѣемъ"—въ нынѣшнемъ, и кончайте выспренними „Свѣточами" г. Семирадскаго въ настоящую минуту. Все это либо недосолъ, либо пересолъ, все это чужими затѣями, напрасно къ намъ перевезенными, пахнетъ, все это съ чужого голоса и примѣра пѣто, ничего тутъ не было своимъ умомъ и талантомъ почувствованнаго и початаго.

Нѣтъ, совсѣмъ другое намъ свойственно: умѣренные, средніе размѣры картинъ и въ нихъ только проявлялась до сихъ поръ вся наша сила, характерность и значеніе. Въ этомъ мы совершенно сходимся съ націями германскаго племени, всего болѣе съ нидерландцами и англичанами, которыхъ искусство всегда было, есть (а пожалуй и надолго, если не навсегда, будетъ) самой близкой родней нашему искусству. Замѣтьте только, какъ мало у насъ родства съ искусствами европейскихъ націй латинскаго племени—просто на удивленіе! Сколько нашихъ художниковъ ни посылали, въ продолженіе цѣлыхъ ста лѣтъ, въ Италію, сколько ни заставляли ихъ прокисать въ виду Ватикана и католическихъ классиковъ, съ ихъ крыльями, вѣнцами и шлемами, разверзтыми небесами и распахнутыми Капитоліями, ничего путнаго изъ этого никогда не выходило, точь-въ-точь, какъ ничего путнаго никогда не вышло изъ всѣхъ русскихъ потугъ уподобиться разнымъ великимъ западнымъ писателямъ латинской расы. Все было втунѣ, и никогда ничего изъ этого не произошло. Но только что русское искусство немножко позабыло всѣ эти фольговыя великолѣпія, и, усомнившись, поглядѣло въ другую сторону, тотчасъ другимъ воздухомъ потянуло, и сердце его крѣпко забилось, и руки радостно поднялись къ работѣ. Ѳедотовъ и его послѣдователи, разросшіеся на нашемъ вѣку въ такую богатую, великолѣпную школу, столько же мало подражали старымъ голландцамъ или новымъ нѣмцамъ (дюссельдорфцамъ и инымъ), какъ мало Гоголь подражалъ Диккенсу. Два родныхъ брата только рядомъ шли. Мать была общая: одинакая племенная натура, одинакій взглядъ, одинакій талантъ, одинакая минута.

Маленькіе размѣры картинъ, сюжеты, на видъ тоже маленькіе, но въ сущности далеко идущіе въ сердце и глубь типовъ и жизни, исполненіе, гнушающееся той виртуозности, которая назначена только дурманить глазъ — вотъ въ чемъ состояли всегда главные внѣшніе признаки нашей школы, съ тѣхъ поръ, какъ она стала становиться на настоящія свои ноги. И насъ хотятъ увѣрить, что это-то и есть нашъ порокъ, наша слабость и нашъ недочетъ! Насъ хотѣли бы увѣрить, что мы все до сихъ поръ какіе-то не настоящіе, а поддѣльные, такіе, кому надо передѣлаться и исправиться, такіе, кому слѣдуетъ стыдиться своего малоумія и фальши противъ „настоящаго", великаго искусства. Нѣтъ, все напрасно, и поворота у насъ болѣе не ждите. Хотите, надѣвайте трауръ, или такъ какъ-нибудь выносите свое горе, но уже русское искусство не сойдетъ со своего прочнаго, нынѣшняго, наконецъ-то нащупаннаго рельса. Колеса стоятъ уже по мѣстамъ, пары разведены и великій локомотивъ трогается съ мѣста. Назадъ поздно.

Еще главная наша сила въ томъ, что новое русское искусство такъ крѣпко обнялось съ русской литературой и творчествомъ, какъ, быть можетъ, ни одно

другое искусство въ Европѣ. Что общаго, напримѣръ, у Макарта со всей не только австрійской, но даже нѣмецкой литературой? Что общаго у Фортуни съ испанской, у Жерома, Бонна или Кабанеля съ французской, у Ниттиса или Монтеверде съ итальянской? Перестановите ихъ изъ одной школы въ другую, никто и не догадается. Напротивъ, возьмите кого хотите изъ всѣхъ лучшихъ нашихъ художниковъ, и уже не придется спрашивать про ихъ родство съ національной литературой. Оно само кидается въ глаза. Наша литература и искусство—это точно двое близнецовъ неразлучныхъ, врозь немыслимыхъ. Вспомните Грибоѣдова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островскаго, Льва Толстого—то же самое настроеніе и мысль, что и у нихъ, то самое чувство и глубокая національность, та самая потребность раньше всего схватить и выразить типъ и характеръ, тѣ самые виды и сцены природы лежатъ въ основѣ и нашихъ новыхъ картинъ. Хотите, чтобы нынѣшнее ненавистное и „непристойное", мужицкое и „низкое" художество, съ его „отвратительнымъ" и „мелкимъ" направленіемъ кончилось, провалилось сквозь землю? Ничего нѣтъ легче: выскоблите только вонъ всю новую русскую литературу—остальное придетъ само собой.

Впрочемъ, надо замѣтить, что наша литература много имѣетъ авансу передъ художествомъ. Потому ли, что литераторы были образованнѣе, болѣе приготовлены въ интеллектуальномъ отношеніи, или просто рождались съ талантомъ болѣе глубокимъ и многостороннимъ, дальше проникающимъ, но только въ литературѣ нашей существуютъ многія высоко-совершенныя созданія на такія темы, которыя нашему художеству пока еще недоступны и неподходящи. Напримѣръ, задачи историческія. Сколько разъ наши живописцы (новые) ни подходили къ нимъ, всякій разъ была только — осѣчка. Силъ, видно, все еще не хватаетъ. Русская живопись не можетъ выставить, покуда, еще ничего, не только приближающагося, но даже издали похожаго на лучшія сцены изъ „Бориса Годунова", изъ „Тараса Бульбы", изъ „Войны и мира". Возьмите хоть двѣ, едва ли не лучшія до сихъ поръ историческія наши картины: „Тараканову" Флавицкаго и „Петра съ Алексѣемъ" г. Ге. Обѣ онѣ—значительный, даже громадный успѣхъ противъ всего прежняго въ этомъ родѣ. За то же и рукоплескали имъ, начиная съ первой минуты ихъ появленія, — и истинно подѣломъ, за желаніе быть правдивыми, взять только вѣрныя, жизненныя ноты, пропустить всю неправду, все напускное, лже-высокое. Но, оставя на минуту въ сторонѣ ихъ успѣхъ и достоинства, все-таки не останешься уже ныньче ими доволенъ, когда подумаешь, чѣмъ эти картины могли бы и должны были быть. У Таракановой совершенно „идеальная" голова, костюмъ и его растерзанность на груди пахнутъ мелодрамой, академическою замашкой гдѣ-нибудь да выгадать голое тѣльце, „для искусства"; Петръ I — театраленъ позой и лицомъ, словно французскій актеръ, читающій тираду („И ты, сынъ мой, и ты!!!...") —притомъ, какъ далеко отъ физіономіи этого умѣреннаго джентльмена до того страшнаго выраженія, какимъ должно было сверкнуть въ ту минуту лицо свирѣпаго грознаго великана. А если не умѣетъ твоя кисть, если силы духа, если грозы и вьюги у тебя не хватаетъ внутри груди, тогда нечего было и притрогиваться къ такому сюжету! Мало-ли сколько другихъ есть на свѣтѣ.

Но, можетъ быть, это положеніе нашей живописи только временное, случайное, можетъ быть еще настоящаго человѣка не родилось, и впереди у насъ все иное? Можетъ быть. Того я не знаю. Но пока, наша вся сила въ другомъ мѣстѣ лежитъ, и намъ жаловаться на это еще нечего. Наша доля право очень-очень недурна. Подумайте только: техническая, собственно виртуозная сторона часто у насъ хромаетъ, часто у насъ въ недочетѣ, колоритомъ мы тоже пока еще не вышли, и что же? Намъ все это готова Европа прощать (до поры до времени). Ничего, говорятъ, ничего, вы все это наверстаете — а вотъ та оригинальность, та національность, самобытность и свѣжесть, которою вы такъ ярко блестите, вотъ этого не наверстаешь, вотъ этого у насъ нѣтъ, и вотъ это именно мы всего болѣе и цѣнимъ!

Такіе отзывы не теперь только начались (я привелъ нѣкоторые изъ нихъ въ первой своей статьѣ): я встрѣчалъ ихъ уже и 11 лѣтъ тому назадъ, по поводу нашего художественнаго отдѣла на всемірной выставкѣ 1867 года. Съ тѣхъ поръ отзывы въ нашу пользу, констатированіе нашей самобытности постоянно все только усиливается. И это великолѣпно, это чудесно. Не потому что намъ комплименты нужны, не потому что они сладки и пріятны, а потому, что пока у насъ дома почти всѣ новое наше искусство все только хаютъ, да жучатъ, да не ставятъ ни во что, другіе, тѣ что отъ насъ за 1,000 верстъ живутъ, искренно на него радуются и собираются высоко его поставить.

И послѣ этого, пускай на всемірной выставкѣ съ ума сходятъ и поднимаютъ выше облака ходячаго такія талантливыя и блестящія, но во многомъ фальшивыя и пустыя вещи, какъ „Въѣздъ Карла V въ Антверпенъ" Макарта, такія картины-блестки, какъ созданія Фортуни, такіе франтовскіе и ухарскіе, но лишенные всякой психологіи и глубины портреты, какъ портреты Бонна,—или же, пускай недостаточно цѣнятъ такія истинно великолѣпныя созданія, какъ „Люблинская унія" Матейки, одну изъ совершеннѣйшихъ картинъ нашего времени, полную истиннаго историческаго смысла и духа, или же „Совѣтъ шварцвальдскихъ крестьянъ" Кнауса, великій chef d'oeuvre простой народной правды, или же „Портретъ маршала Прима", геніальный портретъ-картину юноши Реньо, —все равно, мы не смутимся ни тѣмъ ни другимъ, и бодро будемъ смотрѣть впередъ, съ крѣпкой вѣрой въ начинающееся развитіе, ростъ и силу нашей школы. Нашъ полкъ талантовъ уже и теперь хорошъ и немалочисленъ: гг. Рѣпинъ и Перовъ, Максимовъ, Прянишниковъ и В. Маковскій, Крамской и Мясоѣдовъ, Шишкинъ и Клодтъ, Куинджи, Журавлевъ, Брюловъ и Корзухинъ, наконецъ многіе другіе еще, высоко поставили нашу школу въ ряду всѣхъ остальныхъ на нынѣшней всемірной выставкѣ и, кто знаетъ, скоро имъ и ихъ наслѣдникамъ придется стать на

мѣсто многихъ изъ числа тѣхъ, кто, по собственному признанію, начинаетъ становиться мало оригиналенъ, безцвѣтенъ или неинтересенъ.

Значитъ, надо еще крѣпче прежняго работать.
(„Новое Время“, 7, 14, 24, 28 дек. 1878 г. и 4 янв. 1879 г., №№ 998, 1005, 1012, 1017).

Послѣ всемірной выставки (1878 г.).

I.

Каждому еврею, цѣнящему свою національность и заботящемуся объ успѣхѣ своего племени, всемірная выставка 1878 года должна быть дороже всѣхъ выставокъ всемірныхъ, какія только до сихъ поръ бывали на свѣтѣ. Никогда еще еврейское племя не играло такой блестящей, такой высокой и важной роли, какъ нынѣшній разъ. И если не все еврейство, то по крайней мѣрѣ главнѣйшіе органы его очень хорошо это сознавали. Одинъ изъ парижскихъ еврейскихъ журналовъ писалъ въ маѣ прошлаго года: „Великолѣпія всемірной выставки сосредоточиваютъ въ настоящую минуту на себѣ вниманіе цѣлаго свѣта. Всякій чувствуетъ, что тутъ дѣло идетъ не объ одномъ только простомъ торжествѣ промышленномъ и художественномъ. Нѣтъ, великое это предпріятіе, удавшееся столь блестящимъ образомъ, имѣетъ гораздо большее и обширнѣйшее значеніе, и мы разсмотримъ, въ свое время, вопросъ этотъ съ разныхъ сторонъ. Въ настоящую же минуту заявимъ, что въ этомъ мощномъ усиліи проявляется также и утѣшительное знаменіе возрожденія нашего дорогаго отечества; при этомъ для насъ вдвойнѣ пріятно указать на то значительное участіе, какое приняли наши единовѣрцы въ великомъ предпріятіи французскаго народа... Сближеніе нашего племени съ другими народностями, до степени полной равноправности, установленное нравами и законами французскими, бросится само собою въ глаза многочисленнымъ иностранцамъ, пріѣхавшимъ въ Парижъ во время всемірной выставки. Примѣръ свободной страны, гдѣ ни законы, ни общество ни у кого не спрашиваютъ отчета въ его религіозныхъ убѣжденіяхъ, навѣрное произведетъ свое впечатлѣніе на людей, пришедшихъ изъ такихъ земель, гдѣ существуютъ еще законы исключенія противъ приверженцевъ того или другаго вѣроисповѣданія. Сравненіе невольно явится само собою, выводы также, и впечатлѣніе будетъ тѣмъ значительнѣе, что Франція снова начинаетъ получать преобладаніе надъ другими, и что блестящій успѣхъ всемірной выставки проявляетъ настоящую мѣру ея генія и средствъ“ (Archives Israélites, № 10).

Понадобилось бы много мѣста тому, кто вздумалъ бы подробно перечислить все то, что̀ представлено евреями замѣчательнаго на всемірной парижской выставкѣ 1878 года по самымъ разнообразнымъ отраслямъ человѣческой дѣятельности, интеллектуальной, художественной и промышленной. Результаты дѣятельности воспитательныхъ заведеній, напримѣръ, Сиротскаго дома Ротшильда, Еврейскаго дома трудящихся, разныхъ школъ, превосходныхъ по идеѣ и по всѣмъ частностямъ выполненія, рисунки и чертежи многочисленныхъ новыхъ синагогъ, начатыхъ строеніемъ во всѣхъ частяхъ свѣта, въ стилѣ, ищущемъ воспроизведенія истинной еврейской архитектуры; картины и скульптуры еврейскихъ художниковъ, все болѣе и болѣе обращающихся къ исключительно еврейскимъ сюжетамъ, послѣ долгихъ столѣтій, отмѣченныхъ любопытнымъ и страннымъ фактомъ—полнымъ отсутствіемъ и еврейскихъ художниковъ, и еврейскаго національнаго художества; великолѣпныя изданія мелодій древне-еврейской музыки [1])! наконецъ, блестящее участіе евреевъ во всемъ, что̀ только создавалось и создается замѣчательнѣйшаго въ европейской промышленности и производствѣ, куда ни посмотри, по части ли всевозможныхъ заводовъ и фабрикъ, и самыхъ громадныхъ, и самыхъ мелкихъ, по части ли обработки всяческихъ металловъ, начиная отъ золота и кончая желѣзомъ, по части ли всяческой обработки дерева или стекла, фарфора или глины, шелка, шерсти, или бумаги, и такъ далѣе до безконечности —все это явилось на всемірной выставкѣ, представленное въ такихъ многочисленныхъ и значительныхъ образцахъ, что если бы выдѣлить эту еврейскую массу изъ остальной общеевропейской массы, гдѣ еврейство распустилось и расплавилось какъ кусокъ сахара въ стаканѣ чая, незримое для глаза, но чувствительное въ каждомъ глоткѣ—еслибы выдѣлить всю еврейскую массу въ одно особое цѣлое, составилось бы нѣчто поразительное по своей громадности и значительности. Одинъ уже списокъ (опубликованный нѣкоторыми еврейскими газетами) крупныхъ и многочисленныхъ наградъ, присужденныхъ евреямъ всѣхъ странъ судомъ всемірнаго жюри, довольно явственно доказываетъ, какова въ настоящую минуту значительность еврейскаго почина и еврейской дѣятельности на всемірной сценѣ. Вычеркните вонъ, уничтожьте и этотъ еврейскій энергическій починъ, и эту талантливую, многоспособную еврейскую дѣятельность,—Европа и весь міръ на много-много градусовъ поблекнули бы и потускнѣли. Но есть люди, не только въ средѣ пестрой народной массы, но даже среди писателей, публицистовъ, т.-е. людей обязательно образованныхъ и прочищенныхъ головою, которые все-таки ни на шагъ отъ традиціонной нелѣ-

---

[1]) Изданія: Авраама Бэра—въ Готембургѣ (Швеція), Наумбурга—въ Парижѣ.

пости и ограниченнаго безумія, и которые, не то что глубоко презираютъ всякую техническую, промышленную, мануфактурную и иную матеріальную дѣятельность евреевъ, какъ бы она хороша, полезна или нова ни была, но даже умственную, художественную, творческую дѣятельностью еврейства съ насмѣшкой попираютъ ногами. Они кричатъ: „Не надо намъ евреевъ! Не надо намъ ихъ интеллигенціи! И безъ нихъ обойдемся! Что намъ въ ихъ Гейне и Бёрне! И своихъ найдемъ!“ Эта примѣрная нищета и безобразіе мысли, это глубокое невѣжество, это безсмысленное попираніе исторіи—еще болѣе забавны, чѣмъ возмутительны. Намъ, русскимъ, можно за такихъ писателей только стыдиться.

Они наносятъ вредъ—самимъ лишь авторамъ.

Я не имѣю, конечно, возможности подробно разсматривать все то значительное, что представлено было еврействомъ на всемірную выставку—задача, которую признавали затруднительною даже спеціально-еврейскіе журналы. Но мнѣ хочется обратить вниманіе читателей на одну изъ характернѣйшихъ особенностей парижской выставки: на Еврейскій музей, составлявшій одинъ изъ отдѣловъ „Исторической выставки“, въ дворцѣ Трокадеро. Ничего подобнаго не было еще никогда видано въ Европѣ. Еврейскій музей—одна изъ особенностей нынѣшняго вѣка, нынѣшняго взгляда, нынѣшняго интеллектуальнаго уровня. Еще очень недавно, немного десятковъ лѣтъ тому назадъ, коллекція еврейскихъ предметовъ, подобная выставленной въ 1878 году, въ особой спеціальной залѣ Трокадерскаго дворца, была бы просто немыслима: ею могли бы тогда интересоваться лишь сами евреи, и никто больше. Всѣ остальные не обратили бы на нее никакого вниманія, или, если бы даже замѣтили ее, навѣрное отнеслись бы къ ней съ презрѣніемъ. Какая разница нынче! Толпы всемірной публики, съ болѣе просвѣтленною противъ прежняго времени головою, значитъ болѣе справедливыя и интеллигентныя, разсматривали и этотъ отдѣлъ съ тою самою симпатіей, любопытствомъ и внимательностью, съ какими разсматривали, въ томъ же Трокадерскомъ дворцѣ, отдѣлы африканскій или океанійскій, египетскій или камбоджскій, испанскій или норвежскій, персидскій или финляндскій, турецкій или польскій (послѣдній тоже былъ одною изъ богатѣйшихъ новинокъ и роскошнѣйшихъ диковинокъ парижской всемірной выставки), древне-греческій или французскій, испанскій или нѣмецкій средне-вѣковой. Въ теченіе послѣднихъ десятилѣтій, учеными разныхъ европейскихъ народностей столько сдѣлано громадныхъ и симпатичныхъ усилій для того, чтобы наконецъ изслѣдовать и узнать древне-еврейское искусство Палестины во всей его ширинѣ, изяществѣ и разнообразіи, что не могла уже никого дичить мысль: узнать и изучить еврейское искусство тоже и на нашей европейской почвѣ, въ теченіе среднихъ вѣковъ и слѣдовавшихъ за ними столѣтій. Превосходныя книги Соси: „Histoire de l'art judaïque“ (Исторія еврейскаго искусства), и „Voyage autour de la mer Morte“ (Путешествіе вокругъ Мертваго моря), главы, отведенныя знаменитымъ Віоллэ-ле-Дюкомъ въ его „Entretiens sur l'architecture“ (Бесѣды объ архитектурѣ) чудному возстановленію и изученію еврейской архитектуры и орнаментаціи, по уцѣлѣвшимъ до сихъ поръ въ Палестинѣ памятникамъ, долгое время въ какой-то слѣпотѣ считавшимся римскими; раскопки и розысканія въ Палестинѣ лондонскаго „Общества еврейскихъ изслѣдованій“ (Palestine Exploration Society); „Mission de la Phénicie“ (Путешествіе въ Финикію) Ренана, наконецъ труды и изданія нѣкоторыхъ другихъ еще ученыхъ и обществъ, возбудили повсюду живѣйшія симпатіи къ древнему еврейскому искусству. Было бы неестественно, чтобы вслѣдъ за тѣмъ не возбудилось столько-же симпатіи и интереса къ судьбамъ національнаго еврейскаго искусства и въ теченіе столѣтій, пронесшихся надъ еврействомъ послѣ паденія древняго міра. Результаты этихъ симпатій и интересовъ въ первый разъ явились на глаза всѣхъ, въ большомъ блескѣ, на всемірной выставкѣ 1878 года, въ формѣ „Еврейскаго музея“.

Главные два вкладчика этого оригинальнаго, неожиданнаго музея были два еврея: великій раввинъ города Шарлевилля и извѣстный французскій собиратель еврейскихъ предметовъ—Штраусъ. Первый изъ нихъ выставилъ, подъ стекломъ, драгоцѣнную коллекцію еврейскихъ библій, собранныхъ имъ въ разныхъ странахъ Европы и Востока: многія изъ нихъ отличались богатою и цвѣтистою орнаментаціей и золотыми украшеніями: впрочемъ, это собраніе не единственное въ своемъ родѣ, и при всей красотѣ и рѣдкости многихъ рукописей, равняется однимъ европейскимъ коллекціямъ, и уступаетъ другимъ. Но что касается до другой половины выставки, то она была уже единственная въ своемъ родѣ, и не имѣетъ никакихъ себѣ соперниковъ не только въ Европѣ, но и во всемъ свѣтѣ. Это была великолѣпная коллекція Штрауса, до сихъ поръ слишкомъ мало извѣстная, но отъ времени парижской всемірной выставки узнанная цѣлымъ свѣтомъ, и тотчасъ же оцѣненная по достоинству.

Впрочемъ, надо замѣтить, даже и люди, не бывавшіе въ Парижѣ въ 1878 году, получили теперь возможность узнать содержаніе этой коллекціи: ко времени открытія выставки былъ выпущенъ въ свѣтъ превосходно изданный иллюстрированный каталогъ этого собранія, подъ заглавіемъ: „Collection de M. Strauss.—Description des objets d'art religieux hébraïques exposés dans les galeries du Trocadéro, à l'exposition universelle de 1878.—Poissy, 1878, 4°“. (Коллекція г. Штрауса—Описаніе религіозно-художественныхъ предметовъ, выставленныхъ въ галлереяхъ Трокадеро на всемірной выставкѣ 1878 года.—Пуасси. 1878, 4°).

Въ предисловіи, написанномъ Жоржемъ Стенномъ (Feorges Stenne), мы читаемъ: „Собраніе г. Штрауса, есть, по всей вѣроятности, единственное въ мірѣ собраніе еврейскихъ религіозно-художественныхъ предметовъ: г. Штраусу удалось составить его цѣною совѣстливыхъ и неустанныхъ розысканій во Франціи и другихъ странахъ... Коллекція довольно многочисленна, и нужны были искренняя страсть къ

искусству и рѣдкая энергія, чтобы собрать всѣ эти предметы съ такимъ своеобразнымъ характеромъ. Конечно, впослѣдствіи многіе другіе предметы мало-по малу увеличатъ это собраніе: но, уже и въ нынѣшнемъ своемъ составѣ, оно образуетъ такое цѣлое, гдѣ заключается самый высокій интересъ для художника и для любителя, и которое представляетъ богатое поле для наблюденія и изученія столь мало еще изслѣдованнаго до сихъ поръ художественнаго движенія въ средѣ еврейскаго искусства прошлаго времени".

Въ этихъ словахъ все отъ начала до конца правда. Значительность и своеобразность предметовъ, входящихъ въ составъ коллекціи, не можетъ не бросаться въ глаза каждому, даже и вовсе не спеціально изучавшему исторію искусства. Попробуемъ дать понятіе объ этой оригинальной коллекціи.

Въ каталогѣ описано всего 82 предмета. Они распредѣляются здѣсь слѣдующимъ образомъ:

1) Кивотъ Завѣта (Аронъ Гакодешъ), деревянный.—№ 1 (съ рисункомъ).

2) Налой кантора (хазана) (Тэба), деревянный; надъ нимъ бронзо ый свѣтильникъ для 9-ти огней.— № 2 (съ рисункомъ).

3) Переносный Кивотъ Завѣта (Аронъ Гакодешъ), серебряный.—№ 3 (съ рисункомъ).

4) Свѣтильники для 8-ми и 9-ти огней, деревянные, бронзовые и серебряные, одни въ формѣ канделябръ на ножкѣ, другіе въ видѣ металлическихъ вертикальныхъ пластинокъ, съ прорѣзными узорами, и выемками для масла, по горизонтальной линіи.—№№ 4—14 (съ тремя рисунками).

5) Ковчежцы для духовъ (Габдала), бронзовые и серебряные. №№ 15—24 (съ тремя рисунками).

6) Вѣнецъ Закона (Кетеръ), серебряный вызолоченный—№ 25.

7) Орнаментальная пластинка на цѣпочкахъ, для украшенія Свитка закона (Тасъ), серебряная.— №№ 26—31 (съ рисункомъ).

8) Руки-указательницы при чтеніи Свитка Закона (Iадъ), серебряныя.—№№ 32—37 (съ тремя рисунками).

9) Ковчежцы для цедрата, употребляемаго въ праздникъ Кущей (Этрогъ), серебряные.—№№ 38—39.

10) Украшенія для Свитка Закона — Дерево жизни (Эц-Хаймъ), серебряныя.—№№ 40—41 (съ двумя рисунками).

11) Кубки для благословенія въ субботу и праздники (Косъ), серебряные вызолоченные.—№№ 42—43 (съ рисункомъ).

12) Чаша и ножъ для обрѣзанія, серебряные вызолоченные.—№№ 45—46 (съ двумя рисунками).

13) Футляръ для свитка рукописи (Мегила), серебряный.— № 47 (съ рисункомъ).

14) Флаконъ для духовъ, носимый женщинами въ храмѣ, въ день Прощенія, серебряный вызолоченный, и составленный изъ группы священныхъ предметовъ: Седьмисвѣщника, Скрижалей Завѣта, Кадильницы, Митры первосвященника и Лампы.—№ 48 (съ рисункомъ).

15) Обручальныя кольца, золотыя, бронзовыя и мѣдныя.—№№ 49—69 (съ четырьмя рисунками).

16) Молитвенныя книги, рукописныя и печатныя, въ металлическихъ и деревянныхъ переплетахъ.— №№ 70—73 (съ рисункомъ).

17) Брачные контракты, на пергаментѣ, съ украшеніями.—№№ 74—75.

18) Свитки рукописей, съ миніатюрами и украшеніями.—№№ 76—80 (съ рисункомъ).

19) Завѣса Кивота Завѣта, красная бархатная, съ орнаментальными нашивками изъ парчи и зеленой и синей шелковой матеріи; посрединѣ вышиты золотомъ—10 заповѣдей по серебрянымъ парчевымъ скрижаламъ. На верху вѣнецъ.

20) Завѣса для Тэбы, одного стиля съ предыдущей завѣсой.

Предметы интересной коллекціи Штрауса не слишкомъ древни: большинство ихъ относится къ XVI-му вѣку [1]); менѣе значительныя группы принадлежатъ XVII-му [2]) и XVIII-му вѣку [3]). Самыхъ древнихъ предметовъ, изъ средневѣковой эпохи, всего, повидимому, только три, но и тѣ не восходятъ выше XIII-го, или въ крайнемъ случаѣ, конца XII-го вѣка. Это: 1) Свѣтильникъ № 14, 2) кубокъ № 42 и 3) обручальное кольцо № 51.

Свѣтильникъ № 14—безспорно одинъ изъ любопытнѣйшихъ предметовъ всей коллекціи. Какъ показываютъ его 8 ячеекъ для масла, онъ служилъ для праздника Маккавеевъ, значитъ происхожденіе его несомнѣнно еврейское. Но форма его никоимъ образомъ не еврейская: у насъ передъ глазами художественный предметъ, имѣющій видъ фронтона христіанской церкви послѣдняго времени романскаго періода, т.-е. конца XII-го или начала XIII-го вѣка. Этотъ треугольникъ, кончающійся вверху трилиственникомъ и подъ нимъ громадное окно-розетка, а подъ розеткой этой рядъ узкихъ закругленныхъ оконъ съ круглымъ отверстіемъ поверхъ каждаго—все это несомнѣнные признаки послѣдняго періода романскаго стиля. Впрочемъ, нельзя не подумать, что средневѣковые евреи, дѣлавшіе этотъ свѣтильникъ, повиновались, вѣроятно, не только господствовавшему въ ихъ время стилю архитектуры и орнаментаціи, но также и тому таинственному голосу, который подсказывалъ имъ, что и самъ-то этотъ „романскій стиль" есть ничто иное, какъ чадо Востока, и весь почти цѣликомъ

---

[1]) Главные между ними: Кивотъ Завѣта № 1 (1505 г.), Налой № 2 (того же времени), свѣтильники №№ 11—12, ковчежцы для духовъ №№ 16—24, орнаментальная пластинка Тасъ № 30, ножъ и чаша для обрѣзанія №№ 45—46, рукопись съ футляромъ № 47, флаконъ для духовъ № 48, обручальныя кольца №№ 49—50, 52—59.

[2]) Главные предметы здѣсь: переносный Кивотъ завѣта № 3, свѣтильники №№ 6—7, ковчежцы для духовъ № 15, орнаментальныя пластинки Тасъ №№ 26—27, руки-указательницы №№ 32—33, кубокъ № 43, печатная книга 1655 г., № 73.

[3]) Главные предметы здѣсь: свѣтильники №№ 5—8, вѣнецъ № 25 (1780 г., орнаментальная пластинка Тасъ № 28, руки-указательницы №№ 34—35 (1713 и 1710 г.), печатная книга № 72 (1768 г.), свадебные контракты №№ 74—75 (1756 и 1776 г.).

сложился изъ воспоминаній европейцевъ, побывавшихъ въ Сиріи и Палестинѣ. — Свѣтильникъ этотъ бронзовый, и, судя по тончайшей красивой зеленой пленкѣ (patina), его покрывающей, очень долго пролежалъ въ землѣ. Открытъ онъ въ Ліонѣ, въ мѣстности стариннаго еврейскаго квартала: значитъ, былъ онъ въ употребленіи у средневѣковыхъ евреевъ-французовъ

Серебряный вызолоченный кубокъ № 42 — очень любопытенъ по формѣ своей. Онъ шестигранный, и стоитъ на очень коротенькой круглой ножкѣ. На каждой изъ шести сторонъ по выпуклому орнаменту въ видѣ простеганныхъ подушечекъ; на ножкѣ внизу идетъ сплошной восточный орнаментъ вычеканенный довольно грубо. Вверху, подъ подушечками, вырѣзана еврейская крупная надпись, содержащая текстъ 4-й заповѣди: „Помни день субботній, святити его“.

Обручальное кольцо № 51—самое древнее, повидимому, изъ всѣхъ колецъ Штраусовской коллекціи. Обручальныхъ колецъ не знали древніе евреи. Въ древнихъ текстахъ нигдѣ нѣтъ о нихъ помину. Они получены новой Европой въ наслѣдство отъ римлянъ, евреи же переняли эту моду отъ европейцевъ не ранѣе XIII-го вѣка. Представленный на нашемъ рисункѣ, направо, перстень (№ 51 коллекціи Штрауса) —обращикъ стариннѣйшихъ еврейскихъ обручальныхъ колецъ. Онъ массивный золотой, и покрытъ довольно простымъ награвированнымъ орнаментомъ въ видѣ двухъ паралельно идущихъ маленькихъ вѣточекъ (быть можетъ мирта). На верху-же, тамъ, гдѣ вставляется камень, помѣщенъ маленькій домикъ со средневѣковой островерхой крышей, маленькой дверью и маленькими оконцами. На одной изъ сторонъ кровли награвирована обычная еврейская фраза привѣтствія: „Съ доброй звѣздой!“ Очень вѣроятно, что мы имѣемъ тутъ изображеніе одного изъ тѣхъ домиковъ французскаго или италіанскаго Гетто, гдѣ въ теченіе среднихъ вѣковъ проживали евреи на Западѣ. „Съ доброй звѣздой!“—это встрѣча молодому жениху или невѣстѣ, готовящимся вступить на житье въ подобный домикъ.

По мѣрѣ приближенія къ XVI-му вѣку и періоду Возрожденія, обручальныя кольца становятся все богаче, роскошнѣе и сложнѣе. Крученые золотые жгуты, цвѣточки и орнаменты изъ разноцвѣтной эмали, филигрань, львы, шарики, домики съ эмальными пестрыми крышами, уже вовсе не средневѣковые, но все-таки вѣроятно еврейскіе—вотъ изъ чего составлены и вылѣплены въ это время еврейскія обручальныя кольца. Одно изъ нихъ, изъ коллекціи Штрауса, мы представили на рисункѣ, рядомъ съ кольцомъ XIII-го вѣка налѣво.

Многіе изъ ковчежцевъ для духовъ (Габдала) тоже воспроизводятъ формы французской и итальянской архитектуры XVI-го вѣка. Передъ нами являются нагроможденныя одна на другую въ нѣсколько этажей башеньки, изъ серебряной филиграни или сплошныхъ серебряныхъ пластинокъ, съ золоченными витыми колонками по угламъ, увѣнчанными флюгерами, съ закругленными вверху дверями и окнами, и все это на тоненькой изящной ножкѣ. На первый взглядъ покажется пожалуй, что все тутъ европейское. И нерѣдко, однакоже, къ мотивамъ европейской архитектуры вдругъ присоединяются мотивы чисто восточные. Такъ напримѣръ, многіе изъ красивыхъ этихъ зданьицъ увѣнчаны сквозной воздушной бесѣдочкой, покрытой сверху оріентальнымъ куполочкомъ, съ шаромъ и стрѣльчатымъ флюгеромъ, все это чисто семитическаго склада и стиля. Таковъ, напримѣръ, въ коллекціи Штрауса, красивый, весь филигранный ковчежецъ № 16.

Руки-указательницы, „Древо жизни“, „Тасы,“ флаконы для духовъ, чаши и ножи для обрѣзанія, свѣтильники и проч., всѣ эти предметы выполнены всегда въ стилѣ того времени и народа, когда и у кого они появились на свѣтъ, по среди всего этого *чужаго* нерѣдко можно отличить нѣсколько характерныхъ чертъ не европейскихъ, а восточныхъ, *своихъ*. То вы встрѣчаете львовъ и леопардовъ, то звѣзды, шарики и цѣпочки, то колокольчики и купола, наконецъ узоры всякаго рода, иногда также цвѣточки и листики, вовсе не похожіе на цвѣточки и листики, на узоры и орнаментистику европейскаго склада, и вотъ эти-то немногочисленныя, но характерныя, черты на столько своеобразны, что тотчасъ-же останавливаютъ на себѣ глазъ того, кто привыкъ разлагать на составныя части смѣшанную разнообразную массу, часто представляемую его взорамъ художественными произведеніями, мало еще изслѣдованными.

Всего менѣе характера и своеобразности можно встрѣтить, до сихъ поръ, въ кивотахъ, налояхъ и другихъ, по большей части, деревянныхъ еврейскихъ предметахъ, имѣющихъ смыслъ мебели. Все, что до сихъ поръ извѣстно въ этомъ родѣ по коллекціи г. Штрауса, принадлежитъ исключительно эпохѣ Ренесанса, и отъ начала до конца полно признаковъ этого стиля. „Кивотъ Завѣта“ № 1, „Налой кантора (хазана)“ № 2, принадлежатъ эпохѣ итальянскаго Возрожденія и происходятъ изъ моденской синагоги. Витыя раскрашенныя колонки, капители, карнизы, ряды квадратныхъ вставокъ съ помѣщенными внутри розетками принадлежатъ частью Готикѣ, частью Возрожденію, и еврейскаго тутъ почти ничего нѣтъ, кромѣ надписей. Серебряный Кивотъ завѣта № 3, относящійся къ XVII вѣку и происходящій изъ Германіи, точно также носитъ на себѣ всѣ отличительные признаки нѣмецкаго Рококо, какъ въ общемъ, такъ и въ каждой частности. Но все эти предметы, слишкомъ близко еще напоминающіе мебель общаго, домашняго употребленія, и потому-то они легко подчинились европейскимъ вкусамъ, стилямъ и модамъ.

За то посмотрите на тѣ предметы, которыхъ евреи не встрѣчали въ ежедневномъ употребленіи европейцевъ: тутъ, вопреки множеству мелкихъ деталей все-таки европейскихъ, вы тотчасъ же отличите что-то, и крупное, и *свое*, — характерное и своеобразное. Многочисленные свѣтильники—лучшее тому доказательство. Взгляните хотя-бы даже на тотъ бронзовый свѣтильникъ, который, на представленномъ, нами стр. 268, рисункѣ, помѣщенъ надъ налоемъ кантора (хазана) № 2. Не совер-

шенно ли восточный семитическій характеръ имѣютъ эти 9-ть вѣтвей, составленныя изъ лилій, входящихъ одна въ другую, и поддерживаемыя внизу кручеными закругляющимися жгутами, у основанія которыхъ воздвигаются стоймя змѣи? Не восточный ли характеръ и у кубка № 42, съ его своеобразной формой и орнаментами, у многочисленныхъ „Тасовъ", не взирая даже на украшающія ихъ иногда фигуры ангеловъ, у рукъ-указательницъ, у многихъ „Вѣнцовъ», обручальныхъ колецъ и т. д,?

И вотъ, не присутствуетъ ли всего болѣе восточная характерность и еврейская особенность въ томъ „Футлярѣ для свитка рукописи" (Мегила), который стоитъ въ каталогѣ Штрауса подъ № 47.

Въ эстетическомъ отношеніи, эта серебряная вещица, вся украшенная эмалью и осыпанная драгоцѣнными камнями (подобно многимъ другимъ еврейскимъ предметамъ: Тасамъ, Вѣнцамъ, обручальнымъ кольцамъ и т. д.)—есть истинный chef d'oeuvre орнаментальнаго искусства. Но еще не въ этомъ главное ея значеніе. Характеръ ея чисто-еврейскій, совершенно исключительный. Назначеніе ее—содержать внутри маленькій рукописный свитокъ, поворачивающійся на стержнѣ, служащемъ снаружи ручкой, а такъ какъ эту рукопись должны были держать въ рукахъ присутствующіе на богослуженіи, то и ей самой, и ея хранилищу даны самые миніатюрные размѣры. Но взгляните на этотъ продолговатый шестиугольный домикъ, сверкающій разноцвѣтными камнями, выглядывающими изъ филигранныхъ сѣтокъ и разводовъ, подобно цвѣтамъ изъ густой зелени; посмотрите на этотъ полукруглый красивый куполокъ, увѣнчанный летящимъ вверхъ остріемъ, изъ сложившихся пластами шариковъ—и скажите, есть ли во всей этой изящной вещицѣ хоть что-нибудь европейское, итальянское, французское или нѣмецкое XVI вѣка? Все тутъ семитическое, еврейское. Точно также полна семитическихъ формъ и рисунковъ сама рукопись, спрятанная внутри этого еврейскаго домика. Текстъ ея, само собою разумѣется, еврейскій. Онъ содержитъ исторію Эсѳири, и назначенъ для чтенія во время праздника „Пуримъ". Поля усѣяны фигурами и орнаментами, относящимися къ этой исторіи. Правда, царица Вашти, изображенная со скипетромъ въ рукѣ, налѣво, и царь Ахашверошъ, стоящій vis-à-vis направо, также со скипетромъ въ рукѣ, уже слишкомъ сильно отзываются вкусами и понятіями Италіи, или Франціи, XVI вѣка: на царицѣ платье декольте, манжеты на рукахъ и корона на головѣ, на ногахъ башмаки съ каблуками; у царя длинный кафтанъ, корона и сапоги совершенно въ томъ стилѣ, какой во времена европейскаго Ренесанса употреблялся на Западѣ для того, чтобы представлять разныхъ восточниковъ, особенно евреевъ, и это всего лучше доказывается изображеніями „бубноваго короля" и „бубновой королевы" на французскихъ картахъ времени Людовика XIII [1]); украшенія надъ текстомъ, изъ летающихъ птицъ и круглыхъ медальоновъ—тоже вполнѣ принадлежатъ Франціи и Италіи временъ Ренесанса. Но, не взирая на всѣ эти чуждыя формы, есть тутъ и крупная несомнѣнная доза Востока и еврейства. Матерія на платьѣ обоихъ персонажей, очень-оригинальная, низко подъ животомъ повязанный кушакъ у царя, медальоны внизу съ какими-то точно ассирійскими или сассанидскими львами, фантастическіе цвѣты въ фонѣ, наконецъ, общее расположеніе и складъ—все это не европейское, все это восточное.

[1]) См. Jeux de cartes tarots et de cartes numérales. Paris, 1844 f°, рисунокъ на листѣ 98. Эта книга—очень рѣдкое изданіе „Общества французскихъ библіофиловъ".

Любопытный и рѣдкій историческій документъ, напечатанный въ предисловіи къ каталогу Штрауса, даетъ намъ нѣкоторое объясненіе того факта, что не смотря на весь наплывъ европейскаго элемента въ предметахъ еврейскаго употребленія, національный элементъ все-таки не былъ потушенъ и задавленъ, все-таки уцѣлѣлъ и сохранился. Секретарь „Alliance Israélite Universelle", г. Лебъ, открылъ важный документъ: контрактъ, писанный на латинскомъ языкѣ, 24-го марта 1439 года, въ городѣ Арлѣ, въ силу котораго пять байлоновъ (главъ) арльской синагоги заказали авиньонскому серебренику, Робену Азаръ, французу, серебряный вызолоченный „Вѣнецъ" для свитка Закона. Въ контрактѣ подробно объяснялась форма заказаннаго предмета (въ видѣ замка съ башнями), цѣнность его и проч., и здѣсь же, между прочимъ, мы встрѣчаемъ слѣдующія любопытныя подробности: „Вѣнецъ будетъ украшенъ орнаментами и листьями, выдѣланными такъ хорошо, какъ серебреникъ только съумѣетъ и способенъ будетъ сдѣлать... Мастеръ Робенъ Азаръ будетъ производить свою работу въ домѣ у Бонъяхеса Каркасона (одного изъ 5-ти байлоновъ), гдѣ ему будетъ отведена особая комната. При этомъ, ему воспрещается работать надъ „Вѣнцомъ" по субботамъ и другимъ еврейскимъ праздникамъ".

Что намъ говорятъ эти условія контракта? Во-первыхъ то, что евреи не вдавались, тогда, въ мелкія детали и предоставляли ихъ вкусу и умѣнью самаго мастера, но строго слѣдили за общею, дорогою для нихъ и употребительною въ еврействѣ формою, такъ что исчисляли даже количество столбовъ и дверей, львиныхъ головокъ съ выходящими изъ пасти цѣпочками, кончающимися внизу серебреными бубенцами или колокольчиками, какіе необходимо должны были войти въ составъ устраиваемаго „Вѣнца". Сверхъ того, мастеръ обязанъ былъ работать непремѣнно на дому у одного изъ евреевъ-заказчиковъ—и это, конечно, не изъ опасенія, чтобы онъ, уважаемый въ городѣ мастеръ, похитилъ частицу отпущенной ему массы серебра, а для того, чтобы имѣть наблюденіе за тѣмъ, что̀ и ка̀къ онъ будетъ работать.

Понятно, что при такихъ условіяхъ, не взирая на весь упадокъ современнаго вкуса и на все невѣжество въ дѣлѣ національнаго стиля—евреевъ, въ большинствѣ случаевъ разбогатѣвшихъ купцовъ, все-таки извѣстная доля восточности и семитизма неминуемо сохранялась въ предметахъ еврейскаго употребленія и передавалась отъ одного поколѣнія другому.

Долго никто не различалъ ничего еврейскаго въ

предметахъ и созданіяхъ еврейскихъ, долго самостоятельныя черты ихъ были смѣшиваемы съ чертами тѣхъ народностей, среди которыхъ доводилось жить евреямъ въ Европѣ и Азіи. Поэтому ничего нѣтъ мудренаго, что до сихъ поръ можетъ длиться споръ о все еще не признаваемомъ еврейскомъ стилѣ и характерѣ въ „Гробницахъ царей" и другихъ палестинскихъ постройкахъ. Тѣмъ болѣе можетъ быть спора о предметахъ малаго размѣра и домашняго или религіознаго употребленія, деревянныхъ и бронзовыхъ, золотыхъ и серебряныхъ, филигранныхъ и эмалевыхъ, на которые эпоха Готики и Ренесанса, Рококо и XVIII вѣка положили крупную печать. Но теперь, кажется, пришло время, когда надо хлопотать о томъ, чтобы уже не смѣшивать, а различать, и умѣлымъ анатомическимъ ножомъ отдѣлять посторонній наростъ отъ коренной національной основы.

II.

Прохаживаясь по заламъ Трокадеро, не разъ я спрашивалъ себя: А что, какъ смотрятъ на этотъ еврейскій музей—сами евреи? Понимаютъ они его значеніе, или смотрятъ какъ на новую, любопытную игрушку, немножко ласкающую народное чувство, но въ самой сущности очень мало значительную? Что мудренаго, если большинство евреевъ, живущихъ постоянно въ Парижѣ, или на время выставки только съѣхавшихся туда со всѣхъ краевъ свѣта, очень не высоко цѣнятъ коллекцію Штрауса, и пожалуй всегда предпочтутъ ей тысячи мелочей обще-европейскихъ, блестящихъ или дорогихъ, но все-таки ничтожныхъ.

„Что тутъ важнаго, что тутъ особеннаго, говорили, быть можетъ, десятки, сотни зрителей изъ числа евреевъ. Все одни только какія-то бездѣлицы, перстни да канделябры, щкафы да столики, бронзовые да серебряные орнаменты и вещицы. Ничего во всемъ этомъ нѣтъ ни монументальнаго, ни великаго. А объ настоящемъ искусствѣ смѣшно и думать, глядя на это крохотное собраніе, величаемое такъ некстати пышнымъ именемъ „Еврейскаго музея!" Но жаль, если въ самомъ дѣлѣ такъ думали и говорили многіе изъ евреевъ. Тогда, значитъ, они собственнаго дѣла и интереса не понимаютъ. Какъ же иначе начинались всѣ капитальнѣйшія собранія предметовъ народныхъ, если не съ „мелочей"? Вѣдь все монументальное приходило потомъ. Надо напередъ полюбить и отыскать все маленькое и скромное, все неказистое и неторжественное, все, что не бьетъ въ носъ величіемъ и колоссальными формами, но гдѣ за то все-таки умѣстились характерныя народныя черты, и гдѣ онѣ, притаившись въ кажущемся ничтожествѣ, уцѣлѣли отъ гоненій смѣнявшихся модъ, отъ преслѣдованій невѣжества или злобы.

Посмотрите, съ чего началось признаніе, въ послѣдніе полъ или три четверти вѣка, всѣхъ народныхъ стилей и искусствъ, загнанныхъ, пришибленныхъ и на половину стертыхъ въ теченіе долгихъ тысячелѣтій, въ честь какого-то общаго европейства и безумнаго поклоненія давно отцвѣтшимъ Греціи и Риму? Всегда начиналось оно съ маленькаго конца, точно съ задняго подъѣзда, куда никто и заглядывать-то не хотѣлъ, съ маловажныхъ, ровно ничего не стоющихъ народныхъ предметовъ, на которые никто изъ настоящихъ знатоковъ и цѣнителей искусства никогда и глазъ-то не захотѣлъ бы поворотить. И однакоже, глядишь, черезъ короткое время, то, что входило съ этихъ маленькихъ концовъ и заднихъ дверей, непомѣрно росло и укрѣплялось, выпроваживало вонъ беззаконныхъ хозяевъ и занимало ихъ мѣсто. Таковъ повсюду былъ нынче ходъ новаго національнаго искусства. Нельзя сомнѣваться, что точно тоже будетъ и съ еврейскимъ.

По этому-то самому, многочисленные, энергичные, ревностные, упорные въ предпринятомъ дѣлѣ, неутомимые и не жалѣющіе никакого труда, знающіе Штраусы всего нужнѣе теперь для еврейскаго племени, если изъ среды его должны возникнуть, наконецъ, серьезное, важное глубокое и могучее художество и художественная школа. На нашемъ вѣку, на нашихъ глазахъ возникло, одна за другою, изъ руинъ и пепла, столько національныхъ школъ, что приходитъ, кажется, наконецъ, очередь и еврейской. А то посмотрите, какъ за отсутствіемъ крѣпкаго сосредоточенія на *своемъ*, еврейскій талантъ и силы идутъ на вспахиваніе чужихъ полей и возращеніе чужихъ плодовъ и жатвъ.

Въ продолженіе прошлогодней всемірной выставки это поминутно можно было видѣть, и примѣры на каждомъ шагу сами лѣзли въ глаза. Рядомъ съ нарождающейся, еще покуда не многочисленной группой новыхъ евреевъ, наряду съ прочими племенами отыскивающихъ національнаго выраженія своему чувству и фантазіи въ формахъ самобытнаго искусства, вы бы тутъ увидали множество художниковъ-евреевъ, которые совсѣмъ забыли, что они евреи, и кажется изо всѣхъ силъ лѣзутъ доказать всѣмъ и каждому изъ проходящихъ, что ничуть въ нихъ нѣтъ ничего еврейскаго, и вовсе не лежитъ на нихъ ни единой черточки этой несчастной печати. Талантливый голландскій живописецъ, еврей Израельсъ, точно будто и не видывалъ всѣхъ тысячъ евреевъ, которыми кишитъ Голландія, и употреблялъ всѣ усилія, чтобы получить золотую медаль за картины, гдѣ голландскія крестьянки угощаютъ въ бѣдной избѣ своихъ голодныхъ дѣтей картофелемъ или кашей, но никакъ не за картины, гдѣ была бы представлена бѣдная еврейская хата, и изголодавшіяся еврейскія дѣти. Талантливый французскій живописецъ, еврей Леви, точно также употреблялъ всѣ усилія (хотя, впрочемъ, не получалъ никакой медали), чтобы въ разныхъ залахъ строющейся заново парижской Ратуши изобразить всякіе піетистическіе католическіе сюжеты, ничуть даже и не помышляя, что на эти задачи и безъ него найдется множество способныхъ живописцевъ изъ числа самихъ французовъ и іезуитовъ. Столько же даровитые еврейскіе архитекторы, французы и нѣмцы по нынѣшнему своему отечеству, являлись на всемірной выставкѣ съ еврейскими синагогами, сочиненными безъ всякаго стыда и совѣсти въ стилѣ французскаго или нѣмецкаго Ренесанса. Еще болѣе та-

лантливый чѣмъ всѣ эти художники, вмѣстѣ сложенные, да еще съ прибавкой многихъ десятковъ другихъ, —нашъ Антокольскій получилъ первую по всей выставкѣ медаль за скульптуру за своего „Христа", въ самомъ дѣлѣ прекраснаго, превосходнаго, впервые являвшагося въ костюмѣ еврейскомъ, но все-таки ничуть не еврея и не историческую личность, а сентиментальнаго и жиденькаго духомъ, на манеръ всяческихъ обще-европейскихъ элегій. И это былъ тотъ самый Антокольскій, который такъ великолѣпно, такъ оригинально начиналъ своей глубоко-національной, глубоко-исторической „Инквизиціей надъ евреями", своимъ „Споромъ въ шинкѣ о Талмудѣ", своими правдивыми жанрами: „Евреемъ портнымъ" и „Евреемъ скупцомъ". Куда теперь дѣвалось все прежнее, крѣпкое, оригинальное еврейство его сюжетовъ и творчества; какимъ чудомъ оно распустилось и растаяло такъ быстро подъ роскошными и красивыми, но разслабляющими и обезличивающими лучами итальянскаго солнца!—Куда все прежнее дѣвалось?

Все это, вмѣстѣ со многими другими примѣрами того же сорта и той же категоріи, какіе все это были, на мои глаза, печальные примѣры измѣны національному своему знамени, родному своему племени! Не знаю какъ другимъ, но мнѣ такіе продукты безцвѣтнаго, анти-національнаго художества представлялись чѣмъ-то непріязненнымъ и безцѣльнымъ, почти враждебнымъ. Нашъ вѣкъ чѣмъ далѣе идетъ, тѣмъ болѣе доказываетъ безсиліе всякаго искусства, не покоющагося на національныхъ корняхъ, и изъ нихъ не исходящаго. Съ чѣмъ художникъ родился, какими впечатлѣніями и картинами былъ постоянно окруженъ, среди чего выросъ и возмужалъ, къ чему глубоко прильнули его глаза и душа, только то и способенъ онъ высказать съ великимъ выраженіемъ и правдой, съ истинной силой. Все остальное, какъ бы ни было красиво на взглядъ и умѣло по формѣ, будетъ бѣднымъ пустоцвѣтомъ, взошедшимъ на пескѣ, и его сдунетъ прочь первый вѣтеръ.

Отчего же столькимъ новымъ художникамъ-евреямъ все это остается и чуждо, и неизвѣстно? Или еврейская національность кажется имъ, по старымъ общимъ привычкамъ, все еще бѣдною или ничтожною? Или темъ у ней мало въ ея старой и новой исторіи, начиная отъ сѣдой древности и кончая нынѣшними днями? Или типовъ у ней нѣтъ, и красоты тѣла и духа тоже? Пускай такъ. Но отчего же иначе думали художники-европейцы, и старые и новые, тѣ, у которыхъ именно было много таланта, таланта всего больше оригинальнаго и самобытнаго между всѣми современными ими художниками? Посмотрите на Рембрандта, посмотрите на Кнауса. Эти два живописца величины ничуть не равныя: первый—одинъ изъ величайшихъ художественныхъ геніевъ міра, второй—только прекрасный талантъ. Но оба они, одинъ два столѣтія тому назадъ, другой въ наше время, видѣли ясными глазами, сколько богатаго, сколько самаго благодарнаго для художества матеріала лежитъ въ окружающемъ ихъ еврействѣ, и дѣлали не разъ за евреевъ-художниковъ то, что должны были бы дѣлать эти послѣдніе, забывшіе или презирающіе свою коренную задачу. Я не остановлюсь уже здѣсь на тѣхъ многочисленныхъ chefs d'oeuvre'ахъ съ еврейскими современными сюжетами, которые блещутъ яркими алмазами въ вѣнцѣ Рембрандта (довольно вспомнить его „еврейскихъ нищихъ", его „еврейскаго слѣпца" изображающаго древняго Товію, его „еврейскую невѣсту", и превыше всего его геніальный портретъ „еврейскаго врача", задумчиво сходящаго, по лѣстницѣ, отъ больного); но мнѣ хотѣлось бы указать многимъ изъ нынѣшнихъ евреевъ-художниковъ хоть на двѣ новѣйшія картины Кнауса, занимавшія одно изъ самыхъ первыхъ и почетнѣйшихъ мѣстъ въ германскомъ художественномъ отдѣлѣ всемірной выставки. Одна изъ этихъ картинъ была: мальчикъ-еврей, которому старикъ еврей (отецъ или дядя) гдѣ-то въ подвалѣ, въ лавчонкѣ, даетъ урокъ на счетъ того, ка̀къ ему надо ловчѣе торговать, ка̀къ ладить дѣло съ покупщиками; другая картина представляла того же мальчика-еврея, съ портмонэ въ рукахъ, радующагося на первый выторгованный имъ барышъ. „Какія ничтожныя пустыя темы!" скажутъ одни, гадкіе жеманники и лже-аристократы искусства. „Какія славныя вѣрныя правдивыя темы!" скажутъ другіе, не заботящіеся о высокости, но чувствующіе за то жизненность и истину. И какъ прелестна, оба раза, улыбка и поза этого мальчика, сколько въ ней юности и неиспорченной еще граціи, сколько свѣжести и непринужденности! Какъ не было ко всему этому вниманія у столькихъ художниковъ-евреевъ, которымъ раньше всѣхъ другихъ принадлежали эти темы, наравнѣ съ множествомъ иныхъ еще еврейскихъ темъ стараго и новаго времени, темъ милыхъ и граціозныхъ, высокихъ и грозныхъ, страстныхъ и трагическихъ, или же наивныхъ и полныхъ комизма? Гдѣ у нихъ были глаза?

Трудно было бы въ прошломъ году, во время всемірной выставки, не обратиться съ подобнымъ же упрекомъ и ко множеству другихъ еврейскихъ художниковъ, дѣйствовавшихъ тогда передъ всемірною публикою, въ Парижѣ. Возьмите, сколько тутъ присутствовало, въ ту минуту, еврейскихъ музыкантовъ, композиторовъ, фортепіанистовъ, скрипачей, пѣвцовъ и пѣвицъ, блиставшихъ талантомъ (талантомъ истиннымъ и глубокимъ), привлекавшихъ всѣ глаза и сердца, но забывшихъ о племени и народности. Ни единой еврейской черты и звука тутъ не было, все уже превратилось въ нѣчто обще-европейское, безнаціональное, безхарактерное и безличное. Какая тутъ была громадная потеря силъ!

И, какъ подумаешь, эти самые объевропеенные евреи—сколько они способны были бы представить остальному міру оригинальныхъ мелодій, самобытныхъ ритмовъ, характернѣйшаго выраженія и никѣмъ нетронутыхъ нотъ душевныхъ!

Мнѣ хотѣлось всякій разъ громко, вслухъ, пожалѣть обо всѣхъ этихъ людяхъ, музыкантахъ, скульпторахъ, архитекторахъ, живописцахъ, точно столько же, сколько я жалѣлъ тысячу разъ объ англичанахъ и русскихъ, изъ кожи лѣзущихъ вонъ, чтобы писать картины на манеръ итальянцевъ, или о французахъ и нѣмцахъ, душу полагающихъ за то, чтобы строить

соборы и дворцы на манеръ грековъ и римлянъ. И тутъ и тамъ, нелѣпость все одна и та же. Только безуміе поддѣлки новой Европы подъ старую Италію и Грецію уже довольно ясно и часто сознано, а безуміе поддѣлки со стороны еврейскихъ художниковъ подъ чужое творчество—еще, кажется, и не подозрѣвалось никогда.

О комъ мнѣ еще много разъ приходилось жалѣть —это о еврейскихъ актерахъ и актрисахъ. Сколько между ними всегда бывало великолѣпныхъ, яркихъ талантовъ; просто изумляться надо! Имена ихъ хорошо знакомы всей Европѣ, всему міру. Но здѣсь опять та же бѣда: полнѣйшее равнодушіе къ собственной своей національности, полнѣйшее забвеніе ея. Конечно, актеръ существо въ высшей степени не самостоятельное, подвластное, въ девяти стахъ случаяхъ изъ тысячи зависящее не отъ своей воли и вкусовъ, а отъ дирекціи театра, отъ царствующихъ понятій публики и литературы, отъ того, что̀ въ данный моментъ есть на лицо и въ обращеніи на театрахъ, отъ современной моды и предразсудковъ. И все-таки есть всегда у актера свое гнѣздышко и уголокъ, гдѣ онъ полный хозяинъ, гдѣ онъ распоряжается какъ любитъ и знаетъ. У него во многихъ случаяхъ остается вся власть выбирать, что̀ ему нравится, назначать и заказывать авторамъ, вліять на нихъ своимъ талантомъ и вѣсомъ, и въ результатѣ— исполнять то, что̀ ему дорого. Отчего актеры-евреи никогда не воспользовались этою властью и возможностью? Охоты, потребности не было? Или знанія? Но подумайте только, еслибы такая геніальная женщина, какъ Рашель, хоть иной разъ, хоть изрѣдка, швырнула бы на единую минуту въ сторону свой нестерпимый лже-классическій котурнъ, скроенный во времена версальскаго царя-солнца, Людовика XIV, задавленнаго саженнымъ парикомъ, и подпертаго аршинными каблуками, и окунулась бы въ истинную еврейскую исторію, въ истинные еврейскіе характеры и сцены! Что бы это была тогда за глубина, правда, страстность и красота! Но бѣдной Рашели, испорченной ложнымъ тогдашнимъ художественнымъ воспитаніемъ, наравнѣ со всею ея европейскою публикою, не могло еще этого и приходить на мысль, и она всю силу громаднаго, чуднаго своего таланта продолжала расточать на искусственную пластичность и условную красивость выраженія Федръ, Герміонъ и Роксанъ. Пробованныя же ею роли Юдиѳи, Эсѳири, Аталіи были ничто иное, какъ мистификаціи: тутъ не было и тѣни чего-либо еврейскаго, все только та же корнеліевская и расиніевская несносная реторика. Надобна была глубокая страстность этой еврейки, чтобы, несмотря ни на что въ ея классическихъ роляхъ сіяли все-таки ослѣпительнымъ блескомъ ея внутренній огонь, душевная ея сила и поразительное великолѣпіе ея драматической пластики. Бѣдная Рашель! На какія пустыя задачи потратила она всю свою жизнь и талантъ!

Послѣ долгаго антракта, у Рашели нашлась, на нашемъ еще вѣку, наслѣдница: Сара Бернаръ. Эта новая еврейка далеко не равнялась прежней по силѣ выраженія и красотѣ пластики, по геніальной необузданности вдохновенія, но талантъ ея многостороннѣе и разнообразнѣе. Она не только изумительная актриса, она талантливая скульпторша и живописица, она тоже и талантливая писательница. И каждымъ искусствомъ она занимается съ тою энергическою страстностью, которая на половину всегда ручается за успѣхъ таланта. Для самаго серьезнаго изученія своего дѣла она себя не жалѣла. Сюда она вкладываетъ всѣ свои силы, и, не смотря на тяжкую усталость отъ театральнаго представленія, проводитъ потомъ иногда цѣлыя ночи напролетъ въ своей мастерской, за лѣпкой бюста или статуи. На большой парижской выставкѣ 1876 года жюри присудилъ ей „почетный отзывъ" за группу ея, изображавшую сумасшедшую отъ горя старуху надъ трупомъ молодого сына ея, только-что вытащеннаго изъ воды, на берегу моря. Много еще было тутъ технической неопытности и неумѣлости, но ярко бросалась въ глаза глубокая драматичность и правда выраженія бѣдной женщины: она была скопирована съ натуры. Сара Бернаръ собственными глазами видѣла эту страшную минуту, эту потрясающую сцену. Вылѣпливая свою группу, она торопилась не художникомъ себя выказать, а выразить въ глинѣ то, что̀ мучительнымъ гнетомъ давило ея душу. Но такъ глубоко принимаютъ впечатлѣнія и творятъ только одни настоящіе художники. На выставкѣ 1878 года (одновременно со всемірной выставкой) Сара Бернаръ выставила два бюста, вылитыхъ изъ бронзы: одинъ Эмиля Жирардена, другой какого-то еще другого литератора. Тутъ успѣхъ былъ громадный уже и по техникѣ, и не было художника въ Парижѣ, который не сознавалъ бы этого успѣха и съ восхищеніемъ громко не трубилъ бы о немъ повсюду: вѣдь нынче Сара Бернаръ — божество всего Парижа, особенно всѣхъ художниковъ. И какъ имъ было не радоваться на блестящее усовершенствованіе своей фаворитки, глядя на чудесно вылѣпленную голову Жирардена, на тонкое выраженіе его лица, на умъ въ глазахъ, на сложившуюся складкой хитрую улыбку его губъ. Представьте же себѣ, какъ великолѣпна должна быть на сценѣ, какъ должна постоянно развиваться та актриса, глубоко талантливая уже по природѣ, да въ добавокъ такъ сильно и постоянно работающая надъ разнообразными сторонами своей богатой художественной натуры.

И дѣйствительно, Сара Бернаръ — одно изъ самыхъ яркихъ явленій современной художественности въ Европѣ. Страстность, сила, правдивость выраженія, естественность и простота, сарказмъ и насмѣшка, наивная грація, трагичность, прелесть позы, голоса и произношенія — все въ ней соединяется. Къ несчастью, она слишкомъ стала француженкой, и слишкомъ мало осталась еврейкой. Но что̀, еслибы ей случилось однажды напасть, среди своихъ многочисленныхъ ролей, на еврейскую роль и личность. Вѣдь у талантливаго Айры Ольдриджа что̀ было самаго поразительнаго, самаго великолѣпнаго, самаго талантливаго? Конечно, роль Отелло: тутъ на сценѣ было его племя, его раса, душевныя движенія, натура и ухватки негра, и съ безпредѣльной правдой выраженія, тутъ вылившейся, уже ничто другое не могло

равняться. Мнѣ кажется, что-то подобное могло бы случиться въ прежнее время съ Рашелью, въ настоящее время съ Сарой Бернаръ. Пусть бы она немножко поменьше играла на своемъ вѣку реторичныхъ лжегреческихъ Андромахъ Расина, или испанскихъ донна Соль Виктора Гюго (подчасъ столько же вычурныхъ и реторичныхъ), играла бы поменьше нелѣпыхъ и невообразимыхъ „Иностранокъ" Александра Дюма-сына, и пусть бы хоть когда-нибудь счастливый случай заставилъ ее взять и создать со всею талантливостью типъ и характеръ которой-нибудь еврейки прежняго или нынѣшняго времени—и кажется, тутъ можно было бы ожидать чего-то такого, что̀ выдвинуло бы талантъ ея въ еще болѣе чудесномъ блескѣ и оригинальности. Вѣдь не до такой же степени вытравлено еврейство въ Европѣ, чтобы талантливому художнику или художницѣ этого племени нечего было тамъ и черпать характернаго и оригинальнаго, т.-е. самаго драгоцѣннаго для искусства.

Удивительно, какъ еврейскіе художники сами не видятъ и не понимаютъ собственныхъ же своихъ пользъ и выгодъ. Впрочемъ они въ этомъ не одни.

Придетъ же, однако, должно быть, и то время, когда уже съ этой стороны не придется болѣе упрекать ни одного изъ нихъ, и евреевъ, и неевреевъ.

Не будучи евреемъ, я считалъ интереснымъ и важнымъ разсмотрѣть права и обязанности еврейскаго художника и еврейскаго художества.

Мнѣ казалось, что надо же кому-нибудь и изъ не-евреевъ этимъ заняться, когда сами евреи того не дѣлаютъ, что̀ должны были бы дѣлать. При этомъ, у меня нѣтъ и не было никакой исключительной симпатіи спеціально къ еврейскому искусству. Въ продолженіе долгой моей жизни, посвященной изученію исторіи искусства и художниковъ, мнѣ приходилось не разъ печатно высказывать мое мнѣніе о многихъ художественныхъ школахъ: особенно меня всегда интересовали тѣ школы, которымъ, наконецъ, удавалось возродиться, на нашемъ вѣку, изъ долгаго ледянаго омертвѣнія. Таковы были новыя школы: испанская, венгерская, польская, тирольская, шведская, всѣ итальянскія, американская; наконецъ, и болѣе всего —русская. Еврейская школа—только одна изъ нихъ. Какъ же о ней не говорить, какъ же ее тоже не разсматривать?

(*«Еврейская Библіотека», изд. Ландау, Спб. 1879, т. VII, стр. 257—281*).

Открытіе художественныхъ выставокъ (1879).

Въ пятницу, 23 февраля, открылось двѣ выставки разомъ: одна, „Общества выставокъ"—въ залахъ Академіи художествъ, другая, „Товарищества передвижныхъ выставокъ"—въ залахъ Академіи наукъ. И такъ, цѣлыхъ двѣ академіи даютъ ныньче пріютъ нашимъ художникамъ. Гдѣ отказала Академія художествъ, тамъ помогаетъ Академія наукъ. И невольно подумаешь съ восторгомъ: слава Богу, что у насъ академій двѣ. Что было бы, еслибы ихъ была всего одна? Куда дѣваться всѣмъ тѣмъ художникамъ, кого не хочетъ Академія художествъ, кого она вдругъ погладитъ противъ шерсти? Закрыть, что ли, свою лавочку, забросить кисти и палитру? По счастью, до этого не дошло, выручила благодѣтельница, василеостровская сосѣдка, должно быть въ благомъ предвѣдѣніи заблаговременно заведенная самимъ Петромъ Великимъ. Ну вотъ, теперь честь ей и слава! А еще бывали люди на свѣтѣ, что не разъ сомнѣвались въ пользѣ и необходимости академій?!

Однако же не о нихъ однѣхъ теперь рѣчь идетъ. Надо, кажется, побывать на обѣихъ выставкахъ, и тоже сказать: слава Богу, что у насъ не одна выставка, а цѣлыхъ двѣ. Чего на одной не хватаетъ, то̀ найдешь на другой. Какихъ совершенствъ не встрѣтишь у блондинки, тѣ окажутся у брюнетки. Ну вотъ, и великолѣпно! Пища и продовольствіе есть теперь на всѣ потребности, на всѣ вкусы, некому и не на что пожаловаться. Было время, еще недавно, когда обѣ выставки какъ будто боялись одна другой, другъ дружки избѣгали. Теперь ихъ хозяева хорошенько разсмотрѣли каждый противоположную сторону, и, наконецъ, пришли къ тому, къ чему должны бы прійдти давнымъ давно: имъ нѣчего ни соперничать, ни бояться, они принадлежатъ совершенно разнымъ мірамъ, понятіямъ и настроеніямъ.

Выставка „Товарищества передвижныхъ выставокъ"—есть выставка національная и русская, притомъ выставка всѣхъ лучшихъ нашихъ художниковъ. Выставка же „Общества выставокъ"—есть выставка почти совершенно и исключительно иностранная, и притомъ художниковъ, почти безъ исключенія все только второстепенныхъ и третьестепенныхъ, а иногда и того ниже. Этихъ послѣднихъ много числомъ, но выигрыша нѣтъ отъ того, для качества. Кто усомнится въ моемъ утвержденіи, что эта вторая выставка—почти совершенно и исключительно иностранная, пусть пройдется только по заламъ Академіи художествъ, и пусть самъ порѣшитъ, какъ надо считать ту выставку, гдѣ первую роль играютъ все художники не русскіе родомъ, а итальянцы, австрійцы, финляндцы и иные? Откуда ихъ только понабрали, при русскомъ обычномъ безлюдьи, просто уму непостижимо. А которые и русскіе по рожденію, то такіе, что всего болѣе добиваются, ка̀къ бы походить на иностранцевъ. И хотя въ числѣ иностранцевъ есть даже такой капитальный иностранецъ, какъ самъ Макартъ (картина его „Ромео и Джульетта"—сцена въ саду), но это все-таки ничего не перемѣняетъ въ

сущности дѣла, и все-таки выставка въ залахъ Академіи художествъ есть, по преимуществу, выставка разныхъ какихъ-то постороннихъ, случайныхъ, вовсе не важныхъ гостей—а не хозяевъ.

Хозяева—тѣ у передвижниковъ. И какіе хозяева! Все народъ молодой, свѣжій и талантливый, все молодые люди, ищущіе развитія и пробующіе новые пути. Иные при этомъ добиваются блестящихъ результатовъ. Между ними самую первую и высокую роль играютъ нынче трое: В. Е. Маковскій—по части; такъ-называемаго, „жанра“ (великолѣпная картина „Осужденный“—лучшее, что на своемъ вѣку написалъ В. Е. Маковскій, — и нѣсколько маленькихъ); И. Н. Крамской—по части портретовъ (изумительный портретъ художника Литовченки, отличный портретъ пѣвицы Лавровской, представленной на эстрадѣ дворянскаго собранія, во время концерта, и нѣсколько другихъ, капитальныхъ же); И. Е. Рѣпинъ, по части историческихъ картинъ („Царевна Софія въ кельѣ Новодѣвичьяго монастыря“—вещь выходящая изъ ряду вонъ).

Послѣ произведеній этихъ трехъ главныхъ корифеевъ настоящей выставки, слѣдуетъ цѣлый рядъ другихъ еще отличныхъ, или въ высшей степени замѣчательныхъ произведеній, напримѣръ: превосходный портретъ, дѣланный П. Брюлловымъ съ его брата, портреты и русскіе сюжеты К. Маковскаго, „Слѣпые калики подъ Кіевымъ“ — Н. А. Ярошенки, „Ужинъ въ деревнѣ“—Максимова, пейзажи В. Д. Полѣнова и довольно много другихъ. Картины гг. Шишкина, М. П. Клодта, Савицкаго, Мясоѣдова не были еще получены въ день открытія выставки, но уже и то, что было на лицо, представляло составъ, ярко блестящій талантомъ. Скоро надѣюсь представить читателямъ „Новаго Времени“ подробный отчетъ.

(„Новое Время“, февр. 1879 г., № 1077).

Художественныя выставки 1879 г.

Статья первая.

Еслибы какой-нибудь иностранецъ, наслышавшись о великихъ успѣхахъ русской художественной школы на послѣдней всемірной выставкѣ, очутился бы теперь случайно въ Петербургѣ, онъ былъ бы многимъ пораженъ. Онъ спросилъ бы, натурально: „А скажите, пожалуйста, какой у васъ главный художественный центръ?“—Академія художествъ.—„Ну и что же, бываютъ тамъ иной разъ выставки?“—Какъ же, всякій годъ. Вотъ и теперь тоже на дняхъ открылась тамъ выставка.—„И большая?“—Большая: 221 номеръ по каталогу. — „Ну, merci, monsieur. Бѣгу туда. Мнѣ такъ интересно познакомиться со знаменитымъ нынче русскимъ искусствомъ. Я какъ разъ впопадъ сюда поспѣлъ, въ Парижѣ не случилось быть прошлымъ лѣтомъ“.—И вотъ нашъ иностранецъ, на крыльяхъ надежды, полный жажды познанія добра и зла, летитъ на Васильевскій славный островъ, вѣшаетъ шубу свою у меланхолическихъ швейцаровъ Академіи художествъ, и ходитъ по 15 саженнымъ заламъ. Статистика сильно радуетъ тотчасъ же его сердце: все на лицо есть, и гравюра, и скульптура, и живопись масляными красками, и „матовая восковая живопись“, и акварель, и перо, и карандашъ, даже секретный кусочекъ архитектуры есть (существующей тутъ въ дѣйствительности, но игнорируемой каталогомъ)—все, все, что угодно есть; прибавить бы только еще розовые восковые слѣпки медалей, на которые никто никогда не смотритъ, но которые явно нужны для общаго благополучія и удовольствія—и выставка была полная, какъ во всѣ времена академическія.

Но, Боже, какое разочарованіе, только что статистика прекращаетъ ходить колесами въ головѣ. „Гдѣ же ваши таланты, гдѣ же смѣлость, храбрый починъ, новости русскихъ художниковъ, про которые такой крикъ подымали прошлымъ лѣтомъ иностранныя газеты?“ спрашиваетъ бѣдный иностранецъ, даже немножко вспотѣвшій, отыскивая русскія дарованія. „Что за пропасть! Ничего нѣтъ, хоть шаромъ покати. Вѣдь позвольте вамъ на ушко сказать, всѣ эти 200 штукъ и одной порядочной не стоятъ. На что было и затѣвать этаку-то выставку, людей зызывать, объявленія печатать! Да еще цѣлый рубль платы назначать по четвергамъ! Словно и невѣсть что вамъ тутъ покажутъ, въ эти аристократическіе четверги, наединѣ отъ толпы, вдали отъ низкаго „простого народа“, вдали отъ непозволительныхъ разночинцевъ. Неужели у васъ ничего получше нѣтъ?“—Какъ нѣтъ! Вонъ подите туда, подальше немного, въ другую академію—подите и посмотрите. — Идетъ и смотритъ. „А, такъ вотъ въ чемъ вся сила! Такъ вотъ какъ у васъ дѣла идутъ! Тамъ, на первой, только тѣ, кто не желаетъ показывать цѣлой Россіи своихъ статуй и картинъ, должно быть стыдно, прячутъ ихъ. Ну, чтожъ! Они и правы. Хорошо дѣлаютъ“.

Однакожъ, оставимъ нашего иностранца въ сторонѣ. Пускай онъ самъ разбирается, какъ знаетъ, а намъ пора и выставку немного обозрѣть.

Что это въ самомъ дѣлѣ, каталогъ архитектуру-то какъ разъ и забылъ? Ея такъ мало, такъ мало на выставкѣ, всего одна единственная вещь во всѣхъ залахъ, словно будто все архитектурное племя повально вымерло въ Академіи, и нѣтъ больше на свѣтѣ архитекторовъ, и кто будетъ впередъ строить —неизвѣстно! И эту-то единственную штуку „Общество выставокъ“ и знать не хочетъ, словно это не „произведеніе“. Но, что всего лучше: надписано на модели архитектурной имя „Левковичъ“ и, натурально, каждый тотчасъ думаетъ, что г. Левковичъ не

кто иной, какъ авторъ этой граціозной часовни съ изящными балясинами, покрытыми красивымъ выпуклымъ орнаментомъ и плетешками. Не тутъ-то было. Г. Левковичъ только дѣлалъ модель, а часовня—одна изъ красивѣйшихъ и удачнѣйшихъ созданій профессора Гримма, въ имѣніи „Михайловка" великаго князя Михаила Николаевича, близь Петербурга. Кто же изъ посѣтителей выставки можетъ самъ собою обо всемъ этомъ догадаться?

По части гравюры—по крайней мѣрѣ хоть кто-нибудь появляется на академической выставкѣ, да еще изъ молодого поколѣнія. И то слава Богу. На нынѣшній разъ этотъ кто-нибудь, это исключеніе—г. Бобровъ, выставившій два портрета аквафорты (гр. Киселевъ, А. И. Артемьевъ) и еще двѣ гравюры со стариннаго портрета Петра Великаго, во весь ростъ, масляными красками, принадлежащаго графу Шереметьеву. Всѣ четыре вещи—пожалуй, недурны, но какъ это далеко отъ того, что̀ обѣщалъ прежде, когда-то, этотъ самый г. Бобровъ, сначала какъ живописецъ, а потомъ даже и какъ граверъ! Тоже „не сдержалъ?" Но что̀ г. Бобровъ: я бы спросилъ лучше, куда дѣвались наши аквафортисты, всѣ эти господа, въ началѣ такъ рьяно принявшіеся, написавшіе даже тотчасъ уставъ, по пунктамъ, съ параграфами, по всѣмъ правиламъ—а теперь, гдѣ они, кто о нихъ слыхалъ? И слѣдъ простылъ! Какъ это все досадно и гадко, просто тоска беретъ. За что только мы не хватаемся, чего-то не перещупаемъ и не полижемъ, а тамъ посмотришь, дней черезъ 10 и думать забыли, даже самые горячіе затѣйщики. Много ли наживешь хорошаго, при вѣчномъ, непобѣдимомъ легкомысліи и перескакиваніи съ одного предмета на другой?

Вотъ, напримѣръ, хотя бы въ этомъ дѣлѣ: вотъ и отличается г. Бобровъ одинъ за всѣхъ, и рука не поднимается написать что-нибудь ему въ осужденіе, когда онъ одинъ только и уцѣлѣлъ, а всѣ разбѣжались, куда глаза глядѣли, а за спиной тутъ же пребываетъ цѣлая Академія въ величественномъ молчаніи, „съ достоинствомъ". Еще бы не поклониться въ поясъ г. Боброву, каковъ онъ ни есть!

Вонъ на наше граверное безлюдье является къ намъ на выставку уже и какой-то иностранецъ, граверъ Роръ изъ Кенигсберга. У васъ-молъ вонъ какой недочетъ, ну-те-ка я помогу. Но на что намъ этотъ дока изъ Кенигсберга? Вѣдь у него ни поучиться чему, ни полюбоваться на что. Вѣдь онъ просто затеръ и скомкалъ одну, если не изъ лучшихъ, то интереснѣйшихъ картинъ послѣдней всемірной выставки: „Выѣздъ запорожскихъ казаковъ", польскаго живописца Брандта. У насъ никто и не думаетъ притрогиваться къ малороссійскимъ живописнымъ сюжетамъ, ни малороссы, ни великоруссы. Нечего дѣлать, давайте смотрѣть картины сосѣдей, польскихъ художниковъ, тѣ попредпріимчивѣе нашего будутъ. Посмотрите хоть на этого великолѣпнаго Матейку. Тотъ себѣ сидитъ въ Краковѣ, а взгляните, какіе поминутно сюжеты затѣваетъ, гдѣ старая Русь и старые русскіе люди на сценѣ, да вѣдь какъ вѣрно, да вѣдь какъ мѣтко. Вспомните, напримѣръ, хоть его „Люблинскую унію", его „Стефана Баторія". Натурально, первая его цѣль—свое отечество прославить, выставить его торжество, и силу, и славу, и всяческій казовый конецъ—оно и понятно, польскому патріоту, да еще иначе быть; но отчего же у насъ-то ничего подобнаго не предпринимается, ничего не дѣлается? Все у насъ твердятъ, обыкновенно, про недостаточную „подготовку", про молодость начинаній, про слишкомъ короткое время съ тѣхъ поръ, что дѣло пошло въ ходъ—но какая же длинная подготовка у польской-то исторической школы въ живописи, какіе такіе у нея-то были предтечи и предварительные періоды? Ничего подобнаго, она не болѣе какъ ровесница русской исторической школѣ. Такъ вотъ, за неимѣніемъ собственныхъ своихъ запорожцевъ, надо любоваться на польскихъ. Конечно, Брандтъ, продѣлавшій свое художественное воспитаніе въ Мюнхенѣ и тамъ прожившій много лѣтъ своей жизни, далеко не то, чѣмъ былъ бы настоящій украинскій художникъ, знающій свою страну до кончика ногтей, проживщій тамъ весь вѣкъ, и способный выразить со всею глубиною правды, и жизнь, и типы, и сцены, и красоту. Но гдѣ же ихъ прикажете взять, настоящихъ-то, когда никому ни до чего дѣла нѣтъ? Брандтъ представилъ, очень талантливо, по крайней мѣрѣ со всею свѣжестью почина, дикую и пеструю казацкую орду, выѣзжающую на походъ. Дѣло происходитъ въ степи. Впереди двигается, маленькой рысцой, атаманъ, въ буркѣ и высокой мѣховой шапкѣ, съ булавой въ рукѣ, съ суровымъ выраженіемъ на старомъ лицѣ; конь его чуть не до колѣнъ уходитъ въ высокую траву и ласково гнетъ крутую шею, подъ начальническою могучею рукою. Сзади воеводы несется на своихъ степныхъ горбоносыхъ и тонконогихъ коняхъ, съ присвистомъ и пѣснями, вся разношерстная ватага, съ длинными копьями въ рукахъ или у стремени, съ балалайками и бубнами, по которымъ брякаютъ загорѣлыя руки, съ залихватскими южными лицами, съ длинными закрученными усами, съ бритыми черепами. Что за шумъ и гвалтъ, что за дикое раздолье, что за полу-азіятскія лица и типы! Что за гамъ и звонъ, что за гиканье и вскрики слышатся изъ этой картины! Смотришь на нее, и въ самомъ дѣлѣ переносишься мыслью въ старую Украйну, въ приднѣпровскія степи, припоминаешь и Гоголя, и „Тараса Бульбу". И все-то хорошее, и все-то художественное, что было въ этой картинѣ, засуслилъ и затопталъ кенигсберскій граверъ, должно быть тоже имѣющій претензію попасть намъ въ учителя. На безрыбьѣ—молъ. Иначе, на что было ему и пожаловать къ намъ на выставку?

Скульптура гораздо многочисленнѣе всего этого, но, признаться, она мало кого изъ посѣтителей утѣшаетъ. Что-то про нее никто не говоритъ. Да и въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ тутъ много интересоваться? Портреты, потреты и портреты, да еще по большей части не съ натуры, а съ фотографій! Дѣло расхожее, дѣло крайней необходимости для заказчиковъ, дай Богъ, чтобы было тутъ хоть немного сходства—ну, вотъ и дѣло съ концемъ, ни о чемъ другомъ и не спрашивайте. Но когда мнѣ, кромѣ изображеній разныхъ

„скончавшихся“, все конечно личностей достопочтенныхъ и очень интересныхъ,—со всѣми ихъ звѣздами, аксельбантами, кружевами, лентами и гирляндами,—для ихъ родныхъ и знакомыхъ, когда мнѣ еще поднесутъ проектъ фонтана—„Похищеніе Европы Юпитеромъ“, профессора фонъ-Бока, тогда я говорю, что это ничуть не талантливая, а просто несносная дребедень; что это не что иное, какъ второе изданіе прошлогодняго (кажется) „Послѣдняго для Помпеи“ того же автора и „Минервы“ на верху купола с.-петербургской Академіи (которую пришлось къ несчастію всѣмъ разсматривать, въ Парижѣ, на всемірной выставкѣ); говорю еще, что не могу въ себя прійдти отъ изумленія отъ такихъ профессоровъ; наконецъ, объявляю, что все это почти столько же негодно и непозволительно, какъ группы изъ киверовъ, барабановъ, трубъ, ружей и значковъ, пополамъ съ разложенною на полу зеленью, все вмѣстѣ заказанное преображенскимъ полкомъ и отлитое изъ серебра академикомъ Чижовымъ.

Но, можетъ быть, это все такъ не важно, и невзрачно, потому что это—старый здѣшній устой, и что-нибудь получше и посочнѣе отыщется у тѣхъ, кто только вотъ сію секунду прямо съ пыла, прямо съ плиты—изъ самой Италіи? Такъ вотъ же вамъ цѣлый взводъ произведеній изъ мрамора и гипса, въ ростъ и въ поясъ, г. Попова, только-что выбывшаго изъ Рима, и только-что пріѣхавшаго на Васильевскій островъ. Онъ уже тотчасъ и профессоръ, значитъ у него уже есть на лицо надлежащее соединеніе итальянскаго неба и по ту сторону невскихъ достоинствъ? Но, признаюсь, не люблю я его „Фрину“, по имени гречанку, а родомъ просто модель по одному франку, съ неизящною грудью и животомъ, съ манерными волосами на затылкѣ, во вкусѣ жиденькаго леденца Кановы (этого Беллини скульптуры), съ позой-кривлякой, съ суховатыми ногами почти мальчика. Что это за гречанка, что это за верхъ совершенства человѣческаго тѣла, отъ кого будто бы обомлѣли и покривили душой аѳинскіе старые дураки, судьи? Нѣтъ, посмотрите еще разъ на „Фрину“ Жерома, старую знакомку: тамъ и красота тѣлесная, тамъ и стыдъ въ дрожащихъ колѣнкахъ, ищущихъ одна другую; тамъ даже пальцы на ногахъ, и тѣ говорятъ: намъ стыдно, и стараются какъ-нибудь согнуться и спрятаться; тамъ и руки поднялись къ лицу и закрыли его. Вотъ это я называю: художественное произведеніе, вотъ это я называю: чувство и выраженіе, вотъ это я называю: художникъ. А то здѣсь, этотъ ледъ, эта всеобщая гримаса цѣлаго тѣла, скопированная съ безвкусной натурщицы—и это искусство? И это талантъ? И для этого стоило ѣздить за тридевять земель, подъ голубыя небеса, и смотрѣть на солнце, и почитать себя счастливѣйшимъ смертнымъ, и шесть лѣтъ млѣть отъ Ватикана и макаронъ? Иные говорятъ: красиво! ахъ какъ красиво! Ну нѣтъ, отвѣчаю я, красиво—да не очень. Нельзя же, наконецъ, чтобы ровно ничего не было послѣ столькихъ годовъ хлопотанья и лѣпленья, столькихъ потраченныхъ тысячъ казенныхъ рублей. Но право, мнѣ кажется, итальянская игра не стоила русскихъ свѣчъ.

Про „смѣющихся“, „улыбающихся“, „пляшущихъ“ и иныхъ дѣвочекъ и мальчиковъ, въ итальянскомъ и просто никакомъ костюмѣ и тряпкахъ—я уже не говорю. Это просто итальянская скульптурная рутина, итальянскія „граціи“ г. Попова. Единственно изо всего выставленнаго новымъ профессоромъ скульптуры, о чемъ мнѣ, кажется, еще стоитъ говорить—это бюстъ дамы изъ терракотты, въ полосатомъ платьѣ, и въ модномъ жабо. Тутъ по крайней мѣры есть что то въ родѣ натуры и старанья приблизиться къ дѣйствительной правдѣ. А все прочее... лучше перестанемте говорить объ этомъ

По моему, и отъ этого художника, какъ отъ многихъ другихъ, воротившихся изъ Италіи, нечего ожидать впереди. Напрасно аппробовали его во время оно, напрасно посылали. Впрочемъ, и то правду сказать: чѣмъ профессоръ Поповъ хуже многихъ десятковъ другихъ, вотъ уже болѣе ста лѣтъ все аппробуемыхъ, посылаемыхъ, и потомъ возвращающихся? Рукой махнемте.

Какъ подумаешь, отчего это у насъ до сихъ поръ все не заведется, у скульпторовъ, мода заняться чѣмъ-нибудь другимъ кромѣ ихъ парадныхъ и торжественныхъ статуй, кромѣ ихъ оффиціальныхъ бюстовъ и портретовъ? Напримѣръ, отчего никто изъ нихъ не вздумаетъ приняться за изображеніе—животныхъ? Стыдно, что ли? А право, если не всегда, то хоть иной разъ, вышло бы, кажется, больше толку, и проку, чѣмъ ныньче. Кому не даются люди, авось дадутся звѣри. Лучше, право, увидать какого-нибудь отлитаго барса, съ чудесной шкурой, поднятой страшной лапой и сердитыми глазами, чѣмъ этихъ дрянныхъ такихъ и сякихъ „совѣтниковъ“, и засушенныхъ глупостью и праздностью бальныхъ дамъ. Посмотрите, какъ дѣло дѣлается по этой части на Западѣ! Тамъ зоологическіе сады не даромъ существовали; тамъ вѣдь всякое лыко въ строку. Ходятъ люди, смотрятъ, смотрятъ—подумаешь, все равно какъ у насъ, точь въ точь одно и то же, т.-е. ничего не видятъ, и ничего не остается у нихъ въ головѣ: анъ нѣтъ, на дѣлѣ выходитъ другое. Смотрѣть смотрятъ, да тотчасъ что-нибудь и подумаютъ, тотчасъ что-нибудь и придумаютъ. Глядь, сначала одинъ, тамъ другой, третій, пятый-десятый бросаетъ всяческихъ „великихъ людей“, изъ которыхъ ничего у него не выходитъ, и начинаетъ онъ лѣпить кто льва, кто лисицу, кто лошадь, кто крокодила,—но съ какимъ огнемъ, съ какимъ одушевленіемъ въ глазахъ и позѣ, съ какою страстью и съ какою драмой, не то что вялыя парадныя животныя, что стоятъ у насъ по мостамъ съ голыми какими-то Тарасами. Сколько на каждой выставкѣ, всемірной и не всемірной, увидишь тамъ битвъ и всяческихъ сценъ животныхъ, начиная отъ самыхъ маленькихъ размѣровъ и до колоссальныхъ. Какой интересъ, какой талантъ!

Мнѣ укажутъ у насъ на Лансерэ, на Обера, которыхъ вещи въ этомъ родѣ есть даже и на нынѣшней выставкѣ: „Табунъ“ и „На водопоѣ“—перваго, „Борзая съ лисицей“—второго. Но вѣдь за то же г. Лансерэ давно и пользуется хорошей, почетной репутаціей не то что у насъ, но и въ Европѣ; при

томъ, у Лансерэ и Обера развѣ не иностранная кровь въ жилахъ течетъ?

О скульптурѣ на бытовые сюжеты—я не смѣю уже и заикаться. Этого наши высокіе скульпторы и знать, разумѣется, не хотятъ. Они только посмотрятъ свысока на нелѣпаго проповѣдника глупостей. А взгляните хоть на французовъ: какая у нихъ масса талантливыхъ маленькихъ фигуръ и группъ изъ обожженной глины (terre-cuite), самыхъ пріятныхъ для глаза тоновъ, вмѣсто этой отвратительной мѣловой бѣлизны гипса, и изображаютъ онѣ пропасть то комическихъ, то серьезныхъ, то граціозныхъ, то трагическихъ сценъ изъ народной и современной жизни: тутъ и рыбаки съ корзинами рыбы прямо изъ моря, тутъ и молодые новобранцы, прощающіеся передъ отправленіемъ на войну, тутъ и брѣющіеся крестьяне, и говорящіе адвокаты, и барыня, и горничная, и пасторъ на каѳедрѣ,—наконецъ десятки и сотни всяческихъ сценъ и личностей. И кто же это все лѣпитъ и сочиняетъ? Не кто нибудь, не посредственности и не ничтожества какія-нибудь, а люди съ капитальнымъ талантомъ. И это все тамъ, на Западѣ, такъ важно и такъ нужно, что маленькія изящныя эти созданія покупаются массами, тысячами, и наполняютъ квартиры тѣхъ, кто любитъ искусство, но не можетъ по своему карману (и славу Богу!) покупать саженныхъ по росту, вершковыхъ по таланту „Клеопатръ", „Венеръ" и другихъ изумительныхъ героинь и героевъ.

Но что понапрасну желать! Подождемъ, пока „въ Европѣ" окончательно тонъ будетъ заданъ по части скульптуры. Тогда авось и у себя чего-нибудь дождемся. А пока, станемъ довольствоваться всегдашними нашими профессорами и академиками.

Но вотъ, однако, живопись на выставкѣ „Общества выставокъ", какъ она тамъ?

Плохо дѣло, плохо, утѣшительнаго мало, скажешь со вздохомъ. И, во-первыхъ, отпустимъ вонъ иностранцевъ. На что они тутъ—право не знаю. Если для продажи—ну, это дѣло другое. Если кто просится на выставку: позвольте-дескать у васъ постоять, авось найдутся дурачки купить тотъ товаръ, что нейдетъ съ рукъ у насъ дома, за границей — ну, извольте, отчего бы и нѣтъ: снисходительность добродѣтель почтенная. Но что за надобность выставлять вещи, давнымъ-давно купленныя, значитъ уже добравшіяся до благополучной гавани, и не нуждающіяся болѣе ни въ какомъ состраданіи? Вотъ хоть бы напримѣръ самъ Макартъ. Онъ превосходный, знаменитый живописецъ, это всякому извѣстно. Но развѣ не чисто изъ-за одного имени, и чтобъ немножко принарядить выставку, является тутъ вдругъ его „Ромео и Джульетта?" Вещь изъ неважныхъ макартовскихъ, фигуры слабыя и не нарисованныя порядкомъ (какъ всегда у этого художника), личности совершенно фантастичныя, вовсе не съ натуры, мужчина—въ родѣ женщины, женщина—въ родѣ мужчины, а колоритъ—только очень издали напоминающій ту чудесную игру красокъ, которою прославился знаменитый австріецъ, Паоло Веронезе нашего времени. Не для одного ли же имени все это выставлено?

Послѣ того, пропускаю цѣлый полкъ иностранцевъ, менѣе чѣмъ сомнительныхъ, каковы гг. Эдельфельдтъ съ деревяннымъ герцогомъ Карломъ Шведскимъ, дергавшимъ въ 1597 году мертваго финляндскаго губернатора Флеминга за бороду, въ гробу — что все-таки не произвело у него сколько-нибудь талантливой картины; каковы, далѣе, гг. де-Гре, Людовичи, Мартенъ, Гордиджани, Кюгельгенъ, и т. д.; пропускаю г. Зичи, никогда не сдѣлавшагося не только нашимъ, но и какимъ бы то ни было хорошимъ художникомъ (ссылаюсь на всѣхъ его непереваримыхъ сахарныхъ „Демоновъ", „Тамаръ", „Донъ-Жуановъ" и прочее); пропускаю г. Урлауба, который изъ недавняго товарища, по классамъ и по академіи, гг. Рѣпина, Полѣнова и другихъ, вдругъ превратился въ сухого, деревяннаго, буквоѣда — мюнхенца (смотри его: „Похороны скандинавскаго воина"); пропускаю даже и нѣкоего г. Свѣдомскаго, появляющагося въ первый разъ и до сихъ поръ вовсе неизвѣстнаго, русскаго или польскаго по фамиліи, но совершенно иностранца по всему (и по колориту, впрочемъ довольно шикарному, какъ слѣдуетъ юношѣ, учившемуся сначала въ Дюссельдорфѣ, а потомъ въ Римѣ, и по незнанію представляемой Россіи; развѣ только что все русскихъ жидовъ онъ хотѣлъ представить, уѣзжающихъ изъ Москвы, пока она горитъ въ 12-мъ году: и физіономіи, и пестрый по восточному костюмъ дѣвочки въ французскомъ старинномъ башмачкѣ, и лицо, въ мѣховой шапкѣ, барина безъ тѣла, и физіономія барыни Богъ знаетъ зачѣмъ въ черномъ бархатномъ платьѣ — все это за сто верстъ отъ чего бы то ни было русскаго); пропускаю все это и многое другое, и обращаюсь къ тому, что̀ дѣйствительно наше.

Помните ли вы, читатель, или совсѣмъ забыли то чудо, что недавно еще показывали въ Петербургѣ и что заставляло большія толпы народа съ великою ревностью торопиться въ залы клуба художниковъ? Это была картина Макса „Ликъ Спасителя". Многимъ казалась скандальною и картина, и выставка, и восхищенная толпа народа: и первая, и вторая, и третья иныхъ сильно сердили. Я все время не могъ понять, отчего же? Въ каждомъ большомъ городѣ столько разнородныхъ слоевъ публики! Каждому надо свое, своя великость, своя глупость. Однимъ нужна симфонія Бетховена, другимъ цыганскій романсъ; однимъ комедія Островскаго, другимъ пьеса Дьяченки. Что мудренаго, что многимъ тысячамъ понадобилось любоваться на столько интересный, довольно плохо написанный фокусъ: вотъ, говорятъ, посмотрите, два закрытыхъ глаза, а вотъ посмотрите, вотъ вамъ и и два открытыхъ. Не правда ли, какъ умно и интересно? Что-жъ, всякій день можно увидать вздоръ и ребячество еще поглупѣе. Что дѣлать, когда столькимъ людямъ это еще въ пору! Но какъ ни плохъ былъ этотъ „Ликъ", а все онъ оказался не въ примѣръ лучше тѣхъ ликовъ, впрочемъ съ продолженіемъ своимъ до пятокъ, съ руками и ногами и со всѣмъ туловищемъ, какими наполнилъ цѣлую залу Академіи профессоръ Верещагинъ (не тотъ Верещагинъ, что вся Россія знаетъ, а другой). И у Макса видишь паденіе, и у профессора Верещагина паденіе, когда

припомнишь, чтò они бывало прежде писали (послѣдній, напр., пророчицу Анну, à la Брюловъ). Но Макса сгубилъ мистицизмъ, а проф. Верещагина, чтò такое его сгубило? Что за ужасы эти три его картины, колоссальныхъ размѣровъ: „Распятіе“, „Снятіе со креста“, „Положеніе во гробъ“. И подумать, что это вовсе не то, что остальныя картины выставки: сегодня онѣ есть, а завтра никто ихъ не знаетъ, разлетѣлись по сторонамъ, пропали сквозь землю на вѣки вѣковъ. Нѣтъ! Эти, напротивъ, на вѣки вѣковъ будутъ торчать передъ сотнями тысячъ глазъ, заживо будутъ пилой пилить. Эти неуклюжіе гиппопотамы, эти ужасныя позы, эти лица, эти казенныя группы и драпировки, эта страшная проза и сухость краски — неужели не надо было все это вкупѣ и вмѣстѣ взять да секретно отправить въ Москву, по мѣсту назначенія, если уже иначе нельзя и деньги заплачены? Но на выставку, но въ каталогъ, но на всеобщій судъ, когда уже поздно что нибудь перемѣнить—право это ужасно!

Про „историческую картину“ другого профессора, г. Якоби (почему-то все зовущаго себя римляниномъ Якобіемъ), подъ названіемъ „Ледяной домъ“, ничего не могу теперь сказать. Ея по сю пору нѣтъ на выставкѣ, даромъ что она давно стоитъ въ каталогѣ. Я все еще надѣюсь, что авторъ перепишетъ ее съ начала и до конца, и всѣ вдругъ увидятъ что-то совершенно другое, чѣмъ-то, чтò было на всемірной выставкѣ. А что тогда будетъ — впередъ не отгадаешь.

Надо же быть такому несчастію. Даже такой даровитый живописецъ, какъ г. Журавлевъ, точно на смѣхъ очень не выгодно представленъ въ „обществѣ выставокъ“. Его картина „Благословеніе невѣсты“ была гораздо лучше въ первой своей редакціи. Чудесная поза и движеніе невѣсты — все прежнія, необыкновенно искусственно разложенный по полу подолъ ея платья тоже все тотъ же, но написано все это уже гораздо слабѣе прежняго, а отецъ -- тотъ уже и вовсе безъ всякаго выраженія: ни деспотизма, ни самодурства, нужныхъ тутъ въ сценѣ, и въ поминѣ нѣтъ. Стоитъ только безличный, безхарактерный лавочникъ въ медали — и только. Какъ жаль, что г. Журавлевъ не явился на выставку съ чѣмъ-нибудь совершенно новымъ. Его „Поминки“ были такъ характерны, и въ иныхъ дѣйствующихъ лицахъ такъ чудесно-типичны (пузанъ-купецъ, наслѣдовавшій богатому тятенькѣ и уже тотчасъ начинающій куражиться), что навѣрное надо еще ожидать отъ этого художника вещей отличныхъ. Но покуда все ихъ на выставкѣ не было.

Г. Корзухинъ выставилъ въ прошлый разъ лучшую свою вещь „Исповѣдь“. Тамъ было нѣсколько вѣрныхъ, прекрасно схваченныхъ позъ и лицъ. Даже иное было съ выраженіемъ (старуха, сидящая и ждущая; нѣсколько головъ мальчиковъ), даже иное было не худо написано, и я такъ радовался за г. Корзухина, его картину можно было съ честью послать на всемірную выставку. И вдругъ нынѣшнія вещи! Конечно, его „Отдыхъ“ (молодая кухарка, гадающая въ карты рядомъ съ пылающею печкой въ кухнѣ), „Кумовья“ (отставной служивый, распивающій кофей со служанкой) и другія картины—сюжеты прекрасные, но какое нескладное, какое нехудожественное исполненіе! Поправиться надо!

„Переправа на паромѣ“, въ Малороссіи, г. Кившенко — вещь недурная, и даже лучшее изъ всего имъ до сихъ поръ сдѣланнаго: пора же ему было, наконецъ, забыть классныхъ героевъ, латы и хламиды, пора ему было приняться за то, чтò понатуральнѣе и ему поближе, пора было начать немножко наблюдать натуру, существующее, и это слава Богу — однако, всего покуда сдѣланнаго еще слишкомъ мало.

Про г. Клевера одно только можно сказать, что его талантъ (впрочемъ небольшой) остановился на точкѣ замерзанія и работаетъ теперь словно валъ типографскій съ навороченнымъ на него стереотипнымъ наборомъ: все одно и то же, все одно и то же, черное дерево безъ листьевъ, растопырившее голые сучья, изъ-за него красный какъ кострюля горизонтъ, растушевывающійся кверху въ желтые и бѣлые тоны, кругомъ снѣгъ—вотъ и весь рецептъ. Это ужъ слишкомъ нехитро затѣяно. Впрочемъ, картины г. Клевера покупаются, и дѣйствительно, иныя того стоятъ, даромъ что тутъ вѣчно одно и то же — чего же больше?

Наконецъ, надо упомянуть еще акварели г-жи Кочетовой: перспективы комнатъ и портреты. Мнѣ кажется, эта художница понемножку двигается впередъ и начинаетъ овладѣвать техникой. У ней есть даже довольно сильный колоритъ, хотя мутный и нѣсколько безжизненный. Но мнѣ еще тѣмъ пріятнѣе были ея акварели, что я долженъ былъ сравнивать ихъ съ манернымъ шикарствомъ г. Соколова. Даромъ что онъ выставилъ сюжеты изъ послѣдней турецкой войны, но въ нихъ такъ мало было правды, и такъ все условно и искусственно, и люди, и краски, и позы, что этихъ акварелей, повидимому, никто и не замѣтилъ.

Послѣ всего этого, мнѣ кажется, единственныя картины, имѣвшія художественное достоинство — это пейзажи г. Орловскаго. Онъ все болѣе и болѣе начинаетъ, наконецъ, забывать Неаполь и Италію, и выражать нашу природу. На всемірной выставкѣ была прекрасная большая его картина: „Сѣнокосъ“, гдѣ было уже много простоты и правды. Ныньче въ залахъ Академіи оказалось нѣсколько довольно хорошихъ его видовъ, изъ окрестностей Петербурга. „Осень“ и „Вечеръ“ — обѣ съ видомъ Таицкихъ озеръ или прудовъ, содержатъ даже нѣчто въ родѣ поэтическихъ мотивовъ.

Вотъ все, что я нашелъ на выставкѣ. Одно никуда не годится, другое плохо, третье посредственно, почти ровно ничего совсѣмъ хорошаго.

Много ли это?

Право, не стоило такую выставку открывать. Развѣ для счета, для проформы.

Статья вторая.

Бывало — еще недавно—спорятъ, сравниваютъ, кто за одну выставку стоитъ, кто за другую. Ныньче, спорить болѣе нечего и сравнивать не стоитъ. Разница такъ громадна, такъ бросается въ глаза, что будь кто даже и съ бѣльмомъ, а чувствуетъ и понимаетъ. „За долгое терпѣнье, пятьсотъ душъ награжденья!" Нѣтъ, куда пятьсотъ! Тысячи, тысячи душъ награжденья! Посмотришь, что такое народу всякій день тѣснится по лѣстницѣ Академіи наукъ, что за беспрерывно движущаяся волна вверхъ и внизъ, что за оживленныя лица и разговоры, что за радостныя восклицанія. Право, иной разъ подумаешь: опять выставка Верещагина въ Петербургѣ. Ну да, но только —въ миніатюрѣ! Съ тою уже ничто сравниться не можетъ, та ужъ и совсѣмъ изъ ряду вонъ, та уже точь въ точь самъ Рубини съ того свѣта воротился, и еще разъ пріѣхалъ въ Петербургъ со своими кастратскими руладами и фальшивымъ паѳосомъ, отъ котораго тысячи людей плачутъ и таятъ. Тьфу ты пропасть, чтобы ему не легко было: надо же, чтобы самое высокое и самое негодное иной разъ такъ близко сходились въ „неотразимомъ" дѣйствіи на людей! Хоть кого это съ толку собьетъ. И что за странное созданіе такое человѣкъ—особливо русскій, и еще особливѣе, петербургскій. Вотъ сейчасъ онъ тронутъ до самыхъ корней души истинною глубиною, истиннымъ величіемъ и натурой,—отошелъ на поларшина вбокъ, смотришь, уже онъ опять таетъ до самыхъ корней души, и хлопаетъ, и на щитахъ поднимаетъ, выше кровли—кого? за что? кому несетъ слезы? кому цалуетъ руки и край сюртука или юбки? кому до самой земли кланяется? кого благодаритъ за радость, за счастье, за науку, за воспитанье, за „глазъ своихъ прочищеніе"? О Боже, какая печальная комедія! И вотъ этакъ-то всякій день, всякій часъ, поминутно и нескончаемо. Странный, мудреный, непостижимый родъ людской!

Но „передвижники" попали ныньче въ хорошую ноту, въ самую крупную у публики, да въ самомъ дѣлѣ самую крупную и у самихъ себя. Если никогда у нихъ на выставкѣ не бывало, ни въ одинъ годъ, столько народу, какъ нынѣшній разъ, за то уже и у нихъ никогда не бывало столько таланта, настоящаго дѣла, настоящей службы своему искусству и своей странѣ, какъ ныньче. Словно будто всѣ эти молодые люди сошлись и сговорились: а ну-те-ка, братцы, натянемте постромки, впряжемтесь всѣ, ударимте разомъ, разъ, два—три!!! И вдругъ взнесли свой трудный возъ однимъ махомъ въ гору. Еще бы тутъ не поняли, не увидали всѣ, еще бы не зааплодировали тысячи рукъ.

На этой чудесной, великолѣпной, полной таланта передвижной выставкѣ—седьмой счетомъ, замѣтьте себѣ: уже седьмой, развѣ это не чудо и не диво у насъ, для хорошаго и важнаго дѣла?—на этой выставкѣ всѣ „товарищи" въ сборѣ, даже такіе, что однажды усомнились и бѣжали въ чужой лагерь, а теперь, видятъ—успѣхъ, ну потихоньку, полегоньку и воротились (именъ на радостяхъ не хочу поминать); такъ вотъ, всѣ тутъ, и всѣ съ полными руками, всего самаго хорошаго, всего самаго даровитаго, только одинъ есть пробѣлъ и крупный.

Нѣтъ Перова.

Какой это былъ талантъ, какая крупная самостоятельная натура! Что за чудесный выборъ сюжетовъ, что за мѣткость и талантливость наблюденія, что за богатая галлереи типовъ, которыми вдругъ населилъ наше искусство этотъ оригинальный сибирякъ. Неужели всему конецъ, нитка оборвалась и нѣтъ дальше хода? Это была бы для русскаго искусства потеря громадная, невознаградимая. Остановиться и не продолжать, въ самую горячую, въ самую могучую минуту жизни, когда таланту и мысли только бы разцвѣтать и распускаться во всей красотѣ. Мнѣ всякій разъ казалось на передвижной выставкѣ, словно стоитъ въ одномъ углу рядъ картинъ, но онѣ задернуты черным флеромъ. Однимъ такимъ человѣкомъ на общемъ праздникѣ меньше, однимъ могучимъ тономъ бѣднѣе наше современное искусство.

За то на выставкѣ присутствуетъ, да еще въ полномъ своемъ блескѣ, тотъ художникъ, что ему приходится роднымъ братомъ, тотъ, кто на мои глаза —Перовъ № 2. Это Владиміръ Маковскій. Та черта, которая его отдѣляетъ отъ перваго Перова, это—городъ. Онъ весь, съ головы до ногъ, московскій, городской. Всѣ его чудесные типы, всѣ его созданія, выросли на московской почвѣ, изъ-за заставы не приходили, развѣ что въ видѣ гостей. Купцы, мѣщане, дворяне, чиновники, барыни, казачки, отставные— все это Москва, все это—наша захолустная столица. Конечно, тутъ коренной Россіи, русскаго разнообразія и разносословности, въ сто и въ тысячу разъ больше, чѣмъ у насъ здѣсь въ Петербургѣ, а всетаки и сама Москва еще не все, еще нѣтъ тутъ Россіи, тутъ нѣтъ еще села и деревни. Даже тѣ крестьяне, что иной разъ попадаются въ картинахъ Владиміра Маковскаго, не дальше какъ подмосковные. У Перова, по его сибирскому рожденью, по всѣмъ впечатлѣньямъ дѣтства и отрочества, горизонтъ и рамки шире и разнообразнѣе. Онъ великолѣпно знаетъ и передаетъ Москву, гдѣ прошла его молодость, но никогда не забывалъ внѣ-городскую Русь, ея безконечное разнообразіе и безконечную многотипичность. Помните его „Крестный ходъ", „Крестьянскія похороны", „Обѣдня въ селѣ", „Птицеловъ", „Рыболовъ", „Охотники" и т. д.? Это все родилось и выросло за заставой, все это происходитъ вдали отъ площадей и высшаго начальства, присутственныхъ мѣстъ, баловъ, клубовъ и газетъ. Но Боже васъ сохрани, мой читатель, вообразить, будто я хочу умалить талантъ и значеніе Владиміра Маковскаго въ честь Перова. Никогда! Всякому свое, у всякаго своя натура и своя жизнь, все условливающая, и никому нѣтъ надобности, въ искусствѣ, поглядывать на другого и съ нимъ сообразоваться, на чужой салтыкъ вытягивать свой собственный носъ. Нѣтъ, нѣтъ, я за сто верстъ отъ того, чтобы „требовать" что-то такое съ Владиміра Маковскаго, да взыскивать: зачѣмъ ты, братъ, не такой, а вотъ этакій? Каждый обязанъ лишь одно

дѣлать: то, чтò всего болѣе ему пристало, чтò всего ближе его натурѣ, аппетиту и умѣнью, только бы не останавливался на одномъ мѣстѣ, только бы не убавлялъ того пару, чтò кипѣлъ въ молодости, только бы шелъ все впередъ да впередъ. Тоже и въ искусствѣ нужны прежде всего—Скобелевы.

Влад. Маковскій много сдѣлалъ на своемъ вѣку прекраснаго, чудеснаго, но ныньче онъ празднуетъ одну изъ самыхъ великолѣпныхъ побѣдъ своихъ, если только не самую великолѣпную изо всѣхъ. Ему всегда замѣчали: „Ну, да все это у васъ прекрасно, истинно талантливо, прелестно, только краски ваши, охъ краски! Что за чернота, что за чернота! А вотъ это-то и жаль: сколько она вамъ портитъ“. И Влад. Маковскій вслушался въ рѣчь людей, искренно желавшихъ ему добра, засѣлъ и крѣпко сталъ работать надъ собой. Результаты вышли богатые. Онъ не утратилъ ничего изъ прежней своей силы, но убавилъ излишній мракъ и картины его выиграли. Особливо послѣдняя, большая, краса и блескъ нынѣшней выставки, его „Осужденный“.

Въ этой картинѣ чудесное разнообразіе. На нѣсколькихъ аршинахъ пространства, въ сѣняхъ суда, сошлись и тѣснятся люди изъ самыхъ противоположныхъ слоевъ общества: членъ уголовнаго суда въ золотомъ воротникѣ—и только-что сію секунду судившійся имъ важный преступникъ, въ арестантской сермягѣ, крестьяне—и благородный адвокатъ съ серебрянымъ столбомъ въ петлицѣ; молоденькая московская мѣщанка—и армейскіе солдаты; наконецъ, главная направляющая сила въ картинѣ — столичные жандармы. Все это сгруппировано, улажено и сплочено—съ глубокимъ талантомъ и чувствомъ. Эту картину я никогда не сравню ни съ какими многосаженными „Свѣточами Нерона“, чтò развозятъ по Европѣ, и чтò получаютъ первыя награды на всемірныхъ выставкахъ. Для насъ вѣдь все дѣло въ искусствѣ состоитъ только въ талантѣ, правдѣ и жизни. Вѣдь все остальное—шелуха и дребедень!

Видали вы у насъ въ живописи что-нибудь болѣе глубокое по чувству, болѣе хватающее за сердце, чѣмъ эта старая мужичка, прибѣжавшая изъ деревни въ судъ, и всплеснувшая руками на встрѣчу сыну, котораго ведутъ изъ присутствія? Мнѣ кажется, теперь всему Петербургу мерещится эта бѣдная женщина, вся въ морщинахъ, съ изстрадавшимся лицомъ и всхлипывающими губами. Что за поза, что за движеніе, что за чувство! Подлѣ нея, въ углу, словно хочетъ за нее спрятаться, стоитъ въ лаптяхъ и несчастномъ замасленномъ полушубкѣ, ея мужъ, старикъ со спутанными волосами и опущенной головой, робкій и конфузящійся; онъ помнитъ, что тамъ какое ни есть у него горе, а все онъ мужикъ, и ничего не стòитъ, со всѣмъ своимъ несчастьемъ: вонъ какіе тутъ все знатные люди, почище и поважнѣе его, сами господа жандармы и начальство въ мундирахъ и золотѣ; и развѣ тутъ деревня, развѣ тутъ у себя дома, въ избѣ? И отъ этого, онъ потихоньку протягиваетъ черную свою и жесткую какъ недубленая кожа руку, со свѣтящимся ногтемъ, и дергаетъ за подолъ жену: „что ты, молъ, дура, молчи, молчи! развѣ можно здѣсь!“ А потомъ, эти армейскіе карапузы-солдаты, раздвинувшіе врозь свои штыки, и дисциплину соблюдающіе, и все-таки сохранившіе на лицѣ капельку прежняго крестьянскаго чувства. Посмотрите, кàкъ у одного, не взирая ни на какую привычку, ни на какое кепи съ султанчикомъ, и ружье на плечѣ, кàкъ у него все-таки блеснули глаза на бѣдную мать, даромъ что онъ свободной рукой толкаетъ ее прочь отъ прохода. А потомъ еще, эта быстроглазая мѣщаночка, тоже забѣжавшая въ судъ, по дѣлу своему или просто изъ любопытства—судятъ, молъ, молодаго человѣка, жену убилъ, чтобъ жить на свободѣ съ любовницей: но что за вѣрный, что за живой типъ эта дѣвочка, должно быть быстрая и подвижная, говорунья безъ умолку, разсказчица розовая и бѣлокурая, со свѣтлорусыми бровями. Подлѣ нея отставной чиновникъ, чувствительный и сострадательный отъ праздности. Вдали судья и адвокатъ, одинъ уже съ солидностью въ загривкѣ и начинающимся брюшкомъ, другой еще худенькій и, сгибающійся во фракѣ, они о кое-чемъ болтаютъ промежду двухъ дѣлъ, ихъ работа справлена, ничего интереснаго болѣе для нихъ тутъ не осталось, и они въ тѣни; зато какъ разъ работа жандармовъ началась, и они на первомъ планѣ, и они справляютъ свое дѣло. За спиной осужденнаго выступаетъ, немножко наклонивъ голову, потому что онъ переступаетъ черезъ порогъ, старшій, унтеръ-офицеръ съ рыжими бакенбардами и серьезнымъ неподвижнымъ лицомъ. Другой уже впереди, съ саблей на-голо, встрѣчаетъ осужденнаго: это молодой человѣкъ, румяный и красивый; въ деревнѣ онъ бы задорно плясалъ и игралъ на гармоникѣ, подъ вечеръ на посидѣлкахъ, послѣ лихой работы въ полѣ—здѣсь, вечеромъ, онъ должно быть, жестоко пристаетъ къ ванькамъ на театральномъ подъѣздѣ. Всѣхъ слабѣе въ картинѣ самъ „осужденный“: положимъ, это трудная задача была, представить молодого человѣка, переставшаго быть крестьяниномъ, и на половину ставшаго жителемъ большаго города, цивилизовавшагося въ барской кухнѣ, отвѣдавшаго хаоса страстей; но все же задача была богатая и благодарная. Изъ нея почти ничего не вышло у Вл. Маковскаго. Его герой только-что угрюмъ и озирается, какъ звѣрь, на представшихъ вдругъ за дверью его глазамъ двухъ деревенскихъ бѣдныхъ стариковъ, отъ которыхъ его отдѣляютъ теперь цѣлыя пропасти. Но какъ чудесно картина написана въ большинствѣ частей своихъ: тулупъ мужика, зипунъ и платье бабы, блестящій жандармскій костюмъ, пальто и головной платокъ молодой горничной или портнихи, и болѣе всего живое тѣло лица и руки, полные глубочайшей выразительности—все это написано мастерски.

Есть на выставкѣ еще другія картины Влад. Маковскаго. Изъ нихъ одна, даромъ что маленькая, „Ходатай по дѣламъ“, настоящая жемчужина. Дѣло происходитъ гдѣ-то въ харчевнѣ или полпивной; всего два лица тутъ на сценѣ, за столомъ у бытылки, уговариваемый и уговаривающій: первый—купецъ или мѣщанинъ, съ красной рожей, длинной бородой и носомъ, онъ что-то сомнѣвается, и никакъ не можетъ

согласиться; за то, какъ старается и хлопочетъ около своей жертвы ходатай, старый выжига, съ безстыдными глазами, взъерошенными остатками волосъ на лысомъ черепѣ, съ лицомъ какъ барабанная шкура и убѣдительными жестами фокусника. Эта маленькая прелесть стоитъ наравнѣ со всѣми самыми лучшими произведеніями Влад. Маковскаго.

На нынѣшній разъ г. Ярошенко является совершенно инымъ, чѣмъ на прошлой выставкѣ: тогда онъ выступилъ съ глубокой и чудесно-выраженной драмой, которая называлась „Заключенный". Нынѣ, изъ города, изъ душной и сырой тюрьмы онъ перенесся въ широкія поля, на золотой солнечный свѣтъ. Вдали Кіевъ съ блещущими маковками церквей, и оттуда отъ города, по шири равнины ползутъ внизъ подъ гору, змѣйками, черныя тропинки, еще покрытыя прохладною тѣнью. Края облаковъ, всѣ дали на горизонтѣ, многія мѣста поля, верхушки травы покрыты яркимъ золотомъ. Стоитъ день чудесный, съ яснымъ и неподвижнымъ воздухомъ, и среди этой рамки свѣта и теплоты, идетъ изъ города по тропинкамъ цѣлая ватага „слѣпцовъ", съ холщевыми мѣшками у бедра, для подачки, простоволосыхъ, въ лохмотьяхъ и заплатахъ. Фигуры, двигающіяся на второмъ планѣ, по пригорку, слишкомъ малы, чтобы представить лицомъ своимъ душевные типы и цѣлые характеры, но изъ этихъ стариковъ, шарящихъ передъ собой палками, изъ этихъ мальчиковъ съ вылупленными бѣлками, изъ нихъ всѣхъ вмѣстѣ, со старой слѣпой бабой, пробирающейся тутъ же позади всѣхъ, въ одной короткой юбкѣ, едва прикрывающей ея босыя икры, и въ бѣдномъ шушунѣ поверхъ ея, изъ нихъ всѣхъ выходитъ чудесная, полная картина.

Двѣ нынѣшнія картины г. Максимова не принадлежатъ къ числу лучшихъ его вещей. Послѣ его „Колдуна, пришедшаго на свадьбу", все ждешь-ждешь-ждешь опять чего-нибудь столько же крупнаго и превосходнаго. Вмѣсто того, изъ мастерской его являются вещи—только не худыя. Этого слишкомъ мало. „Ужинъ" происходитъ внутри бѣдной избы. Двое мальчиковъ, свѣсивъ ноги со скамейки, совсѣмъ спятъ на столѣ, должно быть, на голодное брюхо; мать ихъ хлопочетъ тутъ же, съ чернымъ хлѣбомъ, потому что, кажется, въ домѣ ничего больше и нѣтъ; отецъ сидитъ на лавкѣ, печальный и растерявшій куражъ. Вечеръ на все это свѣтитъ изъ низенькаго окна сбоку, въ полтѣла. Все это темы хорошія, но на этотъ разъ у г. Максимова не достаточно и не полно выраженныя. Письмо, конечно, лучше, чѣмъ въ „Раздѣлѣ", за то тамъ, не смотря на разные недостатки, было не въ примѣръ больше характеровъ, а главное—и драмы, и художества. Другая картина г. Максимова: „Кто тамъ?" Эту вещицу я ставлю выше предыдущей, хотя, собственно говоря, не стоило за нее приниматься. Красивая, дебелая крестьянская дѣвка услыхала въ избѣ стукъ за дверью, припертою ухватомъ поперекъ, и окликаетъ пришедшаго человѣка, а сама босыми своими ногами ступила по направленію къ двери, и полногрудая фигура ея, освѣщенная огнемъ, отразилась громаднымъ чернымъ профилемъ во всю вышину стѣны. Конечно, мило, изящно—но пора бы теперь что-нибудь и позначительнѣе дать.

Г. Савицкій выставилъ всего одну картину: „Съ нечистымъ знается". Прежде всего, я долженъ признаться, мнѣ предосадно, что прикрыли коленкоромъ отъ верху и до низу всю раму, очень живописную и оригинальную, которую придумалъ авторъ. Такъ какъ на сценѣ, въ картинѣ, ворожея, то онъ (по-моему, совершенно правильно) велѣлъ вырѣзать, конечно, по своему рисунку, на золотой рамѣ: разбросанныя карты, летучихъ мышей, русалокъ, вверху мѣсяцъ и капризно разставленныя буквы надписи. Все это товарищи забраковали и закрыли коленкоромъ. Мнѣ кажется, они не имѣли на то права, да и разсужденіе было ихъ преплохое. Я видалъ въ чужихъ краяхъ (всего больше у французовъ) множество рамъ съ рѣзными фигурами и орнаментами, относящимися къ сюжету картины, и никто не жаловался, чтобы такая рама отвлекала вниманіе, мѣшала картинѣ. Одни дѣлаютъ египетскія рамы, другіе—арабскія, третьи—средневѣковыя, четвертые—пасторальныя, пятые—военныя, герцогскія, кардинальскія, и уже одно намѣреніе выйти изъ обыкновенной рамной рутины кажется мнѣ симпатичнымъ въ высшей степени. Притомъ, пусть рама была бы даже и въ самомъ дѣлѣ, по тому или по сему худа—не надо поправлять автора, не надо прятать его изобрѣтеніе, его, пожалуй даже, капризъ. Если онъ ошибся, пусть увидитъ это самъ и самъ же потомъ поправляется какъ знаетъ. Товарищеская цензура, мнѣ кажется, тутъ вовсе ни къ чему. Покончивъ съ рамой, обращаюсь къ картинѣ. Эта старуха, признаться, мнѣ во многомъ нравится. Правда, написана она не важно (какъ все почти ныньче у г. Савицкаго), руки какія-то лубочныя, да и не изъ живого мяса сдѣланы, ноги нарисованы плоховато. Чтò такое валяется клочьями на полу напереди, того, мнѣ кажется, никто не разберетъ. Пожалуй, можно указать и еще нѣсколько недостатковъ. И при всемъ томъ, знахарка эта, съ трущимся объ ея подолъ котомъ, и съ вороном за головою, эта старуха у разложеннаго огонька, освѣтившаго бѣдные горшки съ зельемъ и ожерелье изъ монетъ у ней на старой шеѣ, это желтое полу-злое, полу идіотское лицо, эта сгорбленная фигура, эти изсохшія руки, держащія за ручку какой-то ковшичекъ, которымъ надо мѣшать зелье, и надъ всей сценой бахрома изъ сухихъ травъ подъ потолкомъ—все это вмѣстѣ вещь не худо и не напрасно задуманная. Мнѣ кажется, тутъ многое взято вѣрно и правдиво съ натуры, и сама знахарка—не кто другой, какъ старая бѣлорусская крестьянка, одна изъ тѣхъ, чтò въ прошломъ году цѣлыми массами красовались въ отличной картинѣ того же автора: „Встрѣча иконы".

Изъ двухъ картинъ г. Лемоха, одна милая и граціозная: „Круглая сирота". Кто-то умеръ въ этой избѣ. Батюшка уже пожаловалъ; его палка и зонтикъ уже стоятъ напереди, прислонясь къ лавкѣ; тутъ же лежитъ его широкополая шляпа, подъ висящими на гвоздикѣ замками и ключами. Черезъ открытую дверь, въ лучѣ свѣта, видны крестьянскіе

мальчики и дѣвочки, устремившіе пристальные глаза къ какому-то невидимому для зрителя похоронному обряду, а напереди по сю сторону стѣны, прижалась въ уголъ босоногая дѣвочка и горько плачетъ. Здѣсь много граціи и чувства. Письмо колоритное.

Наконецъ, въ одной изъ картинъ г. Васнецова, нельзя не отмѣтить одну чрезвычайно удавшуюся фигуру. Это именно, въ его „Преферансѣ", комическая фигура собесѣдника, отдѣлившагося на секунду отъ зеленаго стола и торопливо пропускающаго рюмочку. Какъ этотъ толстопузенькій господинъ стоитъ, какъ онъ запрокинулъ голову, какъ онъ вливаетъ въ горло пріятное питьецо, что у него за жадность, что за спѣхъ, что за ужимка—просто прелесть. Вотъ это видано авторомъ въ натурѣ, вотъ это имъ талантливо подмѣчено и выражено. Молодой человѣкъ, во всю глотку зѣвающій сбоку у карточнаго стола, протянувъ ноги и жестоко скучая, тоже не худъ, но уже гораздо слабѣе. Пусть, пусть г. Васнецовъ испытываетъ свое дарованіе на разныхъ задачахъ; должно быть, онъ наконецъ сыщетъ свою настоящую дорогу.

Теперь—портреты.

Конечно, здѣсь ныньче во главѣ всѣхъ—г. Крамской. Но только тотъ Крамской, который съ каждымъ годомъ дѣлаетъ все болѣе и болѣе крупные успѣхи. Между многочисленными превосходными его портретами было до сихъ поръ три главныхъ, въ самомъ дѣлѣ chefs d'oeuvre'овъ, по сходству и передачѣ характера и натуры. Это были портреты И. И. Шишкина, Д. В. Григоровича и графа Льва Толстого. Ныньче къ этимъ тремъ, онъ вдругъ разомъ прибавилъ еще три, да еще въ высшей степени замѣчательныхъ по колориту — а это была до сихъ поръ его Ахиллесова пята, истинно сокрушавшая его друзей. Начиная съ портрета графа Льва Толстого, начинается поворотъ въ иную сторону, и портреты Крамского получаютъ, даже и по колориту, необыкновенное значеніе. Замѣчу еще, что до послѣдняго времени, г. Крамской почти вовсе не писалъ женскихъ портретовъ—ныньче онъ доказалъ, что и ихъ онъ способенъ выполнять великолѣпно. На прошлой выставкѣ у него былъ отличный портретъ дамы въ черномъ платьѣ съ краснымъ бантомъ на шеѣ (портретъ, дѣланный чернымъ карандашомъ и акварелью); близкіе люди просили его продолжать, не оставлять женскихъ портретовъ, и вотъ, на нынѣшней выставкѣ является цѣлыхъ два женскихъ портрета художественнаго достоинства. Одинъ изъ нихъ представляетъ Е. А. Лавровскую, во весь ростъ, въ залѣ дворянскаго собранія, на эстрадѣ, во время концерта. Натурально, нашлись люди, которые тотчасъ завопили: Зачѣмъ зала, зачѣмъ концертъ, зачѣмъ цѣлый оркестръ музыкантовъ позади, зачѣмъ колонны, зачѣмъ то, зачѣмъ сё? Ну, на всякое чиханье не наздравствуешься, особенно на такое, которое исходитъ отъ глубокой и непреодолимой потребности въ „благородной и скромной простотѣ". Пусть эти господа такъ и остаются со своимъ благороднымъ чиханьемъ. Но сколько же другихъ еще людей есть, у которыхъ совсѣмъ другое въ головѣ, и которые въ восхищеніи, что передъ ихъ глазами не то что уже простой портретъ, а цѣлая картина, гдѣ представленъ, и представленъ на вѣки вѣчные, отрывокъ изъ нашей теперешней жизни и теперешняго времени, изъ нынѣшнихъ радостей и восхищеній. Вотъ тотъ самый уголокъ въ залѣ дворянскаго собранія, куда устремляются, въ торжественные вечера, тысячи глазъ; вотъ та самая іоническая колонна съ завитками наверху, по которой скользитъ поперекъ красный лучъ изъ люстръ; вотъ и палисандровое фортепіано, и букетъ громадный съ развѣвающимися лентами, и оркестръ, поджавшій скрипку подъ мышку и наклонившій немножко на сторону голову отъ художественнаго умиленія. Вотъ Глинкинъ бюстъ вдали, среди зелени (вѣдь дѣло идетъ тутъ о торжествѣ въ память Глинки), наконецъ, вотъ и та пѣвица, которой тысячи рукъ въ эту минуту хлопаютъ и тысячи глотокъ ревутъ. Прежде всего какое красивое цвѣтное пятно она образуетъ тутъ своимъ бѣлымъ шелковымъ платьемъ съ тѣнями вечерняго освѣщенія въ глубокихъ складкахъ. И потомъ, какое сходство, какая вѣрная передача немножко наклоненной позы, сложенныхъ рукъ, держащихъ ноты Глинки, лица, характера. По моему, Боже сохрани что-нибудь убавить изъ этой чудесной картины, изъ ея дѣйствующихъ лицъ, изъ ея торжественности и параднаго свѣта! Другой портретъ представляетъ даму среднихъ лѣтъ, почти по колѣна. Лицо, шея, руки (даромъ, что онѣ скрещены и, значитъ, мало видны) написаны съ изумительнымъ совершенствомъ; черный бархатъ и кружева на груди, черепаховая гребенка въ волосахъ—все это великолѣпно. Но что и всего этого великолѣпнѣе, это спокойное и простое выраженіе лица, глядящіе живые глаза. Третій портретъ—портретъ А. Д. Литовченко. Этотъ мнѣ кажется самымъ крупнымъ созданіемъ изъ всѣхъ трехъ. Онъ написанъ съ необыкновеннымъ огнемъ, такъ быстро, что даже въ иномъ недоконченъ (напримѣръ, пальцы). Колоритъ чудесный. Г. Литовченко представленъ въ пол-оборота, но голова смотритъ прямо на зрителя—и вотъ ужь гдѣ надо сказать, что глаза въ самомъ дѣлѣ смотрятъ. Какъ смотрятъ! Словно свѣтящіеся черные гвоздики изъ глубокихъ впадинъ, выраженіе какое-то блуждающее, что-то отыскивающее, гдѣ-то далеко-далеко копающееся и роющееся. Лицо исхудалое, желтое, истомленное—но до чего оно жизненно передано, просто восхищенье въ каждой чертѣ. Мохнатое коричневое пальто, остроконечная шерстяная шапочка на головѣ, перчатка, выглядывающая изъ бокового кармана на груди, сигарка съ цѣлымъ столбикомъ пепла на концѣ, въ рукѣ — все это доканчиваетъ живописное и колоритное впечатлѣніе.

Кромѣ г. Крамского, выставилъ прекрасный портретъ г. Ярошенко. Какъ и на прошлой выставкѣ, нынѣшній портретъ дѣланъ чернымъ карандашнымъ соусомъ и растушкой. Представляетъ онъ живописца М. П. Клодта, наклонившагося впередъ и оперевшагося на оба локтя. Портретъ превосходный.

Прекрасный этюдъ или портретъ прислалъ изъ Парижа одинъ русскій художникъ, котораго французы сильно аппробовали уже на нѣсколькихъ своихъ выставкахъ: г. Леманъ. Прошлымъ лѣтомъ, на всемірной

выставкѣ въ нашемъ отдѣлѣ, было два его портрета, оба женскихъ, и премилыхъ, но тотъ, что теперь присланъ въ Петербургъ и называется „Дама въ костюмѣ временъ директоріи“, превосходитъ ихъ всѣхъ граціею позы и улыбающагося личика, а также превосходнымъ, очень элегантнымъ (впрочемъ, безъ всякаго сахара и преувеличенія) письмомъ лица, шеи, груди, обнаженныхъ рукъ и розоваго атласа на платьѣ и старинной шляпкѣ съ громадными выгнутыми полями. Нельзя не засвидѣтельствовать, всѣ члены передвижныхъ выставокъ искренно радовались на внезапный, совершенно нежданный-негаданный успѣхъ сотоварища, до сихъ поръ мало извѣстнаго, и глазами учились пріемамъ его изящной французской техники.

Константинъ Маковскій давно извѣстенъ у насъ цѣлой массой блестящихъ, размашистыхъ портретовъ. Къ сожалѣнію, онъ иногда самъ вредилъ себѣ излишнею бравурностью, и иные, можетъ быть, правду говорятъ, что живи этотъ Маковскій не въ Россіи, а въ Италіи, и не теперь, а лѣтъ 200—300 тому назадъ, онъ былъ бы одинъ изъ самыхъ первыхъ и талантливыхъ художниковъ, расписывавшихъ блестящею, сверкающею кистью стѣны и своды въ палаццахъ, церквахъ и виллахъ. Онъ бы тутъ отличился, какъ немногіе, въ композиціяхъ аллегорическихъ, миѳологическихъ и иныхъ. Реальность ему мало по нутру, онъ всегда ищетъ; по горячности и размашистости своего таланта, что-нибудь прибавить, украсить, расширить. Вотъ, напримѣръ, дамскій портретъ, выставленный имъ нынче, вмѣстѣ съ нѣсколькими другими портретами и картинами: онъ блестящъ, онъ красивъ, онъ эффектенъ, впечатлѣніе чрезвычайно колоритное и ловкое, но къ чему этотъ маскарадъ небывалаго краснаго бархатнаго берета и какого-то итальянскаго костюма? Pas trop de zèle, pas trop de zèle! Лучше бы капельку по меньше эффекта, блеска и красокъ, и капельку побольше живого тѣла въ лицѣ. И все таки этотъ портретъ—прекрасенъ, начиная съ прекраснаго, изящнаго оригинала. Только, я думаю, онъ всегда больше будетъ нравиться дамамъ. Два другихъ портрета гораздо слабѣе. Еще на выставкѣ большая картина Конст. Маковскаго: „Русалки“. Она отличается опять-таки блестящимъ и бойкимъ письмомъ, но мнѣ жалко, что всѣ русалки тутъ не только не эксъ-малороссіянки или эксъ-великороссіянки, но даже не экстренныя миѳологическія существа, внѣ разсудка, времени и мѣста. Мнѣ кажется, онѣ всего скорѣе—русалки французскія. Но затѣмъ въ картинѣ все-таки присутствуетъ нѣкоторая фантастичность, и даже есть цѣлый довольно поэтическій кусочекъ: это самая середина, гдѣ упалъ на воду лучъ луны и качается на волнѣ рыжая, красивая, словно изъ слоновой кости отточенная русалка.

Наконецъ, между портретами надо еще упомянуть портретъ, написанный г. Брюлловымъ съ его брата. Это до сихъ поръ лучшій его портретъ. Много сходства, простоты и натуры. Кисть у этого художника начинаетъ выработываться.

Между всѣми пейзажами передвижной выставки (которыхъ не мало, и въ томъ числѣ хорошихъ) первое мѣсто занимаютъ картины трехъ художниковъ: гг. Шишкина, М. К. Клодта и Куинджи.

„Край лѣса у воды“, г. Шишкина, одно изъ самыхъ-самыхъ лучшихъ его созданій. Этотъ песчаный пригорокъ надъ водой, сосны, ухватившіяся за яркій, чудесно написанный песокъ, своими корнями, точно жилистыми пальцами лапъ, темная зелень на ихъ верхушкахъ, оранжевые стволы съ черными пятнами и полосами поперекъ, убѣгающая черная глубь промежъ деревьями, и все это нависшее надъ темною водою, поверхъ которой клубится тяжелый воздухъ передъ грозою—все это мастерской, великолѣпный этюдъ съ натуры. „На пашнѣ въ Малороссіи“, М. К. Клодта, тоже прекрасная картина. Солнце, полдень, знойный день, грубоко развороченные плугомъ ряды черноземныхъ глыбъ, и отдыхающая въ упряжкѣ съ плугомъ пара воловъ, а рядомъ тутъ же отдыхающіе два малоросса въ однѣхъ рубахахъ и соломенныхъ шляпахъ, и вдали другія пары воловъ, и сіяющая даль, и горизонтъ, и деревушки низенькія, уходящія въ землю—это все прелестно и поэтично, какъ немногое. Еслибы только художникъ захотѣлъ послушаться чьей-нибудь посторонней просьбы, я сталъ бы просить его, чтобы онъ чуточку убавилъ лоску и блеску у воловъ, особенно у лѣваго, рыжаго: а то словно кто-то вымылъ его мыломъ и причесалъ. Этотъ (впрочемъ, микроскопическій) недостатокъ мнѣ уже и прежде иногда бросался въ глаза, напримѣръ, въ превосходномъ, давно любезномъ мнѣ „Полднѣ“ того же художника и т. д.

Третій пейзажистъ—г. Куинджи, звѣзда недавно поднявшаяся — имѣетъ привиллегію постоянно привлекать къ себѣ много друзей, но порождать и недруговъ, и, что̀ всего прискорбнѣе, послѣдніе чаще всего принадлежатъ къ числу товарищей по художесгву, своихъ братьевъ—пейзажистовъ. Многіе изъ нихъ относятся къ г. Куинджи чуть не съ ненавистью, уличаютъ его въ кругломъ невѣжествѣ, полномъ невѣдѣніи техники дѣла и т. д. Но они могутъ говорить что̀ имъ угодно, а все-таки г. Куинджи обладаетъ тѣмъ, чѣмъ немногіе изъ пейзажистовъ—необыкновенно поэтическимъ чувствомъ и взглядомъ, и всѣ среди публики понимаютъ это очень хорошо. Правда, у г. Куинджи всегда все дѣло состоитъ въ одномъ сильно прочувствованномъ и переданномъ живописномъ свѣтовомъ эффектѣ, а все остальное у него не додѣлано, не изучено, принесено въ жертву; но за то вѣдь этотъ мотивъ всякій разъ какой поэтическій! Напримѣръ, нынче у него на передвижной выставкѣ три картины, и всѣ три останавливаютъ вниманіе. Одинъ, „Далекій сѣверъ“—съ безбрежнымъ пустыннымъ горизонтомъ на цѣлые десятки верстъ; другой, „Березовая роща“ съ чудесно освѣщенными деревьями и травой (но очень плохимъ и невѣроятнымъ воздухомъ); третій, „Послѣ дождя“, гдѣ превосходно передано впечатлѣніе пригорка и маленькихъ мазанокъ, блещущихъ словно электрическія искры среди мрака и тумана душной, свинцовой атмосферы, но эта послѣдняя написана очень неудовлетворительно.

Недостатковъ тутъ вездѣ не мало, но что̀ хорошо—то хорошо и оригинально, какъ ни у кого, и беретъ

ноты сильнаго, эффектнаго освѣщенія, никѣмъ еще не пробованныя.

Изъ прочихъ пейзажей на выставкѣ надо отмѣтить (кромѣ обычныхъ изящныхъ картинъ гг. Боголюбова и Беггрова, въ очень извѣстной ихъ манерѣ): „Топкое болото", г. Волкова (прекрасная вещь!), „Лучъ", г. Каменева, „Бабушкинъ садъ" и „Удильщики" г. Полѣнова, прекрасно задуманные и съ большею свѣжестью тоновъ зелени въ иныхъ мѣстахъ; наконецъ, пейзажи г-жи Маковской, къ сожалѣнію, единственной представительницы женскаго художественнаго элемента на передвижной выставкѣ. Эта художница продолжаетъ старательно учиться и понемногу успѣваетъ.

Я оставилъ для заключенія своего обзора картину г. Рѣпина: „Царевна Софья". Для г. Рѣпина не чудо произвести въ массѣ публики разногласіе и вызвать самыя противоположныя мнѣнія: это участь всѣхъ сильныхъ, выдающихся талантовъ, когда они пробуютъ идти совершенно своею, независимою дорогой, особенно когда они и не думаютъ признавать обще-признанныхъ авторитетовъ. На нынѣшній разъ единсгласія въ пользу г. Рѣпина не послѣдовало тѣмъ болѣе, что онъ взялся за задачу изъ русской исторіи—поле, для него совершенно новое. Результатомъ вышла картина совершенно своеобразная и полная таланта въ разныхъ частяхъ исполненія, но не способная удовлетворить вполнѣ. И причина тому не въ недостаткѣ даровитости, ума, историческаго приготовленія, соображеній, но единственно въ натурѣ таланта г. Рѣпина. Онъ не драматикъ, онъ не историкъ, и, по моему глубокому убѣжденію, пусть онъ напишетъ хоть 20 картинъ на историческіе сюжеты, всѣ онѣ мало ему удадутся. Въ этомъ ничего нѣтъ для него постыднаго. Теперь не прежнее время, когда воображали, что „хорошій живописецъ" долженъ умѣть хорошо писать все, что́ бы ни случилось. Теперь думаютъ потолковѣе и поглубже! Но никто не знаетъ всей своей натуры, не попробовавши на сто манеровъ, къ чему она способна. А разъ испытавши, надо опредѣлить, наконецъ, свои настоящія границы, и тогда уже не бросать на вѣтеръ драгоцѣнныхъ силъ и мастерства. Г. Рѣпинъ, мнѣ кажется, по инымъ качествамъ своего таланта стоитъ въ одномъ положеніи съ Островскимъ: какъ этому не удались и не могли удасться ни Шуйскій, ни Иванъ Грозный, ни Самозванецъ, такъ г. Рѣпину не могла удасться Софья. Оба они таланты глубоко реальные, неразрывно связанные съ одною лишь современностью и тѣмъ, что́ сами видѣли собственными глазами, что́ пронеслось передъ ихъ разгорѣвшимся чувствомъ. У обоихъ вовсе нѣтъ того воображенія, которое способно перенести автора въ другія времена и въ другія мѣста. Способность постиженія и передачи у обоихъ принадлежитъ нераздѣльно и исключительно теперешнему, міру, теперешней жизни, теперешнимъ людямъ, и внѣ этого ихъ дѣятельность теряетъ силу, правду и прелесть. Имъ приходится тогда прибѣгать къ ритирокѣ, къ чему-то придуманному и изобрѣтенному. Волна вдохновенія молчитъ и разсыпается. Для выраженія Софьи, этой, самой талантливой, огненной и страстной женщины древней Руси, для выраженія страшной драмы, надъ нею совершившейся, у г. Рѣпина не было нужныхъ элементовъ въ художественной его натурѣ. Онъ навѣрное никогда не видалъ собственными глазами того душевнаго взрыва, который произойдетъ у могучей, необузданной натуры человѣческой, когда вдругъ все лопнуло, все обрушилось, и впереди только одна зіяющая пропасть. А художникъ-реалистъ, самъ не видавшій, тотчасъ же теряетъ способность создавать. У него сію же секунду словно руки отрѣзаны. Надо „сочинять", а это ему не къ лицу. Отъ этого-то, могучій реалистъ Островскій „сочиняетъ" рѣчи и душевныя движенія своихъ историческихъ лицъ, отъ этого-то Рѣпинъ „сочиняетъ" позу, выраженіе, взглядъ своихъ историческихъ личностей. Его Софья вышла изъ своей кельи и увидала повѣшенныхъ у ея окна стрѣльцовъ, ея сообщниковъ Софья слышитъ стоны и крики пытаемой ея прислуги. И что же? Она будто бы въ такую страшную минуту только и съумѣла, что прислониться тѣломъ къ столу, и сложить спокойно руки! Да, спокойно—посмотрите на ея пальцы и забудьте на секунду про голову и лицо: вы подумаете, что это пальцы и руки мирно отдыхающей дамы. Софья остановилась—но чего ей останавливаться? Я не вѣрю, чтобы она въ то мгновеніе остановилась: это слишкомъ театрально и слишкомъ искусственно. Не та женщина была! Да еще полу-азіатка, родная сестрица будущаго Петра Алексѣевича! Прочитайте его жизнь, да и ея тоже: эти люди въ „позы" не становились, и не задумывались. Остановокъ, паузъ, ни въ словѣ, ни въ дѣлѣ у нихъ не было. Это были словно громадныя, нервныя, могучія, въ тысячу паровыхъ силъ машины. Подавите малѣйшій винтикъ и клапанъ, и колоссальный молотъ мгновенно размахнется и спустится какъ молнія, и грянетъ оглушительнымъ ударомъ. Софья бросилась бы стремительно къ окну, все тѣло бы ея рванулось, впередъ, какъ звѣрь, къ рѣшоткѣ, къ врагамъ. Время ли тутъ застывать! До пластическихъ ли позъ ей было! Не справившись съ тѣломъ, г. Рѣпинъ еще меньше справился съ выраженіемъ. Широко раскрыть глаза, грозно сдвинуть брови—всего этого еще мало (особливо когда губы и щеки остались совершенно спокойны!)—подай намъ, живописецъ, что́-то глубже, что́-то больше, что́-то истиннѣе и потрясающѣе. Что́ именно—того я не знаю, я только зритель, я только одинъ изъ тысячеголовой массы народной, но подай мнѣ это ты, художникъ, когда вонъ за какое дѣло взялся!

Таковы главные мои упреки новой исторической картинѣ. И неудача г. Рѣпина меня мало удивила. Для картины изъ старой нашей исторіи время для насъ, кажется, еще не пришло. Были все только попытки, и ни одна еще не удалась вполнѣ, какъ должна бы удасться, и какъ будутъ, навѣрное, удаваться будущія историческія наши картины. Что́ же тутъ стыднаго, неприличнаго для насъ, когда и во всей-то Европѣ не наберешь по сю пору и двѣ дюжины въ самомъ дѣлѣ историческихъ картинъ изъ прежней исторіи этихъ народовъ. Вѣдь „историческими" обыкновенно зовутъ и признаютъ (съ великимъ восторгомъ и энтузіазмомъ!) такую все дрянь и ничтожество, на которыя и глядѣть-то стыдно. Свидѣтель

тому хоть послѣдняя всемірная выставка, собравшая картины и дарованія съ цѣлаго свѣта, и громадная ежегодная парижская выставка прошлаго года, гдѣ можно было разсматривать болѣе 3,000 картинъ. Гдѣ тутъ была исторія, гдѣ „историческія картины"? Я уже не говорю про музеи съ картинами стараго времени. Старые люди и старые художники не знали въ свое время, чего даже и требовать-то отъ исторіи, не то-что кистью изображать ее. Куда имъ было до того! Они еще все только учились кистямъ и краскамъ, они еще всего только дошли до степени „выраженія" и „чувства": все остальное было для нихъ terra incognita. Только на нашемъ вѣку немножко стали просвѣтляться глаза и умы.

Поэтому Рѣпинъ выходитъ мало виноватъ въ томъ, въ чемъ недочетъ не то что у насъ, у нашего народа, у нашего поколѣнія, а у всѣхъ. Какъ его осуждать?

Мнѣ кажется, способность къ изображенію историческихъ личностей и сценъ—совершенно исключительный, спеціальный даръ. Онъ не зависитъ ни отъ образованности, ни отъ ученыхъ хлопотъ, ни отъ общаго таланта, самаго даже сильнаго и изящнаго, ни даже отъ основательнѣйшаго изученія того или другого класса общества (одинъ изъ даровитѣйшихъ нашихъ художниковъ пробовалъ однажды меня увѣрить, будто у насъ нѣтъ, пока, историческихъ картинъ потому, что мы мало еще знаемъ нашъ простой народъ: „узнаемте напередъ хорошенько русскаго мужика, говорилъ онъ, и тогда будутъ удаваться изображенія Ивана Грознаго, Петра и всѣхъ остальныхъ"). Нѣтъ, никакимъ изученіемъ не вставишь того, чего нѣтъ въ самомъ корню: историческаго духа, историческаго постиженія. Надо съ этимъ родиться, все остальное потомъ. Ужъ на Западѣ ли не возились, и въ книгахъ, и въ картинамъ, съ простымъ народомъ, съ историческими архивами и музеями, и что вышло? Подите-ка, посмотрите всѣхъ этихъ Рубенсовъ, Макартовъ, Рафаэлей, Корнеліусовъ, Тиціановъ, Каульбаховъ, Пусеновъ и иныхъ, имя же ихъ трилліонъ и квадрилліонъ,—неужели у нихъ, во всѣхъ ихъ созданіяхъ, есть тѣнь тѣни исторіи?!! А люди не ничтожные.

Матейко, Деларошъ, Верещагинъ, частью покойный Шварцъ нашъ, еще три-четыре человѣка (да и эти не всегда, а изрѣдка)—какъ мало было по сю пору художниковъ, надѣленныхъ истиннымъ даромъ историчности!

Этотъ даръ до того спеціаленъ и исключителенъ, что встрѣчается даже иногда у людей очень умѣренно талантливыхъ. Никогда не позабуду одну картину послѣдней всемірной выставки: „Разрывъ Наполеона съ Жозефиной". Авторъ этой картины былъ довольно посредственный итальянскій живописецъ: Дидони. Сама Жозефина, лежащая въ полу-обморокѣ на шелковомъ модномъ тогдашнемъ стулѣ, утѣшающая ее придворная дама въ желтомъ атласномъ платьѣ, декольтѐ—все это было натянуто, посредственно, на половину фальшиво и преувеличено по-итальянски, на то онъ и Дидони, на то онъ и сынъ великой „художественной націи". Но самъ Наполеонъ, маленькая, пузатенькая, самодовольная фигурка, съ выхоленною наглостью и сухостью въ лицѣ, съ заложенною рукою за спиной и оглядывающійся на сцену хищнымъ, тупо-начальническимъ глазомъ,—это была такая вѣрная, поразительная фигура, такъ отъ нея дышало исторіей, что я почувствовалъ себя мгновенно перенесеннымъ въ живо припоминаемыя геніальнѣйшія страницы „Войны и мира".

Вотъ что мнѣ надо было сказать противъ „Софьи" г. Рѣпина. Но я былъ бы сама неправда и сама несправедливость, еслибы я не указалъ на тѣ крупныя достоинства, которыми блещетъ картина этого крупнаго, быть можетъ, значительнѣйшаго нашего художника (изъ здѣшнихъ). Голова Софьи (сильно напоминающая Петра), ея серебряное византійское платье, торчащее лубомъ и особливо разныя подробности на рукавахъ и груди, окно со впадиной, чернильница, разноцвѣтная рукопись на столѣ—написаны съ такою силою рельефа и жизненности, какъ можетъ написать только великій, значительный талантъ.

Смотря на все лучшее въ этой картинѣ, припоминая великолѣпнаго „Дьякона" прошлой передвижной выставки, съ нетерпѣніемъ спрашиваешь: когда приступитъ снова г. Рѣпинъ къ своему настоящему дѣлу, когда онъ дастъ намъ еще одно совершенное созданіе, въ родѣ „Бурлаковъ"? Слухи носятся, у него есть въ мастерской изумительная, полуоконченная картина: „Крестный ходъ". Прошлогодній „Дьяконъ" былъ только однимъ изъ этюдовъ для этой картины. Представьте же себѣ, что̀ такое будетъ то художественное созданіе, для котораго существуютъ подобные этюды, уже и сами по себѣ chefs d'oeuvre'ы! (*Нов. Время. 8, 14 и 15 мар. 1879, №№ 1086, 1092 и 1093*).

О реставраціи собора св. Марка въ Венеціи.

Англичанинъ Стильманъ, въ письмѣ, напечатанномъ въ одной изъ англійскихъ газетъ по поводу покушенія современныхъ реставраторовъ на соборъ св. Марка, приводитъ цѣлый списокъ реставрацій подобнаго рода. Такъ, въ Перуджіи, невѣжественные ревнители реставрацій замѣнили великолѣпныя разрисованныя стекла собора, совершенно хорошо сохранившіяся и представлявшія одинъ изъ самыхъ рѣдкихъ образцовъ средневѣковаго искусства, дрянными мюнхенскимъ издѣліемъ новѣйшаго фасона. Во Флоренціи, исчезли безслѣдно самыя живописныя особенности стараго города, физіономіи котораго приданъ мѣщански-современный видъ. Домъ, въ которомъ жилъ Данте во Флоренціи, тоже не былъ пощаженъ этой маніей

реставрацій. Поправки и передѣлки, предпринятыя въ немъ, были мотивированы желаніемъ возстановить его совершенно въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ при Данте, но на дѣлѣ въ немъ не уцѣлѣло ни одного камня въ томъ видѣ, въ какомъ онъ представлялся взору великаго національнаго поэта.

Художественная профанація, совершаемая такимъ образомъ итальянскими муниципалитетами, возбудила протестъ тамъ, гдѣ его всего менѣе можно было ожидать. Англичане, которые никогда не славились своимъ художественнымъ чутьемъ, и безвкусіе которыхъ по части пластическихъ искусствъ успѣло даже войти до извѣстной степени въ пословицу, приняли очень горячо къ сердцу обиду, нанесенную собору св. Марка. Стильманъ въ вышепомянутомъ письмѣ требуетъ, чтобы всѣ тѣ, кто дорожитъ памятниками стариннаго искусства, соединили свои усилія и содержали бы въ каждомъ городѣ, гдѣ сохранились подобные памятники, „шпіона", который слѣдилъ бы за покушеніями неразумныхъ реставраторовъ. Кромѣ того, онъ предлагаетъ обратиться къ итальянскому правительству съ ходатайствомъ объ изданіи такого закона, которымъ запрещалось бы приступать къ какимъ бы то ни было работамъ надъ старинными зданіями, иначе какъ съ разрѣшенія особо для того назначенной правительствомъ коммиссіи, и притомъ не ранѣе какъ по истеченіи извѣстнаго срока, чтобы дать возможность людямъ, болѣе заинтересованнымъ, чѣмъ сами итальянцы, въ сохраненіи художественныхъ сокровищъ, принять такія мѣры, какія только могутъ быть доступны частнымъ лицамъ!

„Общество охраненія древнихъ зданій" отчасти предупредило предложеніе Стильмана и рѣшило обратиться къ итальянскому министру общественныхъ работъ съ ходатайствомъ по поводу реставрація собора св. Марка. Деканъ „Христовой церкви" (Christ-Church) въ Оксфордѣ, Стритъ, и нѣкоторыя другія лица, интересующіяся изящными искусствами и археологіей, точно такъ же протестуютъ противъ этого вандализма.

По поводу упомянутыхъ престовъ „Daily News" замѣчаетъ, что при другихъ условіяхъ нѣсколько странно было бы со стороны англичанъ учить итальянцевъ, столько потрудившихся въ свое время для искусства, какъ они должны обращаться съ своими старинными памятниками; но такія произведенія искусства, какъ соборъ св. Марка, составляютъ общее достояніе всего образованнаго міра, и попытки обезобразить архитектурную красоту его фасада и роскошь его живописи представляются съ художественной и археологической точекъ зрѣнія кощунствомъ, противъ котораго каждый имѣетъ право протестовать. Надо думать, что итальянцы признаютъ справедливость подобныхъ домогательствъ и не примутъ въ дурную сторону этого иностраннаго вмѣшательства.

(*„Молва", 1879 г., № 313, отдѣлъ: „Толки"*).

Портретъ Мусоргскаго.

На этихъ дняхъ, на передвижной выставкѣ выставленъ портретъ Мусоргскаго. Портретъ этотъ — одно изъ крупнѣйшихъ произведеній Рѣпина, новый его шагъ впередъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, одна изъ крупнѣйшихъ картинъ всей передвижной выставки, а это значитъ немало: выставка эта не только самая большая, по числу произведеній, изъ всѣхъ девяти, до сихъ поръ состоявшихся, но еще и такая, какихъ вообще у насъ немного было, и гдѣ ярко блещутъ всѣ лучшія силы Товарищества передвижниковъ. Тутъ находится портретъ С. П. Боткина, одно изъ великолѣпнѣйшихъ созданій И. Н. Крамскаго, этого таланта, все еще идущаго впередъ и впередъ; тутъ есть его же превосходный портретъ барона Гинцбурга и нѣсколько другихъ прекрасныхъ его портретовъ; тутъ есть „Крахъ", „Въ четыре руки", „У мирового судьи", В. Маковскаго—маленькіе chef d'oeuvres'ы изъ современной жизни; тутъ есть превосходные портреты гг. Ярошенки (бѣлокурая дѣвица), К. Маковскаго (дама въ красномъ платьѣ) и г. Лемана (француженка подъ вуалью); превосходные пейзажи гг. Шишкина и Волкова; превосходныя сценки изъ ежедневной жизни: одного слишкомъ долго молчавшаго, прежняго талантливаго художника (г. Прянишникова „Жестокіе романсы") и одного начинающаго талантливаго художника (г. Кузнецова „Въ праздникъ"); виртуозная и блестящая, какъ бравурная арія опернаго пѣвца, картина „Nature morte" К. Е. Маковскаго; облитый солнцемъ „Пастушокъ со стадомъ" г. Савицкаго; не мало другихъ еще примѣчательныхъ художественныхъ созданій, и, наконецъ, прекрасныя произведенія женщинъ-художницъ (двѣ отличныя акварели г-жи Кочетовой и пейзажи г-жъ Лагоды-Шишкиной и А. Маковской). Среди всего этого богатства, изумительный портретъ Писемскаго, написанный Рѣпинымъ, и его же прелестная малороссійская сценка „Вечерницы", полная радости, свѣта, бьющей ключомъ жизни и комизма. И вотъ, на этомъ золотомъ, сіяющемъ фонѣ выставки вдругъ появляется еще, какъ послѣдній акордъ, какъ чудная, заключительная нота—портретъ Мусоргскаго!

Какое счастье, что есть теперь этотъ портретъ на свѣтѣ! Вѣдь, Мусоргскій—одинъ изъ самыхъ крупныхъ русскихъ музыкантовъ, человѣкъ, котораго, по всей справедливости, надо было похоронить на кладбищѣ александроневской лавры, вблизи отъ Глинки и Даргомыжскаго. По силѣ, глубинѣ, оригинальности и народности таланта, онъ близко къ нимъ примыкалъ. Созданія его займутъ великую страницу въ исторіи русской музыки. Конечно, съ Мусоргскаго снято

было, въ прежніе годы, нѣсколько хорошихъ фотографическихъ портретовъ; но что̀ такое фотографія, въ сравненіи съ такимъ созданіемъ, какъ портретъ, дѣланный рукою высокаго художника! А Рѣпинъ мало того, что большой живописецъ, онъ еще много лѣтъ былъ связапъ съ Мусоргскимъ дружбою, и отъ всей пламенной души любилъ и понималъ музыкальныя творенія Мусоргскаго. Оттого-то и портретъ вышелъ у него таковъ, что безъ волненія и радости не взглянетъ на него никто изъ тѣхъ, у кого есть истинное художественное чувство въ душѣ.

И. Е. Рѣпину привелось увидать Мусоргскаго, въ послѣдній разъ, въ началѣ поста. Онъ самъ пріѣхалъ сюда изъ Москвы для передвижной выставки; Мусоргскаго онъ засталъ уже въ николаевскомъ военномъ госпиталѣ. По всѣмъ признакамъ судя, Рѣпину въ нынѣшній пріѣздъ надо было торопиться съ портретомъ любимаго человѣка: ясно было, что они уже болѣе никогда не увидятся. И вотъ, счастье поблагопріятствовало портрету: въ началѣ поста для Мусоргскаго наступилъ такой періодъ болѣзни, когда онъ посвѣжѣлъ, пріободрился, повеселѣлъ, вѣровалъ въ скорое исцѣленіе и мечталъ о новыхъ музыкальныхъ работахъ, даже въ стѣнахъ своего военнаго госпиталя. Надо сказать съ глубокою благодарностью — всѣмъ этимъ онъ былъ обязанъ доктору Л. Б. Бертенсону, который относился къ нему не только какъ къ паціенту вообще, но еще какъ къ пріятелю, другу, къ человѣку съ историческимъ значеніемъ. Помѣщеніе, вся обстановка, безконечное попеченіе, заботливость, все это было въ госпиталѣ въ отношеніи къ Мусоргскому таково, что онъ многимъ изъ друзей и приближонныхъ, навѣщавшихъ его (въ томъ числѣ и мнѣ), много разъ повторялъ, что ему тутъ такъ хорошо, какъ будто онъ находится у себя, дома, среди самыхъ близкихъ родныхъ и сердечнѣйшихъ попеченій. Въ такую-то пору увидѣлся съ Мусоргскимъ и Рѣпинъ. Вдобавокъ ко всему, погода стояла чудесная, и большая, съ высокими окнами комната, гдѣ помѣщался Мусоргскій, была вся залита солнечнымъ свѣтомъ.

Рѣпину удалось писать свой портретъ всего четыре дня: 2-го, 3-го, 4-го и 5-го марта; послѣ того уже начался послѣдній, смертельный періодъ болѣзни. Писался этотъ портретъ со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и онъ долженъ былъ кое-какъ примоститься у столика, передъ которымъ сидѣлъ въ больничномъ креслѣ Мусоргскій. Онъ его представилъ въ халатѣ, съ малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, съ наклоненною немного головою, что-то глубоко обдумывающимъ. Сходство чертъ лица и выраженіе поразительны. Изъ всѣхъ, знавшихъ Мусоргскаго, не было никого, кто не остался бы въ восторгѣ отъ этого портрета—такъ онъ жизненъ, такъ онъ похожъ, такъ онъ вѣрно и просто передаетъ всю натуру, весь характеръ, весь внѣшній обликъ Мусоргскаго.

Когда я привезъ этотъ портретъ на передвижную выставку, я былъ свидѣтелемъ восхищенія, радости многихъ лучшихъ нашихъ художниковъ, товарищей и друзей, но вмѣстѣ и почитателей Рѣпина. Я счастливъ, что видѣлъ эту сцену. Одинъ изъ самыхъ крупныхъ между всѣми ими, а какъ портретистъ, безспорно наикрупнѣйшій, И. Н. Крамской, увидѣвъ этотъ портретъ, просто ахнулъ отъ удивленія. Послѣ первыхъ секундъ общаго обзора, онъ взялъ стулъ, усѣлся передъ портретомъ, прямо въ упоръ къ лицу, и долго-долго не отходилъ. „Что̀ этотъ Рѣпинъ нынче дѣлаетъ—сказалъ онъ—просто непостижимо! Вонъ посмотрите его портретъ Писемскаго — какой chef d'oeuvre! Что̀-то такое и Рембрандтъ, и Веласкезъ вмѣстѣ! Но этотъ, этотъ портретъ—будетъ, пожалуй, еще изумительнѣе. Тутъ у него какіе-то неслыханные пріёмы, отъ роду никѣмъ непробованные—самъ онъ *я* и никто больше. Этотъ портретъ писанъ Богъ знаетъ какъ быстро, огненно—всякій это видитъ. Но ка̀къ нарисовано все, какою рукою мастера, ка̀къ вылѣплено, ка̀къ написано! Посмотрите эти глаза: они глядятъ, какъ живые, они задумались, въ нихъ нарисовалась вся внутренняя, душевная работа той минуты—а много ли на свѣтѣ портретовъ съ подобнымъ выраженіемъ! А тѣло, а щеки, лобъ, носъ, ротъ—живое, совсѣмъ живое лицо, да еще все въ свѣту, отъ первой и до послѣдней черточки, все въ солнцѣ, безъ одной тѣни—какое созданіе!..“ И. Н. Крамской многое еще высказывалъ въ томъ же смыслѣ, радуясь и любуясь на большого художника, товарища. Но чтобъ все это было возможно, и эга радость на товарища, и это художественное торжество отъ того, что собратъ по искуству идетъ въ гору—для этого много надо: надо самому носить внутри себя большой талантъ и большое сердце.

Портретъ Мусоргскаго уже отнынѣ можетъ вполнѣ считаться народнымъ достояніемъ: еще не видѣвъ его и только вслѣдствіе извѣстія, что Рѣпинъ пишетъ портретъ Мусоргскаго, его купилъ, за глаза, П. М. Третьяковъ—а, вѣдь, всю свою чудную коллекцію русскихъ картинъ, гдѣ столько великолѣпныхъ портретовъ крупнѣйшихъ русскихъ художниковъ и писателей, написанныхъ Перовымъ, Крамскимъ и Рѣпинымъ, онъ уже и теперь завѣщалъ московскому публичному музею, т.-е. русскому народу.

(„Голосъ“, 26 марта 1881 г., № 85).

На выставкахъ въ Москвѣ (1882).

I.

Въ Москвѣ теперь не одна выставка, а много. Всероссійская промышленно-художественная — только первая, только главная между всѣми ними, самая обширная, самая многообъемлющая. Но есть въ настоящую минуту въ Москвѣ и много другихъ выставокъ, имѣющихъ также немаловажное значеніе. Мнѣ хочется разсказать про нихъ читателямъ „Голоса“, если ужь не про всѣ, то, по крайней мѣрѣ, про боль-

шинство. На мои глаза, онѣ составляютъ, въ своей совокупности, нѣчто крупное и характерное.

Признаться сказать, я ѣхалъ въ Москву съ чувствомъ большого недовѣрія. Я столько слышалъ и читалъ, еще въ апрѣлѣ и маѣ, про „неудачу“ всероссійской выставки, про множество пустыхъ мѣстъ, про массу экспонентовъ, просившихъ себѣ, въ прошломъ и третьемъ годахъ, мѣста, а ныньче, ничего не приславшихъ, что я представлялъ себѣ выставку въ высшей степени неудавшеюся и промахнувшеюся. Каково же было мое удивленіе, когда я увидѣлъ собственными глазами, что доходившіе до меня разсказы —вздоръ и пустяки, что выставка полна-полнешенька, такъ что негдѣ яблоку упасть, что экспонентовъ теперь тамъ на-лицо не 6,000, какъ въ началѣ ожидали, а можетъ быть, близко къ 9,000, и что если въ какихъ-нибудь далекихъ уголкахъ остались незанятыя мѣста, то надо ходить и отыскивать очень долго, прежде чѣмъ ихъ найдешь и увидишь.

Но главнѣе всего то, что нынѣшняя всероссійская выставка—одна изъ самыхъ блестящихъ выставокъ, какія мнѣ случалось видѣть. Я даже думаю, что изъ всѣхъ русскихъ выставокъ, какія только у насъ до сихъ поръ бывали, это самая капитальная и самая великолѣпная выставка. Конечно, она въ иныхъ пунктахъ, и очень существенныхъ, уступаетъ петербургской выставкѣ въ Соляномъ Городкѣ 1870 года и московской политехнической 1872 года, и я постараюсь указать, въ чемъ разница; конечно, на нынѣшней выставкѣ есть свои недочеты, пробѣлы, неудачи и неудовлетворительныя стороны, всякій легко ихъ замѣчаетъ на выставкѣ—и, все-таки, выставка такъ хороша, такъ полна, такъ красива и такъ значительна, что навѣрно поразитъ каждаго.

Я не имѣю, конечно, претензіи говорить о всѣхъ сторонахъ выставки, моя часть только художественная и художественно-промышленная, но вѣдь эта часть—одна изъ самыхъ важныхъ на каждой выставкѣ, а на нашей она играетъ блестящую и великолѣпную роль. Я не ожидалъ найти то, что нашелъ.

Что всего сильнѣе порадовало меня, это—непосредственное народное творчество, которое выступило на нынѣшній разъ на выставкѣ, въ такомъ богатствѣ и въ такой полнотѣ, съ какими оно еще, кажется, никогда не являлось на русскихъ выставкахъ. Творчество это покажется, пожалуй, довольно низменнымъ на иные глаза—тутъ все дѣло идетъ только о предметахъ такъ-называемыхъ „этнографическихъ“, на которые слишкомъ многіе до сихъ поръ обращаютъ слишкомъ мало вниманія: какое же, дескать, искусство и красота въ этихъ кружевахъ, дѣланныхъ руками бабъ и крестьянскихъ дѣвокъ? Какое художество и какой интересъ въ этихъ мужицкихъ издѣліяхъ изъ дерева, бересты, лубка или домашней шерсти, непрошедшихъ ни сквозь какую фабрику и мануфактуру, далекихъ отъ всякаго циркуля, эскиза, художественнаго класса и профессора? Но кто понимаетъ творчество пошире, и давно привыкъ находить его не только въ парадной залѣ съ колоннами, но и въ темной избѣ, едва освѣщенной волоковымъ окномъ, кто вѣруетъ въ него тамъ, гдѣ оно исходитъ не только изъ рукъ человѣка, одѣтаго во фракъ со звѣздой, но и изъ рукъ людей, весь вѣкъ проходившихъ въ бѣдной рубахѣ или сарафанѣ, у того въ головѣ другая оцѣнка, другая радость и одобреніе. И съ этой точки зрѣнія нельзя, мнѣ кажется, не сказать, что нынѣшняя выставка крупнѣе, правдивѣе и народнѣе всѣхъ нашихъ прежнихъ всероссійскихъ выставокъ.

Другое, что мнѣ казалось великолѣпнымъ и восхитительнымъ на московской выставкѣ, это начинающееся участіе и присутствіе народа. Прежде публика такихъ выставокъ состояла только изъ нѣсколькихъ слоевъ общества и кончалась развѣ только мѣщанами и мелкими торговцами. Ныньче—какая разница! Пойдите по московской выставкѣ, не только въ воскресенье и праздникъ, когда тамъ бываетъ до 30,000 народа, но даже и на недѣлѣ: вы увидите такую разнообразную, такую многосоставную массу русскаго люда, какой, бывало, прежде никогда тамъ и не встрѣтишь. На выставку ныньче ходитъ самъ народъ —мужики, бабы, солдаты, фабричные—массами, и приходятъ почти всегда на цѣлый день, съ узелками и провизіей, съ дѣтьми, даже грудными. Это мнѣ напомнило то, что я, бывало, прежде видалъ на большихъ выставкахъ въ Парижѣ и Лондонѣ, и чего не воображалъ увидѣть у насъ на своемъ еще вѣку. А вотъ случилось. Время пришло—другое время, новая полоса, видно, наступаетъ. И народъ этотъ не ходитъ уже болѣе, какъ въ прежніе времена: немногія отдѣльныя единицы изъ его среды идутъ тихо, молча и боязненно, почтительно уступая дорогу „барамъ“, въ нѣмотѣ разсматривая ту или другую картину, останавливаясь безъ единаго слова другъ съ дружкой передъ тою или другою витриною, столомъ, группой, предметомъ. Нѣтъ, ныньче иначе: народъ и самъ ходитъ группами, маленькими обществами — какъ прежде, бывало, одни „баре“—и тутъ есть всегда не одинъ, а нѣсколько грамотныхъ, бойко читающихъ по каталогу, пока всѣ слушаютъ (замѣтьте—по каталогу; когда же въ прежніе годы „простой народъ“ покупалъ и читалъ какіе то каталоги выставокъ?); группы оживлены, группы разговариваютъ громко и смѣло, кто смѣется и радуется, кто хвалитъ, а кто и хулитъ, не обращая никакого вниманія на то, ходятъ ли кругомъ нихъ другіе, и слушаютъ или нѣтъ ихъ разговоры, ихъ толки и споры, ихъ похвалы и осужденія. Кто бы это подумалъ нѣсколько мѣсяцевъ назадъ: на московской выставкѣ, въ воскресенье или праздникъ, встрѣтишь множество—знаете даже кого?—лапотниковъ, которые приплелись изъ какихъ то подмосковныхъ мѣстъ и не побоялись заплатить пятиалтынный, чтобы побывать тамъ, гдѣ быть имъ ныньче нужно и интересно. Не историческое ли это событіе у насъ? И вѣдь говорятъ эти люди, смотрятъ, думаютъ и понимать начинаютъ. Это новая волна поднимается и идетъ. Какъ хотѣлъ бы я прожить еще лѣтъ 20, и тогда посмотрѣть народъ на большой какой-нибудь всероссійской выставкѣ! Каковъ то онъ *тогда* будетъ? Какъ будетъ ходить и смотрѣть, какъ

понимать и говорить? Что ему *тогда* будетъ нравиться и чего онъ будетъ не выносить и выбрасывать за бортъ? Да нѣтъ, не доживешь!

Наружный видъ московской выставки представляетъ что то красивое. Когда подъѣзжаешь къ ней, издали видишь только группы большихъ и маленькихъ домиковъ, разсѣянныхъ на одномъ кускѣ громаднаго необозримаго Ходынскаго поля, постройки то низенькія, то высокія, съ возвышающимися тамъ и сямъ куполами и островерхими цвѣтными башенками. Все вмѣстѣ—точно раскинувшійся въ долинѣ маленькій городокъ, живописно построенный. Такого красиваго общаго вида не было ни у всероссійской петербургской выставки въ 1870 году, ни у политехнической московской выставки 1872 года, да и быть не могло: петербургская выставка произошла тогда въ Соляномъ Городкѣ, старинномъ запущенномъ зданіи въ родѣ казармы или амбара, съ казеннымъ и несноснымъ видомъ, куда покойный Гартманъ пристроилъ только, наскоро, срединный фасадъ въ европейскомъ приличномъ видѣ, съ колоннами, арками, карнизами и статуями въ греческихъ туникахъ—все больше отъ стыда и для приличія, чтобы хоть немножко было ужъ не такъ совѣстно передъ входящею публикой; но и онъ, со всѣмъ своимъ талантомъ, этою красивою бляхой не прикрылъ скудости и немощи цѣлаго остального фасада, со всѣхъ его четырехъ сторонъ. Все красивое архитектурное собралось внутри. Московская выставка 1872 года была устроена въ Кремлевскомъ саду, по нѣсколькимъ направленіямъ и съ нѣсколькими поворотами за углы, да притомъ еще раскинулась своими многочисленными и разнокалиберными постройками среди цѣлаго лѣса деревьевъ—значитъ никакого общаго вида не могла имѣть.

Нынѣшняя выставка первая выступаетъ съ очень изящнымъ и живописнымъ общимъ видомъ, издали. Когда ближе подъѣзжаешь, впечатлѣніе на одну секунду измѣняется: правда, зданія—цвѣтныя, ярко раскрашены узорами и рисунками, но, все-таки, передъ вами спина зданій, изнанка ихъ, и нѣтъ никакого общаго, крупнаго и величаваго входа, громаднаго и великолѣпнаго портала, достойнаго представителя тѣхъ чудесъ и сокровищъ, какія накоплены внутри выставки. Входы, съ какой хотите стороны—мизерны, приземисты и невзрачны; они столько же ничего не говорятъ, какъ всегдашніе входы въ любую оранжерею.

Но это неблагопріятное впечатлѣніе только на одну секунду. Едва вы войдете на выставку, васъ пріятно поразятъ крупныя, стройныя массы. Широко, свѣтло—вотъ что вамъ раньше всего представится. Надъ головой высоко поднимаются желѣзныя тонкія ребра арокъ; вмѣсто потолковъ и кровель—сплошныя массы стекла, сквозь которыя такъ нестерпимо блещетъ горячее іюньское солнце, что почти вездѣ (всего болѣе въ художественномъ отдѣлѣ) принуждены были подвѣсить подъ эту стеклянную крышу громадныя полотнища холстинныхъ вуалей, и сквозь нихъ распространяется свѣтъ необыкновенно пріятный и свѣжій. Правда, у этихъ залъ внутри нѣтъ того оригинальнаго архитектурнаго изящества, тѣхъ чудесно-красивыхъ общихъ формъ, той элегантной рѣзьбы вверху, тѣхъ фантастичныхъ деревянныхъ раскрашенныхъ колонокъ и орнаментовъ, какими наполнилъ свою выставку въ Соляномъ Городкѣ, въ 1870 году, Гартманъ; нѣтъ у нихъ и той русской національной красоты, которою сіялъ русскій фасадъ въ „Rue des nations“, на парижской всемірной выставкѣ 1878 года, сочиненный г. Ропетомъ. Но вѣдь эти двое, Гартманъ и Ропетъ, были такіе талантливые люди, съ которыми не могутъ равняться прочіе наши архитекторы. Это признаютъ въ одинъ голосъ сами ихъ товарищи. Залы нашей нынѣшней московской выставки, будучи каждая только прямымъ паралелограмомъ, безъ всякихъ заворотовъ и изгибовъ въ планѣ, не могли имѣть того живописнаго вида, не могли представлять того безконечнаго, измѣняющагося на каждомъ шагу ряда перспективъ, какой представляли залы парижской всемірной выставки 1867 года, у которой планъ былъ—овалъ и, значитъ, всѣ залы и галлереи поминутно закруглялись передъ глазами зрителя и поминутно образовывали необыкновенно красивыя, уходящія вдаль перспективы линій, формъ и красокъ. Но все-таки, галлереи московской выставки изящны и привлекательны, и много отдаляются отъ той архитектуры, ничтожной и безцвѣтной, какою отличались, въ большинствѣ случаевъ, наши выставки прежняго времени, со включеніемъ туда же всей почти московской 1872 года.

Но главная красота выставки проявилась въ самомъ центрѣ ея, когда взойти въ тотъ круглый садикъ, который составляетъ главный срединный пунктъ главнаго зданія. Кто видѣлъ общій планъ выставки, знаетъ, что главное ея зданіе представляетъ кругъ въ своемъ планѣ. Въ самомъ центрѣ его поставленъ тотъ садикъ, про который я говорю, и на этотъ центръ направляются, какъ лучи, восемь большихъ построекъ, изъ дерева и стекла, раскрашенныя яркими красками, съ изящными скатами стеклянной кровли въ двѣ стороны и съ золотыми орлами на вершинѣ. Пространства между этими восемью фасадами наполнены соединительными галлереями, высотою гораздо ниже главныхъ восьми палатъ; онѣ тоже сдѣланы всѣ изъ дерева и стекла и раскрашены по всѣмъ своимъ стѣнкамъ, тоненькимъ колонкамъ, карнизамъ и фронтонамъ, цвѣтистыми гирляндами и узорами въ стилѣ „Renaissance“. Эти ряды выгибающихся кругомъ стеклянныхъ зданій, въ краскахъ и золотѣ, съ лужайками, куртинами цвѣтовъ и вьющимися дорожками передъ ними, съ красивыми терракотовыми фонтанами, высоко бьющими въ нѣсколькихъ мѣстахъ садика, съ изящною деревянною бесѣдкой на наклоненныхъ врозь копьяхъ, въ самой серединѣ садика—все это необыкновенно изящно, свѣтло, радостно, свѣжо. Навѣрно, видъ садика и обступившихъ его строеній былъ бы еще красивѣе, еслибъ тутъ росли деревья, была тѣнь и яркая зелень листвы, какъ это чудесно устроивали на большихъ выставкахъ въ Парижѣ, Лондонѣ и Вѣнѣ; но привезти и посадить деревья на голомъ Ходынскомъ полѣ, на время одной только выставки, а потомъ увезти ихъ опять прочь—было бы, конечно,

слишкомъ большою жертвой и тратой. Какъ бы ни хороши были тутъ деревья, а все не слѣдуетъ ихъ требовать на нынѣшній разъ.

Послѣ главнаго зданія, всего красивѣе на выставкѣ „царскій павильонъ", въ русскомъ стилѣ, съ цвѣтною башенкой впереди, съ изящною русскою крышей. Но этотъ павильонъ можно, къ сожалѣнію, видѣть только издали, въ общемъ. Онъ обгороженъ такимъ образомъ, что доступа къ нему нѣтъ на значительномъ разстояніи. Судя по печатному каталогу, надо полагать, что внутри его заключается очень много изящныхъ предметовъ убранства и художественнаго украшенія: по крайней мѣрѣ, лучшіе московскіе и петербургскіе обойщики, мебельщики, фабриканты матерій и разныхъ художественныхъ предметовъ доставили туда свои произведенія.

Что касается прочихъ построекъ, разсѣянныхъ внѣ главнаго зданія выставки, то между ними есть нѣсколько красивыхъ. Самою красивою и оригинальною постройкой я назову длинныя зданія, назначенныя для помѣщенія рогатаго скота, лошадей и собакъ на время выставки. Эти зданія тянутся длинною полосой въ самой глубинѣ выставки, по западной ея сторонѣ. Казалось бы, чего ожидать отъ пустыхъ сараевъ, по назначенію своему бѣдныхъ и однообразныхъ? Но архитекторъ (котораго имени я не знаю, равно какъ и имени каждаго изъ прочихъ строителей всего лучшаго и главнѣйшаго на выставкѣ—ихъ было, повидимому, нѣсколько) нашелъ возможность выказать и тутъ талантливость и чувство изящнаго. Надъ высокими деревянными столбиками, забранными отъ земли и до довольно большой высоты деревянными стѣнками, возвышаются высокія, крутыя крыши, въ нѣсколько этажей, смотря по выступамъ зданія, и съ рѣзьбой. Какая простая, повидимому, задача! Но вышло очень красиво, особенно среднее зданіе, манежъ, назначенный для оцѣнки и присужденія премій лошадямъ и животнымъ, присланнымъ на выставку. Хотя и совершенно въ другомъ стилѣ и родѣ, но эти сквозныя, воздушныя зданія понравились мнѣ, по оригинальности своей, столько же, сколько, лѣтъ десять назадъ, понравились мнѣ разныя деревянныя цвѣтныя постройки, легкія, стройныя и оригинальныя на вѣнской выставкѣ 1873 года. И тутъ, и тамъ, высказалось даровитости гораздо больше, чѣмъ въ разныхъ парадныхъ, торжественныхъ, оффиціальныхъ постройкахъ, въ которыхъ нѣтъ ровно ничего, кромѣ тоски и скуки. Такъ, напримѣръ, большая концертная зала на выставкѣ—преплохая, и снаружи и внутри. Неуклюжая, топорная, неловкая, неудобная и, вдобавокъ, ко всему, съ огромною лирой въ глубинѣ сцены. Охъ, эти Греціи и лиры! Видно, намъ никогда отъ нихъ не избавиться, не только въ школахъ почтенныхъ, но даже и на выставкахъ, даже и тамъ, гдѣ Рубинштейна увертюры играютъ, гдѣ Чайковскаго хоры поютъ, гдѣ цыгане лихо поютъ и гикаютъ, съ присвистомъ и пляской. Немножко другою головой думалъ Гартманъ, когда онъ, десять лѣтъ назадъ, строилъ свой „народный театръ" въ Москвѣ, на Лубянкѣ. Во-первыхъ, онъ его сдѣлалъ ужасно красивымъ и оригинальнымъ (иначе онъ, пожалуй, и не умѣлъ: но, можетъ быть, именно поэтому театръ потомъ и продали на сломъ и развезли по кускамъ!). Внутри онъ его весь убралъ русскою деревянною рѣзьбой и русскими красивыми кружевами: изъ кружевъ онъ устроилъ всю драпировку ложъ. А потомъ, когда дѣло дошло до фронтона и, такъ сказать, „вывѣски", „заглавія" театра, онъ создалъ чудесный фронтонъ изъ оригинальной русской орнаментистики, расположенной полукругомъ, и внутри вставилъ—что? русскую дугу, извнутри которой выглядываетъ голова русскаго народнаго комика, глотающаго паклю и разсказывающаго удивительныя присказки. Кругомъ русскіе народные музыкальные инструменты, красивою группой. Кому интересно, посмотри въ „Мотивы русской архитектуры" г. Рейнбота за 1875 годъ: тамъ все это, по счастью, воспроизведено. Я не говорю, чтобы и въ „концертной залѣ" нынѣшней выставки непремѣнно надо было повторять и дугу, и раевщика, и балалайку—нѣтъ, зачѣмъ же? Но, я думаю, можно было придумать что-нибудь поумнѣе, посовременнѣе и понаціональнѣе, чѣмъ нелѣпая какая-то лира, да и вообще можно было израсходовать на эту залу, гдѣ столько перебываетъ народа, немножко побольше таланта, вкуса и изящества.

Кромѣ конюшенъ и манежа, мнѣ еще показались красивыми, изъ отдѣльныхъ павильоновъ, кіоски съ колоколами гг. Финляндскаго и Оловянишникова Они сквозные, на высокихъ всходахъ ступеньками, и сверхъ ихъ крайнихъ столбовъ воздвигаются очень оригинальныя крыши—у г. Финляндскаго въ русскомъ стилѣ, у г. Оловянишникова въ какомъ-то фантастическомъ, немного похожемъ на индійскій, со взвивающимся кверху остріемъ. Недуренъ яркій цвѣтной павильонъ отъ мельницы г. Гуревича въ Одессѣ, съ рѣзными пѣтухами, росписными бревнами, карнизами, кубышками и ставнями; оригинально и художественно красиво сложенъ, весь изъ глыбъ каменнаго угля, павильонъ въ лѣвой сторонѣ выставки, недалеко отъ большого ресторана; наконецъ, нехуды павильоны гг. Абрикосова (конфекты и другія кандитерскія издѣлія) и Ланина (фруктовыя воды). Но, вообще говоря, отдѣльныхъ павильоновъ мало [1]).

(*„Голосъ", 30 іюня 1882 г., № 174*).

[1]) Продолженія не было. *Ред.*

Замѣтки о передвижной выставкѣ (1883) [1]).

Всѣ остались довольны XI-й передвижной выставкой: и публика, и художники, и критики; всѣ ее хвалятъ, многіе объявляютъ, что это—лучшая изъ

[1]) Въ предыдущемъ нумерѣ „Художественныхъ Новостей" уже былъ сдѣланъ обзоръ жанра на XI передвижной выставкѣ. Тѣмъ не менѣе мы печатаемъ настоящую замѣтку

всѣхъ выставокъ „Товарищества". Я согласенъ со всѣми, и нахожу, что, дѣйствительно, на нынѣшней выставкѣ столько примѣчательныхъ картинъ всякаго рода, жанровыхъ и историческихъ, пейзажей и портретовъ, что этимъ всѣмъ „Товарищество" можетъ гордиться и славиться. Вотъ-то чудо: сообщество изъ многихъ членовъ не только не разрушается, не только не слабѣетъ, не только не подтачивается раздорами и ссорами, а все крѣпнетъ, все въ гору идетъ! Вещь довольно необыкновенная у насъ.

Многіе уже давали, въ печати, подробные (и прекрасные) отчеты о выставкѣ. Поэтому я не стану повторять сказанное и разбирать всю выставку, но выскажу лишь нѣсколько мыслей, пришедшихъ мнѣ въ голову на этой выставкѣ.

Для меня несомнѣнно, что въ очень непродолжительномъ времени „Товарищество" должно обогатиться новымъ товарищемъ, и изъ самыхъ капитальныхъ. Это г. Позеномъ, который появляется теперь, покуда, лишь въ качествѣ посторонняго экспонента. Такой талантливый товарищъ не можетъ не быть желанною прибылью для „Товарищества". И это будетъ первый еще товарищъ изъ числа скульпторовъ. До сихъ поръ въ „Товариществѣ" были участниками все только живописцы. Оно и понятно: Антокольскій могъ бы участвовать въ выставкахъ лишь очень изрѣдка, да притомъ всѣ произведенія его послѣднихъ 10 лѣтъ были постоянно монументальной величины, а произведенія такихъ размѣровъ—вовсе неподходящіе для постояннаго передвиженія, особенно по Россіи. Надо надѣяться, что Антокольскій возвратится теперь къ скульпторнымъ созданіямъ малыхъ размѣровъ, къ „сценамъ", какими началъ 20 лѣтъ тому назадъ, и какія всего удобнѣе и всего желательнѣе въ настоящее время не только для покупающей, но и для всяческой публики. Вѣдь въ „сцены" малаго размѣра можно вложить Богъ знаетъ сколько таланта и глубокаго содержанія. Покуда (авось-либо!) Антокольскій къ этому приступитъ, г. Позенъ уже приступилъ, и вотъ второй годъ является передъ публикою съ такими произведеніями, маленькими, лѣпленными изъ воску, которыя сильно и немедленно *всѣмъ* рѣшительно нравятся, и тѣмъ не менѣе истинно талантливы, полны истинной художественности и правды. Это все тотъ „реальный", глубоко жизненный родъ художества, который всего дороже новому русскому искусству. Что̀ меня глубоко радуетъ, это именно то, что г. Позенъ прямо начинаетъ съ изученія національностей и индивидуумовъ, а это такая рѣдкость у скульпторовъ. Уже и въ прошломъ году его прелестная группа «Малороссійскій возъ" указывала на такое направленіе. На нынѣшней выставкѣ цѣлыхъ два произведенія въ томъ же самомъ духѣ. Группа, подъ названіемъ: „Шинкарь", представляетъ двѣ разныя національности, два разные типа: самъ шинкарь — еврей, въ фуражкѣ и сибиркѣ, сидитъ, согнувшись на возу у своей бочки съ сивухой и читаетъ, отъ великаго благочестія, по дорогѣ къ кабачкамъ и наживѣ, какую-нибудь наставительную книжечку, можетъ быть, даже и религіозную. Другой типъ—русскій мальчикъ, въ мѣховой шапкѣ, широколицый, коренастый, шагаетъ подлѣ лошади и помогаетъ возу подниматься по косогору. Сзади бѣжитъ, подпрыгивая, жеребеночекъ со своей торчащей стоймя гривкой. Но еще лучше другая группа г. Позена: „Кобзарь". Это до сихъ поръ лучшее его произведеніе. Напереди, у плетня (на одну изъ палокъ котораго воткнутъ, по малороссійскому крестьянскому обычаю, сушиться на солнцѣ горшокъ) сидитъ на землѣ слѣпой, наклонивъ голову и усердно вертя ручку своей кобзы. Мѣховая шапочка и палка—у его скрещенныхъ ногъ; тутъ-же выставлена чашечка для сбора. Сзади него, мальчишка великоруссъ, его поводырь, въ фуражкѣ, рваномъ зипунѣ, стоитъ, опираясь на дорожную палку, и отъ скуки смотритъ и слушаетъ, что̀ тотъ дѣлаетъ. Народности, характеры индивидуальные—выражены мастерски. Мнѣ кажется, отъ г. Позена надо ожидать многаго впереди. У него и талантъ есть, и самая твердая, по видимому, рѣшимость изучать жизнь, работать для дѣла, а не для праздной какой-то „скульптуры".

Кто меня также сильно порадовалъ на выставкѣ, это г. Максимовъ. Со времени его „Колдуна на свадьбѣ", онъ много писалъ, но мало сдѣлалъ истинно замѣчательнаго. Можно было указать собственно только на „Раздѣлъ" и на прошлогодняго „Больнаго крестьянина въ избѣ". (Послѣдняя—настоящій chef d'oëuvre глубокаго выраженія и патетичности у обоихъ дѣйствующихъ лицъ: бѣднаго больнаго и рыдающей, на колѣняхъ, передъ образами, безпомощной его жены). Это были двѣ прекрасныя картины, но для цѣлыхъ 8-ми лѣтъ—мало. Новая картина его „Заемъ хлѣба", такъ превосходна, что заставляетъ молчать всякія претензіи. Даже въ колоритѣ своемъ г. Максимовъ сдѣлалъ сильный успѣхъ—а колоритъ былъ у него всегда прежде больное мѣсто. Сцена—изба. Дѣйствующихъ лицъ двое: бѣдная крестьянка, босоногая и пригорюнившаяся, принесшая подъ закладъ послѣдній свой чайникъ; другое дѣйствующее лицо—тоже крестьянка, только достаточная, даже богатая, раздобрѣлая тѣломъ. Она отвѣшиваетъ на безмѣнѣ краюху хлѣба въ займы,—и какъ она это расторопно, и суетливо, и заботливо дѣлаетъ! Она стоитъ къ намъ спиной, но нужды нѣтъ: вы ее всю видите и чувствуете, вы какъ-будто слышите даже ея голосъ. Это — женщина хорошая, это цѣлый типъ, цѣлый характеръ. Я никогда не соглашусь съ тѣми людьми, которые мало придаютъ значенія такимъ сценамъ: тутъ истинная жизнь происходитъ, одна изъ ежедневныхъ повсемѣстныхъ драмъ; тутъ наши люди, событія, характеры. Для меня г. Максимовъ одинъ изъ значительнѣйшихъ нашихъ художниковъ.

В. Маковскій,—я давно уже это замѣтилъ,—никогда почти не бываетъ въ своемъ авантажѣ, когда

В. В. Стасова о томъ же предметѣ, такъ какъ взгляды и мнѣнія, высказываемые въ ней нашимъ почтеннымъ сотрудникомъ, во многомъ не согласны съ нашими. По этому поводу просимъ читателей вспомнить, что̀ мы писали, объясняя планъ нашего изданія въ предисловіи къ I-му выпуску „Вѣстника Изящныхъ Искусствъ".

Ред. „Худож. Новостей".

отъ маленькихъ и среднихъ размѣровъ переходитъ къ большимъ. „Толкучій рынокъ въ Москвѣ“ и нѣкоторыя другія картины его доказываютъ это, мнѣ кажется, самымъ наглядньмъ образомъ. Изображенія въ настоящую величину оригинала еще менѣе, по моему, удаются ему, напримѣръ его „Швейцаръ“. Это—что-то совершенно точно не его, совершенно чуждое ему. Я-бы призналъ тутъ даже нѣкоторое сходство съ манерою его брата, К. Е. Маковскаго. Но гдѣ онъ всегда *самъ*, настоящій *самъ*, со всѣмъ чудеснымъ своимъ талантомъ, это — въ картинкахъ маленькихъ, или по крайней мѣрѣ небольшихъ размѣровъ. Ныньче на выставкѣ такихъ три, и всѣ три превосходны: „Передбанникъ“ — это дружескій разговоръ двухъ старыхъ чиновниковъ, повстрѣчавшихся въ банѣ. Одинъ совсѣмъ готовъ, уже плотно закутанъ въ шубу, уже съ поднятымъ вверхъ воротникомъ, уже съ отпарившимъ вѣникомъ подъ мышкой; на прощанье, солидно поговоривши съ другомъ, онъ уходитъ, а напередъ даетъ понюхать своему кудрявому сѣдому другу табачку изъ своей табакерки: тому еще нельзя добраться до своей собственной, онъ еще одѣвается. Я считаю, что эта картинка—сущій pendant къ „Чистому понедѣльнику“ Перова.

Другая картинка В. Маковскаго, это—„Свиданіе“, тоже созданіе чудесное. Свиданіе происходитъ между крестьянкой-бабой, пришедшей въ городъ, и ея сыномъ-мальчикомъ, отданнымъ въ ученье къ слесарю. Онъ весь взъерошенный и перепачканный, въ грязномъ фартукѣ, такъ и вцѣпился зубами въ калачъ, что принесла мать, даже не смотритъ на нее. А она, бѣдная, сидитъ, вся еще закутанная, и съ такимъ чувствомъ глядитъ на сынка, котораго только-что вызвала изъ мастерской. „Эхъ, батюшка, какъ его разбираетъ, вишь какъ ему ѣсть-то хочется! Да его, голубчика, видно и не кормятъ вовсе!“, говорятъ ея полныя чувства и сердечности глаза. Немного неудовлетворительно нарисована вся нижняя половина тѣла мальчика, онъ точно не на своихъ ногахъ стоитъ, а все-таки эта картинка—прелестная и безконечно правдивая.

Но лучшая изъ нынѣшнихъ картинъ В. Маковскаго—„Выговоръ“. Эта старая чиновница, толстая, сѣдая, нечесанная, только-что съ кухни, съ засученными рукавами, явно предобрѣйшее существо; но и она пришла въ ярость, и вытащивши портмонне изъ мужнина вицъ-мундира, протягиваетъ его, пустое и раскрытое, къ мужу: „А гдѣ деньги? Куда дѣвалъ? Опять пропилъ?“,—крикливо допрашиваетъ она мужа. А онъ сидитъ на стулѣ, ни живъ ни мертвъ; онъ видимо только-что вошелъ въ комнату—палка и фуражка съ кокардой тутъ рядомъ, у стола и на столѣ. Онъ не будетъ ни слова отвѣчать; испуганные его глаза блуждаютъ вкось, въ сторону, руки вмѣстѣ, колѣнки сжались, красное лицо пылаетъ и виномъ, и боязнью. Все вмѣстѣ—верхъ комизма, правды и талантливости.

У Рѣпина явился теперь тоже чиновникъ. Еще въ первый разъ у этого художника изъ-подъ кисти вышелъ типъ человѣка этого сословія, но вышелъ великолѣпнымъ, великимъ произведеніемъ. Изображенный у него человѣкъ—это знаменитый Поприщинъ, геніальное созданіе Гоголя, несравненный типъ изъ „Записокъ сумасшедшаго“. Рѣпинъ представилъ своего бѣднаго чудака, когда онъ (такъ объявлено въ каталогѣ) произноситъ: „Удивляетъ меня чрезвычайная медленность депутатовъ. Какія-бы причины могли ихъ останавливать?“ Но не будь этой подписки, всякій все равно и такъ-бы отгадалъ, что передъ нимъ сумасшедшій, произносящій важную рѣчь, задумавшійся о чемъ-то Богъ знаетъ какъ важномъ, и что, въ добавокъ къ тому, этотъ сумасшедшій—русскій и бывшій чиновникъ. Такъ все это въ немъ характерно и глубоко высказано. Вся бывшая чиновничья жизнь ярко написалась на этомъ лицѣ, въ этомъ прежде бритомъ, теперь запущенномъ подбородкѣ, въ этихъ одутыхъ щекахъ, всего больше въ этомъ взглядѣ, тупомъ, нелѣпомъ, дерзкомъ, забитомъ, а теперь безумно горящемъ и страшно устремленномъ. Еще никто въ Европѣ не рисовалъ такого типа, такого взгляда, даромъ что сотни тысячъ картинъ висятъ по музеямъ. Помню только одну подобную картину у новаго искусства (куда старому было до подобныхъ задачъ? время ли ему было!): это—сумасшедшій фландрскій живописецъ фанъ-деръ-Гусъ (van der Goes), картина бельгійскаго современнаго живописца Ваутерса, бывшая на вѣнской всемірной выставкѣ 1873 года. То была картина хорошая, даже талантливая; но какъ далеко было этому фанъ-деръ-Гусу до нашего Поприщина, а Ваутерсу до Рѣпина! Мнѣ кажется, кто разъ видѣлъ его Поприщина, никогда не забудетъ этого устремленнаго, пронзительнаго взгляда, съ его дикостью, почти звѣрствомъ, этой важности, этой наклоненной головы и длинной фигуры, въ видѣ палки, въ халатѣ и колпакѣ, съ засунутыми въ рукава руками, съ желѣзною кроватью сзади. Сцена глубоко поразительная, неизгладимая! Написано лицо изумительно талантливо.

Другое крупное созданіе Рѣпина, это „Крестный ходъ въ Курской губерніи“, громадная картина (въ ширину) съ цѣлымъ народонаселеніемъ на сценѣ. Эта картина—достойный товарищъ „Бурлакамъ“—та же сила, тотъ же огонь, та же правда, та же глубокая національность, и тотъ же поразительный талантъ. И опять, какъ тамъ, шествіе цѣлой толпы народной, разношерстной, разнохарактерной, разнотипичной. Только тамъ были одни мужики, да отставные солдаты, несущіе страшную службу животныхъ, запряженные въ лямку нуждой и бѣдствіемъ. Въ нынѣшней картинѣ нѣтъ ни у кого принудительной чужой лямки. Всѣ сами добровольно идутъ и жарятся на солнцѣ, потому что они великое, душевное дѣло справляютъ: несутъ чудотворную икону изъ мѣста ея явленія (можетъ быть, гдѣ-нибудь въ лѣсу), въ день ея праздника, въ монастырь или церковь, гдѣ она всегда хранится. Этихъ всѣхъ людей двинуло благочестіе, глубокая вѣра и религіозное чувство; но уже всѣ они ужасно устали и понемножку занялись своими дѣлами, мыслями и разговорами. Остались до конца усердными лишь немногіе. Во-первыхъ — двѣ женщины, одна кухарка или горничная, въ красномъ передникѣ и суконной кофтѣ, другая бѣдная какая-нибудь старая чиновница. Онѣ несутъ пустой футляръ,

гдѣ помѣщается обыкновенно образъ: обѣ онѣ полны глубокой набожности, несутъ свой раскрытый футляръ съ необычайнымъ благоговѣніемъ и, кажется, боятся каждаго своего шага, какъ бы не оступиться. Потомъ еще остались въ картинѣ полны искренняго религіознаго чувства странники и странницы, въ лаптяхъ и онучахъ, съ палками и жезлами, съ лямками и котомками, въ сермягахъ и отрепьяхъ, которые выступаютъ въ лѣвомъ углу картины. Наконецъ, должно быть тоже остались очень полны религіознаго своего чувства тѣ мужики, въ степенныхъ праздничныхъ кафтанахъ деревенскаго сукна, что несутъ, впереди всѣхъ, на зеленыхъ носилкахъ, громадный фонарь, весь въ огняхъ внутри, снаружи весь въ лентахъ и золотыхъ привѣскахъ (руки, ноги, сердца ex voto). У нихъ всѣхъ лица важныя, серьезныя, полныя достоинства; они настоящіе индѣйцы буддійской процессіи на берегахъ Ганга, и все-таки самый молодой между ними, бѣлокурый, тотъ что сзади, ужасно обезпокоенъ и развлеченъ: ему все падаютъ волосы въ глаза, и солнце его слѣпитъ; вотъ онъ и болтаетъ вверхъ головой, безпокойнымъ жестомъ. Тотчасъ за ними, за этой темнокоричневой группой индѣйцевъ, идутъ деревенскіе пѣвчіе, все мальчики, которыми правитъ старый дьячокъ, лысый и бронзовый, немножко еще дикарь, въ старинномъ дьячковскомъ костюмѣ, и тутъ же новѣйшій дьячокъ, въ европейскомъ уже сюртукѣ и съ европейскимъ вылощеннымъ лицомъ. Всѣ они поютъ, и такъ прилежно, что не слышатъ и не видятъ что въ двухъ шагахъ подлѣ дѣлается. А тамъ, лихой урядникъ, конечно изъ солдатъ, изъ конницы, достаточно понаторѣлый, тоже прилежно занимается своимъ дѣломъ: онъ яростно лупитъ нагайкой толпу, задравъ судорожнымъ движеніемъ лѣвой руки голову лошади своей, и это все безъ нужды, безъ цѣли, просто такъ, по усердію. Въ толпѣ раздаются крики, головы и тѣла расшатнулись во всѣ стороны, чья-то рука въ розовомъ рукавѣ сарафана поднялась поверхъ толпы, какъ-бы торопясь защититься отъ этого звѣря. Другой урядникъ, въ лѣвомъ углу картины, дѣйствуетъ гораздо скромнѣе: онъ только грозитъ нагайкой, свѣсясь къ толпѣ со своей лошади. Мѣстныя волостныя власти тоже являются въ двухъ видахъ: одни, самые ревностные, уже перешли къ дѣйствію, толкаютъ и гонятъ вокругъ себя палками; но ихъ немного, а остальные, которыхъ очень много, куда ни посмотри вокругъ, направо, налѣво, впереди и сзади, пѣшкомъ и верхомъ — сущее войско въ кафтанахъ крестьянскихъ, и все съ бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуютъ при процессіи. Центръ всего— это самъ чудотворный образъ, небольшой, но весь въ золотѣ, и съ ударившимъ въ него лучомъ солнца, который несетъ съ великимъ парадомъ и чванностью мѣстная аристократка, купчиха или помѣщица, толстая, коренастая, упаренная солнцемъ, щурящаяся отъ него, но вся въ бантахъ и шелкахъ. Ея ассистентъ—мѣстное самое вліятельное лицо, откупщикъ или подрядчикъ, теперь золотой мѣшокъ, уже въ нѣмецкомъ сюртукѣ, но явно изъ мужиковъ, грубый, нахальный, безпардонный кулакъ. Подлѣ—отставной капитанъ или маіоръ, безъ эполетъ, но въ форменномъ сюртукѣ; сзади попы въ золотыхъ ризахъ, блещущихъ на солнцѣ, въ фіолетовыхъ скуфейкахъ и комилафкахъ, весело бесѣдующіе другъ съ другомъ; впереди—рыжій благообразный дьяконъ, въ пышномъ золотомъ стихарѣ; кругомъ — вездѣ толпа, на половину великорусская, на половину малорусская. Надъ всѣмъ вверху—хоругви и кресты, сіяющіе красками и золотомъ въ свѣтломъ лѣтнемъ воздухѣ. И все это вмѣстѣ, двигающееся прямо на зрителя, издали, громадной разростающейся процессіей—это одно изъ лучшихъ торжествъ современнаго искусства.

(„*Худож. Новости*“, *1 апр. 1883, № 6, стр. 237—243*).

Выставка Верещагина.

Нынѣшняя выставка Верещагина поразила всѣхъ у насъ гораздо менѣе, чѣмъ двѣ предыдущія выставки 1874 и 1880 гг. Оно и понятно. Выставка 1874 года являлась у Верещагина результатомъ цѣлой ташкентской войны, почти трехъ лѣтъ пребыванія его въ Туркестанѣ и, послѣ того, трехъ лѣтъ работы въ мюнхенской мастерской. Выставка 1880 года являлась точно также результатомъ цѣлой турецко-болгарской войны, двухъ лѣтъ пребыванія Верещагина въ Индіи и, послѣ того, двухъ лѣтъ работы въ парижской мастерской. На нынѣшней выставкѣ далеко нѣтъ такого громаднаго богатства матеріала. Изъ болгарской войны передъ публикой являются въ первый разъ всего только три картины: „Турецкій госпиталь въ Плевнѣ“, „Перевязочный пунктъ“ и „Плѣнный баши-бузукъ“. Изъ втораго индійскаго своего путешествія, очень недолгаго, Верещагинъ могъ привезти этюдовъ также несравненно менѣе, чѣмъ послѣ перваго. Вотъ, въ общемъ итогѣ и получается выставка, которая, почти по общему отзыву, гораздо бѣднѣе и „гораздо менѣе интересна“, чѣмъ прежнія двѣ.

Но какъ же быть? Откуда взять новую войну, которая доставила бы сильное развлеченіе публикѣ на выставкѣ? Не всякій день есть война на готовѣ, на услугу художникамъ и зрителямъ. Тоже и по Индіи не очень-то разъѣздишься, когда вздумается. Тамъ есть для пріѣзжихъ желтыя лихорадки, которыхъ потомъ долго не забудешь и которыя на многіе годы дадутъ себя знать твоимъ нервамъ и всему организму, не хуже войны, контузій и ранъ. Но главная бѣда въ томъ, что Верещагина привыкли у насъ мѣрить какимъ-то совершенно другимъ масштабомъ, чѣмъ остальныхъ художниковъ. Другой живописецъ въ кои-то вѣки напишетъ одну, двѣ, три

картины—и уже считаетъ себя великимъ героемъ, и несетъ показывать эту одну, двѣ, три картины на которой-нибудь общей или на своей особенной выставкѣ. И всѣ довольны, никто не въ претензіи. Кланяются и благодарятъ. Съ Верещагинымъ другая статья. Онъ на прежнихъ выставкахъ являлся такимъ богатыремъ-расточителемъ, что теперь, что ни покажи—хоть цѣлыхъ 50 картинъ—все будетъ мало, все будутъ кричать: „Подай больше, подай больше!". Вольно же ему быть такимъ неразсчетливымъ, вольно же ему было такъ сорить золотомъ и алмазами, вольно же было такъ баловать публику. Вотъ впередъ и наука!

Но мнѣ случилось теперь не разъ слышать: „Да все это старо и ничего почти новаго! Мы все это уже видѣли и знаемъ". Слушаешь и просто ушамъ своимъ не вѣришь. Что это за люди такіе, наконецъ! Увѣряютъ, что видѣли, уже знаютъ—потому что нѣсколько лѣтъ тому назадъ на выставкѣ была та и эта картина. Скажите, пожалуйста, вотъ вѣдь какъ скоро у насъ иное пріѣдается, вѣдь, вотъ какъ скоро у насъ отъ инаго устаютъ. А посмотрите, отчего же это вотъ который годъ театры вѣчно полны полнешеньки, когда даютъ какую-нибудь несчастную „Аиду", какого-нибудь жалкаго „Демона", какую-нибудь презрѣнную „Рогнѣду"? Тамъ не устаютъ, тамъ нѣтъ никогда рѣчи о „слышанномъ", о „старомъ"? Или, когда великая Патти продѣлываетъ своимъ соловьинымъ голосомъ неимовѣрныя музыкальныя глупости и пустяки, никто не говоритъ, что слышалъ уже въ прошломъ или третьемъ году эти самыя глупости и пустяки, а идетъ и платитъ дорогія деньги, и безмѣрно счастливъ, отъ пятокъ и до макушки своей головы, что удостоился попасть въ театръ.

Гдѣ тутъ логика, гдѣ тутъ справедливость, гдѣ тутъ разсудокъ?

Но, признаться сказать, меня теперь на выставкѣ не публика интересуетъ. Богъ съ ней совсѣмъ, съ публикой, ее не научишь, ее не передѣлаешь, пускай сама учится и поправляетъ свои вкусы какъ знаетъ, пускай восхищается, вкривь и вкось, какъ и чѣмъ ей угодно. Меня занимаетъ совсѣмъ другое: участь верещагинскихъ картинъ. На нынѣшней выставкѣ мы видимъ нѣсколько картинъ изъ турецко-болгарской войны, которыя были уже прежде на выставкахъ въ Петербургѣ и Москвѣ и которыхъ никто не купилъ до сихъ поръ. Не поразительный ли это фактъ? Раскуплены были всѣ почти, даже самые маловажнѣйшіе, самые малоинтереснѣйшіе этюды туркестанскіе и индійскіе, и остаются не купленными такіе великолѣпные chefs d'oeuvre'ы изъ числа картинъ турецко-болгарской войны, какъ, напримѣръ, „Панихида по убитымъ", „Дорога плѣнныхъ" или „Перевязочный пунктъ". Ихъ никому не надо! Онѣ, должно быть, слабы и ничтожны? Онѣ не нравятся, онѣ не шевелятъ нервовъ? Это въ самомъ дѣлѣ ужасно и постыдно.

Стóило Верещагину, во время своихъ выставокъ по цѣлой Европѣ, отказываться отъ всѣхъ предложеній покупки, стóило ему постоянно печатать тамъ на всѣхъ каталогахъ: „картины турецко-болгарской войны не продаются", стóило ему беречь ихъ для своего отечества, для Россіи, какъ лучшую свою драгоцѣнность, для того только, чтобы изъ ихъ числа нѣсколько покупателей повыбрали кое-что, по ихъ разумѣнію, лучшее и интереснѣйшее, а прочее оставили въ сторонѣ, какъ неважное или негодное, и при этомъ пропустили мимо глазъ нѣсколько самыхъ крупныхъ и великолѣпныхъ созданій.

Я очень мало интересуюсь денежными выгодами самого Верещагина. Ему оказана несправедливость, иныя его лучшія вещи не оцѣнены, онѣ отъ него не пріобрѣтены—чтожь, это печально, но это его личное дѣло. Деньги придутъ, не сегодня, такъ завтра. Но что ужасно, это видѣть, что одни изъ самыхъ великихъ и глубокихъ созданій русскаго искусства, за все время его существованія, остаются не только не понятыми и не признанными, но даже и не закрѣпленными для будущихъ нашихъ поколѣній, которыя, быть можетъ, лучше нашихъ современниковъ будутъ понимать всю великость и все значеніе болгаро-турецкихъ картинъ Верещагина.

Конечно, мое обвиненіе вовсе не можетъ касаться такого собирателя русскихъ картинъ, какъ П. М. Третьяковъ. Онъ купилъ, десять лѣтъ тому назадъ, цѣлую туркестанскую коллекцію картинъ Верещагина, три года назадъ купилъ огромную массу индійскихъ этюдовъ, въ нынѣшнемъ году, во время коронаціи—нѣсколько крупныхъ картинъ изъ болгарско-турецкой коллекціи, да еще для всего этого собранія выстроилъ особое, очень дорого стоившее помѣщеніе; наконецъ, въ добавокъ ко всему, завѣщаетъ Верещагинское свое собраніе, вмѣстѣ съ остальной громадной галлереей, русскому народу. Чего еще требовать отъ одного человѣка? Возможно ли не глубоко преклоняться передъ нимъ! Но чего смотрятъ всѣ другіе у насъ? Неужели больше и нѣтъ людей, которымъ дорога была бы русская живопись, которые бы въ ней что-нибудь понимали, и имѣли бы возможность покупать то, что въ русскомъ искусствѣ является самаго капитальнаго? Мнѣ скажутъ: а покупатели Верещагинскихъ картинъ на петербургскомъ аукціонѣ 1880 года, а покупатели ихъ въ нынѣшнемъ году, во время коронаціи? Да, они были, но ихъ было очень мало, да ихъ же, притомъ, всего болѣе интересовали „виртуозность", мастерство кисти, эффектъ и блескъ—почти никогда содержаніе. Еслибъ они иначе смотрѣли, еслибъ они понимали, какія предъ ихъ глазами необыкновенныя созданія, выходящія изъ ряду вонъ среди всего что существуетъ въ живописи цѣлой Европы, быть можетъ они остановились бы покупать множество ничтожныхъ художественныхъ побрякушекъ, всего чаще иностранныхъ, и постарались бы поскорѣе пріобрѣсти изумительныя картины Верещагина.

Впрочемъ, настоящее мѣсто болгарско-турецкимъ картинамъ Верещагина—въ русскомъ національномъ музеѣ. А гдѣ онъ? У насъ есть только Эрмитажъ, гдѣ русскій отдѣлъ—совсѣмъ забытъ и ничтоженъ. Тамъ есть мѣсто голымъ нимфамъ Нефа, этого живописца сахарныхъ кокотокъ, но нѣтъ мѣста карти-

намъ Верещагина, этого Льва Толстаго русскихъ войнъ въ картинахъ живописи.

Нынѣшняя выставка представляетъ лишь отрывки изъ великой болгарско-турецкой эпопеи Верещагина, потому что нѣкоторыя картины коллекціи куплены въ розницу и уѣхали однѣ въ Москву, другія въ Кіевъ. Но и въ своемъ далеко неполномъ видѣ онѣ производятъ впечатлѣніе подавляющее. Изъ новыхъ, еще невыставленныхъ прежде въ Петербургѣ картинъ, самая могучая, самая поразительная—это „Перевязочный пунктъ послѣ Плевны". Первое впечатлѣніе, когда вы на нее взглянете, это—неимовѣрная пестрота. Такъ оно и должно быть. Иные, именно, на эту пестроту жаловались. Какіе смѣшные люди! Имъ все бы условной, прилизанной „гармоніи" побольше, имъ бы все леденцовъ въ ротъ надо! Но какъ вы думаете, господа художественные цѣнители, какое же впечатлѣніе произвела бы на васъ сама̀ живая сцена, сама̀ живая дѣйствительность, если бы вамъ привелось тогда не въ Петербургѣ по Невскому прохаживаться, а очутиться въ двухъ шагахъ отъ Плевны, отъ ея пуль и ядеръ, отъ ея клубовъ дыма, несущихся столбами, и наткнуться на этотъ перевязочный пунктъ, гдѣ тысячи искалѣченныхъ и изуродованныхъ людей лежали кучами и грудами, одни въ невыразимыхъ мукахъ, другіе уже въ предсмертныхъ корчахъ, третьи уже испустившіе духъ, такъ и не успѣвъ получить никакой помощи? Какихъ бы еще тутъ гармоній красокъ и линій вздумали бы вы искать? Вотъ, какъ глубоко въ насъ съ ребячества вправляютъ привычку къ условностямъ балета и всѣмъ его лгущимъ краскамъ. Выраженіе мукъ, смерть, страданіе, всяческая правда—все мимо, все ни по чемъ, подайте намъ только смазливость, и лизанныя краски, и конфектную фальшь, въ родѣ, какъ въ „Боярской свадьбѣ" г. Маковскаго. Вотъ это мы понимаемъ, вотъ это намъ по рукѣ, вотъ тутъ разомъ найдутся для насъ и поэзія, и красота, и премудрость, и истина! Но, къ счастью, горсточка людей совершенно анти-художественныхъ не велика у насъ, остальные способны понимать, не хуже западныхъ европейцевъ, что̀ есть глубоко-правдиваго и неумолимо-истиннаго въ болгарскихъ картинахъ, и мнѣ много разъ привелось слышать на выставкѣ Верещагина слова искренняго чувства и душевнаго пониманія, именно передъ этой новой картиной. А я про себя думалъ: Что, если этой здоровой, неиспорченной, свѣтлой и понимающей части публики вдругъ бы показать теперь, рядомъ съ „Перевязочнымъ пунктомъ" Верещагина, одну изъ старыхъ европейскихъ картинъ, съ такимъ же сюжетомъ, напримѣръ, хоть „Военный чумный госпиталь въ Яффѣ", знаменитаго когда-то живописца Гро, изъ наполеоновскихъ войнъ, какою нелѣпостью и скучною глупостью показалась бы старая картина! Тамъ все было: и прекрасная „композиція", и изящныя „позы" побитыхъ, и „приличныя" судороги страдающихъ бѣдныхъ солдатъ, и великодушіе героя-Наполеона, милостиво пожаловавшаго въ ужасный „госпиталь", и даже дотрогивающагося до чумныхъ ранъ; были и прекрасныя „линіи", и прекрасная „гармонія красокъ"—все было, кромѣ одного только: правды. И оттого такія картины ныньче ничего болѣе не стоятъ.

Точно также, что̀ еслибы поставить рядомъ съ Верещагинымъ всѣ какія угодно картины еще другой (когда-то) знаменитости, Ораса Верне, куда бы онѣ были годны? Тамъ тоже все было на лицо: и „величіе души", и „храбрость", и „необычайные подвиги", и поразительные военные анекдоты, и „самоотверженіе", и „геройство"—все тамъ было въ позахъ и группахъ, на лицахъ и въ движеніяхъ, все, объ отсутствіи чего у Верещагина на картинахъ такъ жалобно выли наши книжники и фарисеи, наши защитники истиннаго искусства, отъ временъ Тютрюмова, блаженной памяти, и до жалкихъ тупицъ послѣдняго времени, все тамъ было, и, однакоже, на повѣрку выходило, что ничего тамъ не было, и современный человѣкъ съ презрѣніемъ и скукой отвертывается отъ Ораса Верне, и съ горячей симпатіей поворачивается къ Верещагину. Никакіе невѣжественные вопли не могутъ этому помѣшать. Правдивые холсты Верещагина кажутся нынѣшнему европейцу истиннымъ откровеніемъ тамъ, гдѣ до сихъ поръ царствовали только ложь, притворство, раболѣпное низкопоклонство передъ силой и тупая условность.

Намъ не приходится болѣе жаловаться на выставленіе наружу слишкомъ большихъ страданій несчастнаго солдата. Можно развѣ жаловаться, что не всѣ они нарисованы передъ нашими глазами. Страшный „Перевязочный пунктъ" Верещагина, навѣрное, надо считать одной маленькой частицей тѣхъ ужасовъ, невыразимыхъ мукъ и страданій, которыя происходили въ дѣйствительности. Не смягченія, не убавленія такихъ сценъ должны мы ждать отъ живописи и живописца, нѣтъ, надо бы требовать еще и еще бо̀льшей правды, полноты и дѣйствительности. Довольно притворствовать и сибаритничать въ картинахъ, довольно баловать искусствомъ! Полно все только валяться на розахъ!

Впрочемъ, не худо позвать на помощь и память: отчего же можно было, въ оное время, представлять на картинахъ христіанскихъ мучениковъ и мучевицъ, у которыхъ свирѣпые язычники вытягиваютъ кишки изъ живота, рѣжутъ груди, выкалываютъ глаза, затягиваютъ шею веревкой, которымъ вбиваютъ гвозди въ руки и ноги—все это было въ картинахъ, и никто не жаловался, никто не требовалъ изображенія милой и изящной стороны („для полноты исторіи"); всѣ были довольны, восхищались и благодарили. Чѣмъ-же нынѣшніе солдаты, представители „пушечнаго мяса", не жертвы, чѣмъ они, кроткіе и безотвѣтные, не истинные объекты истиннаго, глубочайшаго и великаго современнаго искусства.

Конфектъ и розановъ нѣтъ въ этихъ картинахъ—вотъ гдѣ бѣда для иныхъ! Это во-первыхъ. А, во-вторыхъ, какъ можно враговъ представлять не звѣрями, не извергами, а, главное, не побѣжденными нашимъ благополучнымъ оружіемъ? Да, это непростительно. Какъ можно рисовать такой ужасный, такой мрачный „Перевязочный пунктъ", какъ можно рисовать такую потрясающую „Панихиду", гдѣ цѣлое поле передъ священникомъ, стоящимъ въ ризѣ

и съ кадиломъ въ рукѣ, наполнено одними русскими трупами! Пускай все это правда, но ты, живописецъ, все-таки, этого не рисуй. Смотрѣть неловко, и даже непріятно, и даже тяжело.

А потомъ еще вдругъ рисовать „Дорогу въ Плевну", полную крови, замерзшей на снѣгу, и турецкихъ замерзшихъ труповъ. Это что еще такое! Симпатія, жалость къ врагамъ--это на что похоже! Они тоже люди, думаетъ Верещагинъ. Можетъ быть, да намъ-то какое дѣло?

И послѣ этого, пускай эти картины написаны изумительною кистью, пусть тутъ передъ глазами самъ рельефъ живаго тѣла, пусть тутъ живыя краски природы, дѣла намъ до этого нѣтъ, и пламенное всегдашнее восхищеніе передъ „виртуозностью" тщательно запрятывается въ далекій арманъ.

Такія капитальныя созданія новаго, небывалаго прежде искусства и глубоко-чувствующаго и думающаго по нынѣшнему художника до того поражаютъ меня, что я даже мало обращаю вниманія на тѣ болѣе слабыя картины изъ той же болгаро-турецкой войны, которыхъ нѣсколько находится тутъ же, на выставкѣ Верещагина. „Турецкій лазаретъ", „Башибузукъ", „Адъютантъ" и нѣкоторыя другія, конечно, никогда не могутъ идти въ параллель съ тѣми тремя chefs d'oeuvre'ами, хотя, все-таки, заключаютъ не мало интереснаго, то по задачѣ, то по техникѣ исполненія. Тѣхъ трехъ, совершенно одних, довольно было бы для выставки великолѣпной, изумительной, выходящей изъ ряду вонъ. Въ Вѣнѣ, Берлинѣ, Лондонѣ, Парижѣ, Дрезденѣ и Пештѣ, это хорошо понимали, у насъ тоже понимаютъ, но, кажется, не совсѣмъ то и не всегда.

Изъ новыхъ индійскихъ картинъ и этюдовъ есть нѣсколько истинно превосходныхъ. Онѣ являются образчиками высокой виртуозности. Я сюда причисляю: „У окна гробницы", „Ворота въ старомъ Дели", гдѣ мраморъ, въ одной картинѣ бѣлый, въ другой красный, переданъ съ необычайнымъ совершенствомъ. Еще выше, по моему, необычная виртуозность въ картинѣ „Таджъ вечеромъ". Это изумительный пейзажъ и перспектива чуднаго индійскаго храма, отраженнаго въ рѣкѣ. Потомъ еще мечети въ Агрѣ и Футипоръ-Сикри, эти истинные брилліанты перспективной живописи. Въ картинѣ же „Зала въ частномъ домѣ въ Футипоръ-Сикри, солнечный лучъ, падающій въ залу справа и освѣтившій стоящаго тутъ индійскаго слугу, съ протянувшеюся отъ него тѣнью —это такое поразительное совершенство, съ которымъ можетъ равняться только „солнечный лучъ", изображенный въ одномъ изъ прежнихъ этюдовъ Верещагина, проданномъ съ аукціона въ 1880 году.

Наконецъ, „Тибетскіе монахи", „Монголъ изъ Сиккима", „Индіецъ - работникъ", „Мусульманинъ-слуга", „Мусульманинъ-чиновникъ", и, всего болѣе, „Тибетскій монахъ" (№ 8)—это превосходнѣйшіе этюды, равные всему самому совершенному въ этомъ родѣ, что мы видѣли въ 1880 году.

Но, какъ ни превосходны всѣ такіе этюды, они, конечно, ничто въ сравненіи съ такими созданіями, какъ: „Перевязочный пунктъ", „Панихида" и „Дорога плѣнныхъ". Это живая исторія, написанная такъ, какъ никогда прежде исторія не бывала писана.

(„Новости", 5 декабря 1883 г., № 246).

Наши художественныя дѣла.

Въ нынѣшній сезонъ ничего у насъ не было важнѣе и значительнѣе по части искусства, какъ выставка Товарищества передвижныхъ выставокъ и концертъ Безплатной музыкальной школы. Эта выставка и этотъ концертъ явленія совершенно однородныя, потому что однородны художественныя силы, дѣйствующія и тутъ, и тамъ. Въ обоихъ Обществахъ дѣятелями являются художники съ самостоятельнымъ направленіемъ, не желающіе подражать чужимъ образцамъ и устремившіе всѣ силы на то, чтобы выражать лишь свою собственную художественную личность. Поэтому, оба Общества получили тотчасъ же характеръ самобытный, имѣютъ значеніе настоящихъ національныхъ художественныхъ школъ. Но самобытный починъ рѣдко прощается: его обыкновенно преслѣдуютъ, гонятъ, стараются вытолкнуть вонъ во имя всего, что прежде было и дѣлалось, во имя всего, къ чему люди привыкли. Обѣ наши школы, живописная и музыкальная, испытали на себѣ всю невыгодность дерзкаго почина. Имъ пришлось отвѣдать всякихъ невзгодъ, преслѣдованій, насмѣшекъ, искаженій ихъ смысла и характера. Но ничто не дѣйствовало на людей убѣжденныхъ и талантливыхъ. Они продолжали дѣлать свое дѣло, не смущаясь никакими нелѣпыми подтруниваньями. И, какъ видно, упорство свѣтлаго убѣжденія побѣдило. Зрители и слушатели начали мало по малу привыкать къ новымъ художникамъ и къ творчеству; они стали съ удивленіемъ открывать, что у этихъ своенравныхъ чудаковъ и въ самомъ дѣлѣ есть что-то дѣльное и хорошее, что не все у нихъ чепуха и бездарность, что они тоже сила и величина, какъ и наша новая литература, потому что и цѣли, и стремленія ихъ тѣ же.

Но тутъ, вдругъ, произошелъ расколъ. Прежде и публика, и писатели о художествѣ были за одно, почти повально всѣ они исповѣдывали одну и ту же ненависть или презрѣніе къ новымъ русскимъ живописцамъ и музыкантамъ. Теперь это измѣнилось. Публика ушла впередъ, стала понимать больше и лучше, но писатели о выставкахъ и концертахъ остались на своей прежней точкѣ замерзанія. По особеннымъ условіямъ современной прессы, большинство те-

перешнихъ газетныхъ писателей—реакціонеры и ретрограды. Художественные обозрѣватели тоже не отстаютъ отъ товарищей и охулки на руку не кладутъ. Они терпѣть не могутъ новую нашу живопись и музыку, точь въ точь 20—30 лѣтъ назадъ, они ровно ничего не видятъ и не понимаютъ ни въ той, ни въ другой, и только безмѣрно лгутъ или клевещутъ на пихъ, съ такимъ усердіемъ, на которое нельзя не подивиться. Кажется, наши художественные писатели съ величайшимъ удовольствіемъ взяли бы, да такъ-таки и вытолкали вонъ со свѣта, куда-то въ преисподнюю столько, ненавистныя имъ два искусства, чтобы и слѣда ихъ не оставалось. Ужъ съ чѣмъ только не адресуются къ нашей живописи и музыкѣ достопочтенные враги ихъ: и съ наставленіями, и съ угрозами, и съ насмѣшками, и съ выговорами всяческаго рода. И все за что? За то, что какіе-то людишки осмѣливаются быть новыми и самостоятельными, за то, что они рѣшаются думать и дѣлать то, что имъ самимъ кажется хорошимъ, не спрашиваясь никакихъ пашпортовъ и патентовъ. Но что мудренаго во всей этой ненависти и преслѣдованіяхъ, когда они происходятъ отъ такихъ личностей, которымъ не правда, не искренность жизни нужна, а только то, какъ бы, вотъ, одно скрыть, другое исказить, третье подрумянить? Понятно, что у публики съ такими молодцами не будетъ, въ большинствѣ случаевъ, ничего общаго.

Фактъ важный и достойный отмѣтки.

I.

Нынѣшняя передвижная выставка не только крупное художественное явленіе настоящаго года, но еще и одна изъ самыхъ крупныхъ и значительныхъ выставокъ у передвижниковъ, съ тѣхъ поръ, какъ они существуютъ. Должно быть, публика это очень хорошо сознаетъ, потому что съ перваго же дня густой толпой валитъ на выставку и съ глубокой симпатіей относится ко всѣмъ лучшимъ художественнымъ произведеніямъ, тамъ присутствующимъ. Совсѣмъ иное дѣло тѣ люди, что появились въ печати съ отчетами о выставкѣ: всѣ они относятся къ ней съ антипатіей или презрѣніемъ, съ высокомѣрнымъ недовольствомъ или выговоромъ. И сюжеты не тѣ, и настроеніе не то, и художество плохое, и неумѣлость великая, а что всего хуже—вездѣ „тенденція". Все тутъ есть на лицо, кромѣ того, что въ самомъ дѣлѣ есть. Вездѣ упреки въ недостаточномъ „благородствѣ" и „красивости", обвиненія въ „грубости" и „уродствѣ" сценъ и дѣйствующихъ лицъ. „Гражданинъ" и „Новое Время", „Петербургскія Вѣдомости" и „Петербургская Газета" соперничаютъ въ усердіи, въ благонамѣренности, въ запуски надсѣдаются въ защиту истины и красоты. „Все это словно задалось представить русскую жизнь въ самыхъ печальныхъ, уродливыхъ образахъ",—восклицаетъ „Гражданинъ"; „все это ноетъ, обличаетъ; во всякомъ случаѣ, относится къ жизни свысока, презрительно или злобно. Все это мозоли, бородавки, кривые носы, грязное бѣлье, ободранные обои. На всей выставкѣ вы не видите ни одного сколько-нибудь красиваго или симпатичнаго лица". Въ однѣхъ своихъ статьяхъ „Новое Время" высказываетъ почти точь въ точь то же самое, жалуется на излишнюю реальность, на „выписыванія мозолей, багровыхъ пятенъ, грязнаго бѣлья"; въ другихъ—все болѣе нападаетъ на зловредную „тенденцію". „Петербургскія Вѣдомости" увѣряютъ, что главное занятіе нашей новѣйшей живописи (какъ, впрочемъ, и литературы)—„исказить общепринятую форму, втоптать въ грязь идеалы", а все оттого, что нашъ художникъ „полонъ недомыслія, ничему не учился и ничѣмъ не интересуется". Веселая „Петербургская Газета"—та приходитъ въ „разочарованіе", потому что открыла вездѣ только „печаль" да „мрачность", а ей бы все потѣшаться да зубоскалить.

Самая талантливая, самая замѣчательная картина цѣлой выставки—картина Рѣпина—„Не ожидали". Въ ней всего болѣе глубокаго содержанія, выраженія свѣтлой мысли. Она безъ румянъ и фальши изображаетъ современность, ее всего болѣе оцѣнила и полюбила за это публика. Значитъ, именно, на нее всего прилежнѣе, всего усерднѣе тотчасъ же напала со всѣхъ сторонъ фельетонная братія. Посмотрите, чего только ни наклеветали, чего только ни навыдумывали на Рѣпина и на его картину. „Гражданинъ" разсказываетъ, что всѣ, изображенныя на картинѣ личности, семейство возвращающагося изъ ссылки, не только всѣ „противны, уродливы", но еще всѣ „злы на него, недовольны, взбѣшены и озлоблены его появленіемъ", а онъ самъ тоже всѣхъ ихъ „ненавидитъ", смотритъ на свою семью „съ бѣшенно-злобнымъ выраженіемъ на испитомъ, худомъ лицѣ, яростно пищитъ, обращаясь съ семьѣ: Не ждали!" Спрашиваю публику, честную, еще не одурѣвшую отъ мракобѣсія: есть ли въ картинѣ Рѣпина хоть единая черточка изъ всего, что разсказываетъ „Гражданинъ"?

„С.-Петербургскія Вѣдомости" видятъ „лжелиберальные обличенія и протесты", даже въ томъ, что Рѣпинъ, будто бы, нарочно выбралъ для семьи возвращающагося изъ ссылки комнату и обстановку „невзрачную, неряшливую, не уютную. Типы дѣтей золотушные, истощенные, у дѣвочки какія-то скрюченныя ноги; самъ герой тоже не возбуждаетъ сочувствія: даже энергіи нѣтъ на его лицѣ".

„Новое Время", правда, отдаетъ возвращающемуся домой ту справедливость, что лицо у него хоть и „изнуренное, худое, загорѣлое и некрасивое", но, по крайней мѣрѣ, „энергическое", а вся фигура „стройная, крѣпкая, не сломленная несчастіемъ" (слава Богу, хоть столько-то есть въ картинѣ у Рѣпина!). Но такую милостивую уступку реакціонная газета тотчасъ же выкупаетъ множествомъ нелѣпостей и глупостей, которыя она навьючиваетъ автору картины. Вдругъ оказывается, что ссыльный является домой „съ желаніемъ поразить семью неожиданнымъ появленіемъ, произвести эффектъ".

Спрашиваю, что можно выдумать еще нелѣпѣе этого? Что можно еще изобрѣсти для того, чтобы представить бывшаго ссыльнаго полнѣйшимъ идіотомъ и деревяннымъ болваномъ? Въ такую великую, въ такую трагическую для него минуту, и заниматься

„эффектами"?!. Что это за дрянной, пустѣйшій человѣкъ былъ бы онъ тогда! Но этого мало: „Новому Времени" понадобилось представить семью ссыльнаго коллекціей индивидуумовъ изъ сумасшедшаго дома: вообразите, по его словамъ, въ одной и той же комнатѣ—и урокъ идетъ съ дѣтьми, и кто-то брянчитъ на фортепіано. Гдѣ же подобныя вещи бываютъ въ дѣйствительности? Да еще въ маленькой, капельной комнатѣ. Представьте себѣ, что тутъ за Содомъ и Гоморръ должны были стоять. И все это пришло въ голову г. Суворину только оттого, что на картинѣ представлено фортепіано, случайно открытое въ эту минуту. Но, вѣдь это все нелѣпыя клеветы на Рѣпина, вѣдь довольно хорошо можно видѣть на картинѣ, что никто у него въ картинѣ не брянчитъ и не играетъ на фортепіано: находящаяся подлѣ него дама (сестра ссыльнаго или знакомая семейства) даже и сидитъ-то къ фортепіано бокомъ, прислонясь спиной къ стѣнѣ. Но, нужды нѣтъ: автору „Новаго Времени" надо было указать у Рѣпина что-то глупое, нелѣпое, вотъ, онъ и достигаетъ этого, какъ умѣетъ. Но если въ этомъ семействѣ всѣ старшіе такъ глупы, что сами не понимаютъ, что̀ дѣлаютъ, и даютъ такіе уроки, отъ которыхъ должны трещать бѣдныя дѣтскія головки, то обязанность человѣка, входящаго въ среду этой чепухи и нелѣпости, состояла бы, конечно, только въ томъ, чтобы спросить: „Да что же это вы всѣ тутъ дѣлаете? Какъ вамъ не стыдно!" Однако же, ссыльный и этого не догадался, а почему? Потому, что у него своя нелѣпица есть въ головѣ: ему надо „эффектъ произвести". На прибавку ко всѣмъ этимъ благоглупымъ выдумкамъ, писатель „Новаго Времени" видитъ на лицѣ у дѣвочки, не узнавшей ссыльнаго, не удивленіе, не вопросъ, не испугъ, а только скверную мысль: „Авось, *этотъ* помѣшаетъ уроку!

Мнѣ еще очень нравится размышленіе „Новаго Времени", что картина Рѣпина производитъ „примиряющее впечатлѣніе", потому, молъ, что въ минуту возвращенія ссыльнаго, одни въ его семействѣ—заняты уроками, а другіе—играютъ на фортепіано. Да, да, все это, дѣйствительно, очень „примирительно"!! Вѣдь, ссыльный „возвращается не къ бѣдности, не къ нуждѣ", онъ „не застаетъ сцены отчаянія", и нѣтъ тутъ „разбитой, обнищалой семьи, которая осуждала бы его на новыя усилія труда и на новыя лишенія". Да, да, что и говорить: все превосходно, все къ лучшему!

Вотъ какъ ретроградная пресса трактуетъ то, что̀ ей враждебно, то, что̀ не подходитъ подъ ея пошлыя мѣрки и намѣренія. Она тотчасъ объявитъ, что такое-то произведеніе пусть и талантливо, пусть и трогательно („пожалуй"), а все тутъ есть что-то „нехорошее, недоброе", и нѣтъ настоящаго творчества, одушевленія, нѣтъ свободнаго и яркаго таланта" (все слова „Новаго Времени").

На дняхъ, „Незнакомецъ" напечаталъ письмо, адресованное къ нему какимъ-то „большимъ русскимъ художникомъ" [1]). Кто этотъ художникъ—не знаю, но, если онъ въ самомъ дѣлѣ „большой", нельзя не подивиться, что̀ ему за охота и что̀ ему за надобность проповѣдывать г. Суворину о русскомъ художествѣ и русскихъ художникахъ, о Гольбейнѣ, Рембрандтѣ, Веласкецѣ? Неужели онъ еще не увидалъ до сихъ поръ, до какой степени издатель „Новаго Времени" антихудожественъ и неспособенъ ровно ничего понимать въ искусствѣ? Какъ убѣдить въ чемъ-нибудь художественномъ такого человѣка, который писалъ, всѣмъ извѣстно что̀, о лучшихъ нашихъ талантахъ: Верещагинѣ, Антокольскомъ, Рѣпинѣ и многихъ другихъ, и который, при этомъ, выставилъ наружу, кромѣ непониманія, цѣлыя горы недобросовѣстности, выдумокъ, лже-толкованій и даже прямой лжи! Очень нужно убѣждать въ чемъ-нибудь такого человѣка! Да и возможно ли это? Вспомните только, г. „большой русскій художникъ", каковы художественныя симпатіи г. Суворина. Ничтожная, пустая, совершенно-внѣшняя, лже-блестящая картина г. Маковскаго „Боярская свадьба" привела его въ неописанное восхищеніе. Она показалась ему верхомъ „поэзіи, творчества, таланта, жизни", такою картиною, съ которою „по выразительности" не можетъ равняться ни одна другая русская картина. Вотъ вамъ и всѣ художественныя понятія г. Незнакомца, вотъ все, что̀ ему надо отъ картинъ: банальность, отсутствіе мысли и чувства, прилизанность лицъ и костюмовъ. Его ничуть не смущаетъ полная неумѣлость расположенія, толкотня и неловкая скученность фигуръ на какомъ-то невообразимо-тѣсномъ пространствѣ. Конечно, ни одинъ, не только русскій художникъ, но даже хоть сколько-нибудь понимающій любитель не станетъ приходить въ восхищеніе отъ такихъ малохудожественныхъ вещей, но для г. Суворина онѣ—chef-d'oeuvre'ы, великолѣпныя созданія, наполняющія душу его сладостными чувствами. Я воображаю себѣ, ка̀къ должно быть лестно г. Крамскому сопоставленіе съ К. Маковскимъ. Нынче г. Незнакомецъ тоже выдаетъ г. Крамскому патентъ на „поэтичность", на „жизнь", и проч., и проч., и это послѣ, точь въ-точь, тѣхъ же словъ, сказанныхъ про „Свадьбу" К. Маковскаго. Правда, похвалы Крамскому расточаются про одно изъ очень слабыхъ его произведеній, про портретъ Майкова, чего не можетъ и самъ не чувствовать такой крупный художникъ, какъ Крамской: не говоря уже о томъ, какъ представлена лодочка, ни на одну линію не погрузившаяся и не наклонившаяся, даромъ что внутри нея, да еще сбоку, стоитъ человѣкъ въ нѣсколько пудовъ, не говоря уже о неудачной зелени и водѣ, о полномъ недостаткѣ рефлексовъ на платьѣ; довольно взглянуть на это лицо человѣка почтенныхъ лѣтъ, написанное совсѣмъ молодымъ, но къ которому только привѣшена сѣдая борода: неужели это все—поэзія, правда, жизнь, прелесть идеи? Нѣтъ, этому портрету далеко до настоящихъ великолѣпныхъ портретовъ Крамского, по справедливости пользующихся знаменитостью, и столько же далеко ему, какъ картинѣ, до

[1]) Это было письмо И. Н. Крамского, напечатанное впослѣдствіи, цѣликомъ, въ книгѣ: „Иванъ Николаевичъ Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критическія статьи", Спб. 1888, стр. 472—477. *В. С.*

превосходной композиціи Крамскаго „Неутѣшное горе", которой такъ вовсе и не уразумѣлъ г. Суворинъ на этой же самой выставкѣ. Но хотѣлось бы мнѣ очень знать, что̀ подумалъ Крамской про тѣ постыдныя небылицы, какія разсказываетъ про него Незнакомецъ: *во первыхъ*, что онъ „бросилъ претензію выразить въ портретѣ характеръ, цѣлую исторію; *во вторыхъ*, что Крамской писалъ, до послѣдняго времени, умышленно сѣро и неколоритно, въ угоду какому-то ложному, напускному реализму. Какъ вамъ и то, и другое нравится? Портретистъ, который не желаетъ болѣе выражать въ портретѣ характеръ, исторію личности—что̀ это за портретистъ, что̀ это за художникъ, куда онъ годенъ? Не хуже ли послѣдней самой ничтожной фотографіи будутъ его произведенія?

Воображаю себѣ, какъ нахохочутся наши художники надъ понятіями Незнакомца объ искусствѣ! И тутъ же его обвиненіе Крамскаго въ художественномъ притворствѣ и умышленномъ самоискаженіи, все въ угоду напускному реализму—что̀ это за печальная каррикатура на Крамского, что̀ это за безтолковыя выдумки на художника серьезнаго, правдиваго и глубокаго!

Да, невѣжество и легкомысліе—большой порокъ, особливо въ соединеніи съ „полезнымъ" ретроградствомъ.

Охота, право, была г. „Большому художнику" добиваться, въ разныхъ письмахъ, отъ г. Суворина его „впечатлѣній". Нечего сказать, стоило труда!

„И вотъ чѣмъ (повторяя слова „Гражданина", только скажу, написанныя тамъ про художниковъ), „вотъ чѣмъ занимаются и въ какую сторону идутъ бѣдные наши фельетонисты о выставкѣ, думая, что это очень глубоко, умно и что такъ надо". Но публика и художники мало обращаютъ вниманія на жалкій вой и пискъ людей несмыслящихъ или недобросовѣстныхъ, и продолжаютъ свое дѣло. Наши художники пишутъ талантливыя, интересныя по задачѣ своеобразныя картины, публика ихъ любитъ и цѣнитъ.

Если бы наши писатели о художествахъ были добросовѣстны и понимали что-нибудь, то раньше, чѣмъ злобно нападать на то и на это, они должны были бы порадоваться тому, что и въ нынѣшнемъ году появилось на Передвижной выставкѣ нѣсколько новыхъ талантливыхъ художниковъ, а прежніе тоже не стоятъ на одномъ мѣстѣ и пробуютъ свои силы въ новыхъ для себя областяхъ живописи. Но куда имъ, этимъ прекраснымъ писателямъ! Имъ бы только, какъ бы доказать, что наше искусство ничего не стоитъ, что наши художники никуда не годятся или, по крайней мѣрѣ, что на выставкѣ „нѣтъ ничего выдающагося, ни одной картины, которая приковывала бы исключительное вниманіе" (Незнакомецъ).

Между новыми талантливыми живописцами я укажу на г. Лебедева, московскаго молодого художника. Онъ выставилъ „Боярскую свадьбу", картинку небольшую по размѣрамъ, но много обѣщающую за своего автора. Можно и должно, конечно, протестовать противъ излишней яркости нѣкоторыхъ мѣстъ картины, противъ слишкомъ большой колоритности иныхъ пятенъ на ней (особливо въ самомъ центрѣ картины), но это недостатокъ, отъ котораго молодой художникъ скоро, по всей вѣроятности, избавится, благодаря собственной наблюдательности и совѣтамъ товарищей. Но, посмотрите, какая разница между этой „свадьбой" и „свадьбой" К. Маковскаго. Въ этой послѣдней все одинъ разсчетъ на внѣшность и эффектъ, отсутствіе характеровъ, типовъ, банальная прилизанность лицъ. Въ картинѣ г. Лебедева на первомъ мѣстѣ типы и характеры, превосходно понятые и выраженные. Картина представляетъ свадебную процессію. Молодыхъ ведутъ въ брачную опочивальню; нарядная, бойкая, молодая сваха встрѣчаетъ ихъ у дверей ихъ будущаго покоя и, улыбаясь свѣжимъ, полнымъ своимъ лицомъ и отбросивъ направо и налѣво, по рукамъ, богатую свою лисью шубу, собирается осыпать молодыхъ хмѣлемъ съ блюдъ. Дружки, тоже въ богатыхъ съ жемчугомъ костюмахъ XVII вѣка, выходятъ навстрѣчу молодымъ, веселые, оживленные, одинъ съ образомъ, другой съ житомъ, которымъ ихъ тоже будутъ сейчасъ осыпать. Одинъ старикъ-отецъ ведетъ впередъ жениха, въ голубомъ шелковомъ кафтанѣ, съ серьгами въ ушахъ: это еще совсѣмъ молодой мальчикъ, который съ удивленіемъ, кажется, ждетъ, что̀ дальше еще будетъ во всей этой церемоніи; другой старикъ-отецъ ведетъ невѣсту, тоже совсѣмъ почти еще ребенка, но уже всю окутанную парчей сарафана, газомъ фаты, словно затворницу восточнаго гарема. Кругомъ родные, знакомые, одни обнимаются, другіе съ умиленіемъ смотрятъ на домашнее торжество; пожилая мать невѣстина, осанистая матрона, строго и серьезно глядитъ, все ли по чину и какъ должно идетъ. Группы расположены мастерски, вполнѣ просто и правдиво, вся картинка полна таланта и живописности. Г. Лебедевъ вступаетъ этою картиною на тотъ самый путь правдивой историчности, по которому шелъ Шварцъ. Но правдивость ненавистна нашимъ художественнымъ фельетонистамъ, и писатель „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей" поспѣшилъ заявить, что у насъ „бояры всѣ пишутся съ дворниковъ, водовозовъ и баньщиковъ, притомъ, самыхъ тупорылыхъ и мясистыхъ, а въ настоящей картинѣ типы невозможны, безобразны до крайности, на нихъ противно глядѣть". „Въ „Новомъ Времени" объявлено, съ примѣрною близорукостью, что картина г. Лебедева „только и любопытна отдѣлкою костюмовъ".

Другой новый живописецъ—г. Дубовской. Этотъ также очень талантливъ. Его небольшая картина „Зима" всѣхъ поразила. Снѣгъ много разъ бывалъ прекрасно написанъ у насъ въ картинахъ (хотя иные совершенно позабыли это и печатно увѣряютъ теперь въ противномъ): довольно вспомнить многія картины Мещерскаго, Клевера и, всего болѣе, Верещагина въ его индійскихъ этюдахъ и картинахъ болгарской войны. Но г. Дубовской по новому взглянулъ на снѣгъ, по своему передалъ его, и эта картина есть точно молодой pendant къ свѣтовымъ поразительнымъ эффектамъ возмужалаго уже Куинджи. На картинѣ г. Дубовскаго представленъ всего только крошечный дворикъ избы, занесенный глубокимъ снѣгомъ, ворота,

оставшіяся отворенными послѣ проѣхавшихъ роспусковъ, или саней, глубокая шапка снѣга на бѣдной, ушедшей въ землю, избенкѣ—вотъ и все. Но какіе изумительные, по правдивости, розовые солнечные отблески на нетронутомъ дѣвственномъ снѣгѣ, какіе мокрые слѣды, продавленные въ снѣгу полозьями! Все это чудесно хорошо и ново. Отъ г. Дубовскаго надо, кажется, многаго ожидать.

Еще новый выдающійся художникъ г. Костанди. Его картина „У больного товарища"—полна чувства и выраженія. И самъ умирающій молодой художникъ, съ безнадежнымъ выраженіемъ, точно уже съ печатью смерти на лицѣ, и оба его товарища художника, старающіеся сдержать угнетающее ихъ чувство, прекрасны (неизвѣстный, но глубокомысленный писатель первой статьи „Новаго Времени" о выставкѣ объявляетъ, что эта картина „страдаетъ недостаткомъ экспрессіи"). Вся обстановка сцены—постель, простыня, костюмъ, столъ—выполнены съ большимъ тщаніемъ. Оставляетъ многаго только желать лицо художника, сидящаго въ профиль. Тонъ тѣла здѣсь мало удовлетворителенъ и образуетъ пятно въ картинѣ.

II.

Въ послѣдніе годы нѣкоторые изъ нашихъ, такъ называемыхъ, „жанристовъ" стали пробовать себя на пейзажахъ. На нихъ уже поспѣшили напасть за это наши художественные фельетонисты, увѣряя, что они принялись за пейзажи оттого, что у нихъ мало собственной изобрѣтательности стало. Какое нелѣпое, злостное обвиненіе! Почему это художникъ долженъ быть прикованъ къ одному роду, а до другихъ не смѣй дотрогиваться? По моему, напротивъ, чѣмъ богаче будутъ и разнообразнѣе сюжеты и задачи, тѣмъ лучше. Художникъ только выиграетъ для будущихъ своихъ картинъ. Но, независимо отъ будущей пользы, посмотрите, какіе прекрасные этюды съ натуры написалъ въ прошломъ году, да и въ нынѣшнемъ, г. Ярошенко: иные изъ его этюдовъ, въ самомъ дѣлѣ, были въ родѣ верещагинскихъ, по правдѣ и безъискусственной простотѣ. Нынѣшняя его „Ночь на Камѣ"—изящна. Въ нынѣшнемъ году также и г. Мясоѣдовъ выставилъ нѣсколько пейзажныхъ этюдовъ, виды изъ Крыма: нѣкоторые немножко страдаютъ голубизною á la Айвазовскій, но, зато другіе, въ самомъ дѣлѣ, премилы; особливо, мнѣ кажется, красива дорога въ лѣсу съ большими камнями и болото или заросшій прудъ.

Изъ не-пейзажистовъ по профессіи выступилъ еще г. Полѣновъ съ очень изящной „Кленовой аллеей", а пейзажистъ А. Мещерскій съ первою и довольно удачною попыткою писать море („Нарвскій портъ").

Между другими многочисленными картинами нашихъ пейзажистовъ, которыхъ я здѣсь не буду перечислять всѣ, на нынѣшній разъ особливо выдѣляются картины г. Волкова. Изъ нихъ самая замѣчательная „Октябрь". Хотя „Петербургская Газета" нашла умѣстнымъ пошло съострить, что, молъ, „этотъ октябрь смотритъ сентябремъ", а писатель „Новаго Времени" и вовсе не замѣтилъ этой картины, тѣмъ не менѣе, это—одна изъ лучшихъ, если не самая лучшая вещь г. Волкова, такъ хороши и рельефны тощія деревца, оголенныя осенью, такъ хороши тутъ перспективы сквозь рѣденькій лѣсокъ, столько тутъ вездѣ воздуха и осенняго спадающаго свѣта. Картина того же художника „Въ ночное" замѣчательна, какъ проба пейзажиста писать въ большой картинѣ фигуры животныхъ въ значительныхъ размѣрахъ. Какой-то художественный рецензентъ уморительно замѣчалъ въ своей статьѣ, что фигуры животныхъ „скорѣе мѣшаютъ впечатлѣнію пейзажиста, чѣмъ дополняютъ его". Вотъ-то забавный человѣкъ! Да ужъ не лучше-ли будетъ и изъ настоящихъ пейзажей, изъ полей и лѣсовъ, изъ горъ и долинъ, выгонять всѣ живыя существа, всѣхъ коровъ, лошадей, а, пожалуй, и людей, чтобы они не мѣшали впечатлѣнію? Обозрѣватель „Новаго Времени" толковалъ также, что „напрасно г. Волковъ брался за писаніе въ своемъ пейзажѣ лошадей, потому что онѣ только портятъ выгодное впечатлѣніе, производимое, вообще, всѣми пейзажами г. Волкова". Но онъ не раскусилъ того, что лошади изучены здѣсь съ натуры и нарисованы очень хорошо, и только въ краскахъ вышли не вовсѣмъ удачны. Но вѣдь, за первою попыткою могутъ пойти другія, уже гораздо болѣе успѣшныя.

Пейзажи Шишкина на нынѣшній разъ менѣе обыкновеннаго удались ихъ автору. Впрочемъ, „Лѣсныя дали" картина хорошая.

Замѣчательныхъ портретовъ на выставкѣ довольно много. Между ними особенно выдаются: портреты двухъ молоденькихъ дѣвочекъ, Мамонтовыхъ, въ Москвѣ, одинъ—писанный г. Васнецовымъ, другой—г. Кузнецовымъ. Оба портрета дышатъ граціозностью и жизнью. Такъ и чувствуешь, даже не видѣвши оригиналовъ, что, навѣрное, оба очень похожи. Цвѣтистая обстановка, вокругъ, восточныхъ ковровъ и шелковыхъ матерій, придаетъ много колоритности и рельефа главнымъ фигурамъ. Портретъ г. Кузнецова отличается, сверхъ того, большой силой. Портретъ графа Льва Толстаго, написанный Ге, любопытенъ, какъ изображеніе великаго нашего писателя въ настоящій періодъ его жизни. Этому портрету, конечно, далеко по художественной передачѣ и по характеристикѣ, до портрета графа Толстаго, созданнаго Крамскимъ 10 лѣтъ тому назадъ, но, все-таки, онъ довольно близко передаетъ серьезную, строгую, могучую фигуру нашего писателя, когда онъ сидитъ у своего стола и пишетъ что-то важное, сильно его интересующее. Очень милъ миніатюрный портретикъ неизвѣстной дамы, во весь ростъ, сидящей у окна, написанный г. Лемохомъ. Портретъ Стрепетовой вышелъ у Ярошенко рѣшительно лучше всѣхъ портретовъ, дѣланныхъ до сихъ поръ съ этой талантливой нашей художницы. Вся ея нервная натура, все, что въ ней есть измученнаго, трагическаго, страстнаго, чувствуешь здѣсь въ портретѣ, даже внѣ тѣхъ патетическихъ сценъ, гдѣ она такъ великолѣпна. Между всѣми портретами, выставленными на нынѣшій разъ Крамскимъ, самый замѣчательный—портретъ адмирала Грейга. Какъ всегда у Крамскаго, и этотъ портретъ отличается

удивительнымъ сходствомъ и передаетъ всю натуру, весь характеръ изображенной личности. Одно, что можно было-бы замѣтить, это развѣ то, что адмиралъ Грейгъ представленъ нѣсколько моложавѣе, чѣмъ онъ въ натурѣ, и что письмо портрета немного слишкомъ прилизанное.

Между портретами Рѣпина неудаченъ только одинъ, именно—портретъ Тургенева. Но Рѣпина постигла въ этомъ случаѣ общая участь: кто ни писалъ портретъ Тургенева, всѣ потерпѣли неудачу, ни одному живописцу нашему не удалось передать лицо и фигуру русскаго знаменитаго писателя. Портреты Крамскаго и П. М. Третьякова очень хороши и сильно похожи, но гораздо еще выше два другихъ портрета Рѣпина: г-жи Мдласъ и генерала барона Дельвига. Оба они поразительны по сходству, по жизни, по необыкновенному оживленію, по правдивому колориту, по разлитому на нихъ свѣту. Г-жа Мдласъ представлена поющею, съ нотами въ рукахъ; глаза ея сіяютъ, все лицо улыбается, взглядъ—словно живой. Баронъ Дельвигъ, съ сигарою въ рукахъ, блаженствуетъ, отдыхая въ креслѣ; вся его фигура удивительно рельефно выдѣляется, въ своемъ темномъ мундирѣ, сверкающихъ серебряныхъ эполетахъ и орденахъ, на золотистомъ фонѣ кресла; бритое старое лицо полно жизни, глаза думаютъ и тихо свѣтятся. Портретъ, написанный Рѣпинымъ съ меня, всѣ, вообще, признаютъ необыкновенно схожимъ. Я, на свою долю, не берусь судить о сходствѣ, но нахожу его необыкновенно мастерски-выполненнымъ, съ большимъ огнемъ и силой. Написанъ онъ въ маѣ прошлаго 1883 года, въ Дрезденѣ, во время нашего заграничнаго путешествія, въ продолженіе всего двухъ дней, именно въ католическій Троицынъ день и Духовъ день, когда въ Дрезденѣ всѣ музеи были заперты, и оказалось, такимъ образомъ, вдругъ, два дня совершенно свободныхъ, которыхъ не на что было употреблять. Въ первый день сеансъ продолжался, почти безъ перерывовъ, 9 часовъ, на второй день сеансъ продолжался 5 часовъ. Итого, портретъ написанъ въ два присѣста. Мнѣ кажется, всякій, сколько-нибуль понимающій художество, найдетъ въ самомъ портретѣ слѣды того чудеснаго воодушевленія, того огня, съ которымъ писанъ былъ этотъ портретъ. Яркое, весеннее солнце, свѣтившее тогда къ намъ въ комнату, передано на картинѣ, мнѣ кажется, съ необыкновенной правдой.

Изъ бытовыхъ картинъ интересны по сюжету три картины барона М. П. Клодта: „Сестры милосердія“, заказанныя для Общины сестеръ милосердія. Въ первой картинѣ, сестра милосердія сидитъ у постели раненнаго и подъ его диктовку пишетъ письмо отъ него къ роднымъ; на другой картинѣ—она, со свѣчой и книгой въ рукахъ, занимаетъ мѣсто дьяка и, вмѣстѣ со священникомъ, отпѣваетъ, въ палаткѣ, скончавшагося солдата; въ третьей картинѣ, она лежитъ въ тифѣ, съ компрессомъ на головѣ, и за нею ухаживаетъ, вмѣсто сестры милосердія, одинъ изъ тѣхъ солдатъ, которымъ она прежде помогла выздоровѣть. Задачи превосходныя и баронъ Клодтъ прекрасно выполнилъ нѣкоторыя части и подробности своихъ картинъ. Но онъ самъ никогда не былъ на войнѣ, онъ не видалъ тамошнихъ сценъ, не испытывалъ тамошнихъ ощущеній, а этого ничѣмъ не замѣнишь, ничѣмъ не наверстаешь. Безъ живаго опыта и щемящаго ощущенія дѣйствительности все останется придуманнымъ, приложеннымъ.

Въ картинкѣ г-жи Михальцевой „Отъѣздъ“ не дурно выраженіе рыдающей матери, сидящей у чайнаго столика и закрывшей лицо руками; но отъѣзжающая дѣвица (дочь или родственница) блѣдна и слаба во всѣхъ отношеніяхъ. Неуклюжая фигура деревенской женщины, кухарки, несущей изъ комнаты къ экипажу на улицѣ чемоданъ, схвачена довольно вѣрно.

Очень недуренъ, въ картинѣ „Охотникъ на тетеревей“ г. Бодаревскаго, и самъ охотникъ, подкарауливающій птицу, посвистывая въ дудочку, и его собака. Но земля и зелень вокругъ—писаны условно и неумѣло.

Недурна картинка г. Кузнецова: „Старый помѣщикъ“. Она изображаетъ страстнаго любителяохоты, помѣщика, низенькаго, толстаго, упитаннаго, краснаго, въ сѣдыхъ усахъ, прохаживающагося осеннимъ солнечнымъ днемъ, у себя въ деревнѣ, въ домашнемъ негліже, съ любимой собакой, пока слуга чиститъ, тутъ-же на дворѣ, ружейные стволы, а другія охотничьи собаки, свернувшись клубомъ, лежатъ и ждутъ кормежки. Типъ и выраженіе по прекрасны. Собака, съ любовью поднявшая морду къ своему хозяину, превосходна. Къ сожалѣнію, весь фонъ картины: домъ, деревья, воздухъ не вполнѣ удовлетворительны. Другая картинка г. Кузнецова—„На сѣнокосъ“—полна солнца, какъ и прежвія его картинки подобнаго рода. Малороссъ, лѣниво идущій съ косой въ рукахъ, подлѣ него жена, несущая ковригу хлѣба въ платочкѣ, очень живописны и типичны.

В. Маковскій прислалъ нынче изъ Москвы всего двѣ небольшихъ картинки, но обѣ онѣ—капитальныя. Первая—„Секретъ“. Дѣло идетъ о взяткѣ, которую требуется взять въ какомъ-то присутственномъ мѣстѣ съ просителя, купца, стоящаго поодаль и ужь полѣзшаго въ карманъ за бумажникомъ. Старикъ-чиновникъ, которому кушъ готовится, стоитъ, лицомъ къ зрителю, разставивъ ноги и готовится сморкаться, широко рхспустивъ красный носовой платокъ, и въ это время ему на ухо сообщаетъ свои соображенія его посредникъ въ этомъ дѣлѣ: его наклоненная къ уху чиновника голова, его выраженіе лица, его лѣвая рука, точно что-то высчитывающая и доказывающая—истинные chefs d'oeuvre'ы. Другая картинка В. Маковскаго „Въ передней“ еще болѣе совершенна во всѣхъ частяхъ своихъ. Старый чиновникъ выходитъ изъ какого-то засѣданія; онъ въ вицмундирѣ, онъ уже надѣлъ шляпу на голову—на затылокъ, натягиваетъ перчатки, и въ это-то время, стоя среди взвода калошъ, онъ хитро и амурно поглядываетъ на молоденькую горничную, державшую передъ нимъ его шубу и застыдившуюся. Эта картинка—маленькая жемчужина; она полна юмора и изумительной типической правды.

Прянишниковъ прислалъ, тоже изъ Москвы, всего одну картину: „Охотники“, но великолѣпную. Какъ написанъ рѣденькій лѣсъ осенью, съ продольными

перспективами повсюду насквозь, какъ написаны оба охотника, изъ которыхъ одинъ, баринъ, трубитъ въ рогъ, надсаживаясь во всю силу толстыхъ щекъ, а другой, подогнувъ колѣни, собирается отрѣзать лапку убитому зайцу и бросить ее собакамъ! Какое у него серьезное и важное выраженіе, какъ онъ ушелъ весь въ свое занятіе, какія выраженія у собакъ, жадно поднявшихъ морды и вертящихъ хвостами—это просто изумительно! Прянишниковъ давно уже не писалъ ничего подобнаго, и я думаю, что, въ ряду всѣхъ его картинъ (между которыми есть не одна замѣчательная), эту надо признать второю, послѣ великолѣпнаго его „Гостинаго двора". Прянишниковъ является тутъ достойнымъ товарищемъ Перова.

Картину Крамскаго—„Неутѣшное горе" не оцѣнили у насъ, мнѣ кажется, по настоящему ея достоинству, хотя, вообще, и хвалили ее. Но, по моему разумѣнію, это лучшая картина Крамскаго, какъ композиція и выраженіе. Еще никогда и нигдѣ этотъ капитальный нашъ художникъ не достигалъ такой глубины и правдивости чувства: эти заплаканные глаза, эта полунаклоненная голова, эта рука, прижавшая мокрый отъ слезъ платокъ къ груди, созданы и написаны съ великимъ мастерствомъ. Вся обстановка осиротѣлой комнаты, цвѣты и вѣнки, назначенные для могилы, много прибавляютъ къ трагическому впечатлѣнію. Отъ Крамскаго можно, послѣ этого, всего ожидать—уже не однихъ чудесныхъ портретовъ, но и столько-же чудесныхъ картинъ. И все это, конечно, не потому, какъ въ своемъ невѣжествѣ наклепалъ на него Незнакомецъ, что онъ отступился отъ „реализма" и пересталъ притворяться, а потому, именно, что послѣ долгихъ усилій цѣлой жизни сталъ достигать выраженія того реализма въ искусствѣ, который былъ всегда цѣлью его стремленій и который онъ, словомъ и примѣромъ, постоянно и горячо проповѣдывалъ среди всего новаго нашего поколѣнія художниковъ.

Я кончу обозрѣніе выставки картиной Рѣпина: „Не ждали". Я считаю эту картину однимъ изъ самыхъ великихъ произведеній новой русской живописи. Здѣсь выражены трагическіе типы и сцены нынѣшней жизни, какъ еще никто у насъ ихъ не выражалъ. Посмотрите на главное дѣйствующее лицо: у него на лицѣ и во всей фигурѣ выражены энергія и несокрушенная никакимъ несчастіемъ сила, но, сверхъ того, въ глазахъ и во всемъ лицѣ нарисовано то, чего не попробовалъ выразить въ картинѣ ни одинъ еще нашъ живописецъ, въ какой бы то ни было своей картинѣ: это могучая интеллигентность, умъ, мысль. Посмотрите, онъ въ мужицкомъ грубомъ костюмѣ; по наружности, онъ въ несчастномъ какомъ-то видѣ, его состарила ссылка добрыхъ лѣтъ на 10 (ему всего, должно быть, лѣтъ 26—27 отъ роду), онъ уже сѣдой, и все-таки, вы сразу увидите, что этотъ человѣкъ совсѣмъ не то, чѣмъ бы долженъ былъ казаться по наружной своей обстановкѣ. Въ немъ что-то высшее, выходящее изъ ряду вонъ. И вотъ, онъ возвращается, послѣ долгаго отсутствія, въ семью свою, скудно и бѣдно живущую. Онъ засталъ ее за урокомъ. Все это люди совсѣмъ другой породы, далеко не ему чета, однако, люди хорошіе и добрые. Старуха, мать его, учила маленькихъ брата и сестру его, его—гимназиста, ее—дѣвочку. Старшая сестра ихъ сидѣла поодаль, въ глубинѣ комнаты. Горячая радость, восторгъ, удивленіе, вотъ что наполнило мгновенно всѣхъ въ ту минуту, когда горничная стремительно отворила дверь, и вошелъ дорогой человѣкъ, такъ давно невиданный. Одна младшая дѣвочка не узнала своего брата, она была еще слишкомъ мала, когда онъ ушелъ изъ дому. Но какъ все это высказано въ картинѣ, какое выраженіе, какіе характеры и типы повсюду, какая мастерская, при всей простотѣ, группировка, какое мастерское освѣщеніе (показавшееся Незнакомцу, по его крайней антихудожественности, скуднымъ и умышленно-умѣреннымъ, для большей „тенденціозности"), какой мастерской рисунокъ и письмо! Все вмѣстѣ дѣлаетъ эту картину однимъ изъ самыхъ необыкновенныхъ созданій новаго искусства. Рѣпинъ не опочилъ на лаврахъ послѣ „Бурлаковъ", онъ пошелъ еще дальше впередъ. Прошлогодній его „Поприщинъ", прошлогодній „Крестный ходъ", нынѣшняя эта картина—все новые шаги, всякій разъ по новому направленію. И я думаю, что нынѣшняя картина Рѣпина — самое крупное, самое важное и самое совершенное его созданіе. Мнѣ придется, я надѣюсь, говорить про нее еще не разъ.

На Передвижной выставки всего одно произведеніе скульптуры: „Переселенцы" г. Позена, большая группа изъ воска, состоящая изъ 7 фигуръ, воза и лошади. Сюжетъ очень интересный: цѣлая семья переселяется изъ Малороссіи прямо за десятки тысячъ верстъ. Отправляются вдаль: старикъ-отецъ, старуха, старшій ихъ сынъ, отставной солдатъ, съ женой и сынкомъ и два его брата мальчика. Ихъ телѣга, родъ фуры, съ соломенной крышей, покрытой дырявой холстиной, содержитъ все ихъ богатство: убогій скарбъ, бѣдную одежонку; сверхъ кровли прикрѣплены грабли, вилы, рѣшето,—больше ничего у нихъ нѣтъ. Поѣздъ остановился въ полѣ, и пока старшій сынъ привязываетъ лошадь къ корму, позади телѣги, а его жена что-то шаритъ внутри телѣги, оба мальчика приготовляютъ, что нужно для обѣда: одинъ рубитъ сучья дерева для того, чтобы развести огонь, другой—босоногій, сходилъ зачерпнуть воды въ лужицу; старикъ-отецъ сидитъ печально на землѣ, поникнувъ головой, подлѣ тулупа и сапоговъ, разложенныхъ по землѣ сушиться, сбоку прыгаетъ теленокъ. Сюжетъ интересный, и г. Позенъ, по всему видно, изучилъ свой матеріалъ прямо съ натуры, не бралъ его изъ головы. Группировка—живописная. Много есть вѣрнаго, вполнѣ реальнаго. Но, я долженъ признаться, прошлогодняя группа его же: „Слѣпой бандуристъ съ провожатымъ" удалась ему больше. Выполненіе было отчетливѣе.

(*„Новости" 15 и 19 марта 1884 г., №№ 74 и 78*).

Годичная ученическая выставка Общества поощренія художествъ (1886).

Въ моемъ обзорѣ ученическихъ упражненій рисовальной школы Общества, я не стану говорить про работы маленькихъ классовъ. Тамъ учатъ только еще первоначальной грамотѣ—такъ сказать, только еще читать и писать. Безъ сомнѣнія, и эти классы имѣютъ большое значеніе. Вовсе не безразлично то, какъ именно учатъ грамотѣ: по хорошей, или по дурной методѣ; большая разница, заставляли-ли васъ, или не заставляли, терять пропасть времени на буки-азъ-ба, съ мукой и потерей всякаго человѣческаго терпѣнья, когда можно того же самаго результата достигнуть въ десять разъ скорѣе, лучше и спокойнѣе. Вѣдь стрѣляли же военные люди у насъ и до Петра Великаго изъ своихъ самопаловъ и мушкетовъ, и, можетъ быть, даже иной разъ попадали въ цѣль; только была при этомъ сотня ни на что ненужныхъ командъ и приказовъ, а значитъ—тысяча еще болѣе ни на что не нужныхъ взысканій, побранокъ, выговоровъ и наказаній. „Къ чему все это?—сказалъ себѣ однажды Петръ I;—вѣдь только понапрасну людей мучатъ, а можно дѣлать гораздо проще и скорѣе. Скомандую: заряжай! пли! — и дѣлу конецъ!“ Такъ-то и во всякой грамотѣ. Вороха ненужнаго и затруднительнаго (да еще какъ долго!) совершаются всегда прежде, чѣмъ люди догадаются, что ларчикъ гораздо проще открывается. Художественная дрессировка и педагогика не составляютъ исключенія. Онѣ тоже очень долгое время были загромождены множествомъ никуда негоднаго хлама. Ныньче во многихъ мѣстахъ Европы хватились за умъ и пробуютъ нѣчто болѣе естественное и ближе идущее къ цѣли. Особенно этому много помогли художественно-промышленныя школы, дѣтища всемірныхъ выставокъ за послѣднія 30—35 лѣтъ. Эти школы, не задаваясь „высокими“ цѣлями прежнихъ художественныхъ заведеній, завели у себя методы упрощенныя, во сто разъ болѣе прежнихъ разумныя, да и въ тѣхъ „высокихъ школахъ“ заставили людей задуматься и пробовать новыя методы художественной грамотности, заставили подумать о реальныхъ, дѣйствительныхъ предметахъ, которые съ самаго же перваго начала надо рисовать, вмѣсто прежнихъ идеальныхъ, или придуманныхъ, прикрашенныхъ. Вмѣсто носовъ и глазъ, ногъ и рукъ небывалой „красоты“ и „правильности“, вмѣсто геометрическихъ тѣлъ искусственно выдуманныхъ и небывалыхъ въ натурѣ, стали пробовать рисовать то, что въ самомъ дѣлѣ есть, и именно такъ, какъ въ дѣйствительности есть: листокъ древесный, цвѣточекъ, шандалъ, чернильницу, стулъ, и такъ далѣе, безъ конца. И дѣло пошло иначе—лучше и умнѣе. Какъ все это сдѣлалось, какъ оно теперь идетъ, и какъ тоже и у насъ двигается, или не двигается впередъ—это все я разсмотрю когда-нибудь въ другой разъ; ныньче-же попробую только указать на окончательные результаты ученія на курсахъ Общества поощренія художествъ, на то, что исходитъ изъ его высшихъ, такъ сказать, „офицерскихъ“ классовъ.

Классъ композиціи предметовъ художественно-промышленныхъ основанъ въ Обществѣ въ 1870 году, и въ эти 15 лѣтъ онъ далъ результаты истинно-замѣчательные. Иначе оно и быть не могло, потому что классъ этотъ вели постоянно даровитые художники, все архитекторы: сначала—И. И. Горностаевъ (1870—1874), потомъ—М. Е. Месмахеръ (1875—1877), потомъ—Л. Н. Бенуа (1878), а съ 1879 года—нынѣшній директоръ школы Е. А. Сабанѣевъ. Всего больше пользы принесъ этому классу, я думаю, И. И. Горностаевъ, который не только былъ одаренъ архитектурнымъ творческимъ даромъ, но и обладалъ тонкимъ художественнымъ чувствомъ, былъ необыкновенно хорошо образованъ въ дѣлѣ искусства, въ превосходствѣ зналъ и разумѣлъ всѣ стили, древніе и новые, и умѣлъ цѣнить каждый изъ нихъ по всей справедливости, безъ всякихъ каррикатурныхъ и ограниченныхъ предпочтеній въ пользу котораго-нибудь одного, въ ущербъ всѣмъ другимъ. Для такого, широко образованнаго, въ художественномъ отношеніи, человѣка было совершенно немыслимо, напр., не понимать, а тѣмъ менѣе гнать, русскій нашъ стиль, для того, чтобы слѣпо вѣровать въ одинъ только какой-нибудь Renaissance или Louis-Quinze. Напротивъ, онъ страстно любилъ и глубоко понималъ оригинальность, красоту и историческое значеніе національнаго нашего стиля, и, вмѣстѣ съ главнымъ и неоцѣнимымъ дѣятелемъ Общества, Д. В. Григоровичемъ, старался дать этому стилю крупное значеніе какъ въ музеѣ, такъ и въ классахъ школы Общества, въ которой былъ преподавателемъ. За время управленія И. И. Горностаевымъ работами композиціоннаго класса, учениками и ученицами сочинено множество крупныхъ и талантливыхъ вещей, которыя, конечно, составятъ одно изъ главныхъ украшеній издаваемаго теперь Обществомъ „Сборника рисунковъ“.

Послѣ Горностаева, его преемники вели дѣло въ томъ же, преимущественно національномъ, духѣ. Притомъ, конечно, они, какъ и Горностаевъ, удѣляли много мѣста стилямъ византійскому и многимъ восточнымъ, близко соприкасающимся съ русскимъ. Надо еще замѣтить, что въ началѣ 70-хъ годовъ, работы композиціоннаго класса преимущественно обращены были на предметы церковной и гражданской утвари и на мебель. Съ 1872 года, онѣ стали брать себѣ задачей также рисунки по части ткацкой, набивной и обойной, по металлическому, гончарному и стеклянному производствамъ. Результатомъ было собраніе рисунковъ въ нѣсколько тысячъ листовъ въ библіотекѣ Общества, которые, благодаря предпринятому теперь изданію „Сборника“, получатъ, конечно, скорое распространеніе по всему нашему отечеству и принесутъ великую пользу художественной нашей промышленности. Они навѣрное будутъ способствовать оригиналь-

ности, самобытности и характерности ея художественныхъ формъ.

Послѣдняя годичная выставка въ школѣ Общества доказываетъ, что дѣло у него продолжаетъ идти превосходно, и что настоящія художественныя основы заложены въ композиціонный классъ очень глубоко. На выставкѣ явились работы въ самыхъ разнообразныхъ родахъ, и притомъ очень многихъ даровитыхъ учениковъ и ученицъ. Здѣсь мы видимъ рисунки паникадилъ, окладовъ для евангелій и молитвенниковъ, блюдъ, лампъ для электрическаго освѣщенія, матерій, разныхъ предметовъ золотыхъ дѣлъ мастерства, шкафовъ, шкатулокъ и, наконецъ, декорацій. И, что особенно замѣчательно, большинство лучшихъ рисунковъ принадлежитъ молодымъ дѣвушкамъ. Здѣсь тоже, какъ въ большинствѣ гимназій и высшихъ курсовъ, женщины начинаютъ играть самую крупную, самую выдающуюся роль, и не только ни въ чемъ не уступаютъ мужчинамъ, но даже иногда превосходятъ ихъ въ знаніи, умѣньи, серьезномъ изученіи, даровитости, и всегда въ прилежаніи, настойчивости и выносливости.

Спеціально въ художественномъ дѣлѣ, многія молодыя дѣвушки, изъ числа нѣсколькихъ сотенъ, получающихъ художественное образованіе въ классахъ Общества поощренія художествъ, доказываютъ нынче постоянно, что у нихъ не только есть способность рисовать карандашемъ, перомъ и кистью, рѣзать изъ дерева, тиснить изъ кожи, но и творческой способности ни на одну іоту не меньше, чѣмъ у мужчинъ. Онѣ доказали, что ничутъ не менѣе своихъ товарищей мужскаго пола способны знать и понимать всевозможные художественные стили, вникать во всѣ ихъ особенности и красоты, и тутъ же сами создавать нѣчто свое собственное.

Въ этомъ отношеніи, я всего болѣе былъ пораженъ на выставкѣ цѣлымъ взводомъ „иконостасовъ", сочиненныхъ и нарисованныхъ молодыми дѣвушками. Какъ? Еще такъ недавно дамы и дѣвицы, наши и любыя европейскія, только и знали, что рисовать цвѣты и цвѣточки, барашковъ и козочекъ, въ крайнемъ случаѣ сантиментальные пейзажи и прилизанные портреты, а теперь, вдругъ, сочиняютъ церковные иконостасы—берутся за одну изъ труднѣйшихъ задачъ архитектуры! Между тѣмъ, надо замѣтить, мало найдется вещей, рѣже удававшихся и удающихся даже самымъ даровитымъ и понаторѣлымъ архитекторамъ, чѣмъ иконостасъ. Я видѣлъ на моемъ вѣку множество прекрасныхъ церквей въ русскомъ стилѣ, сочиненныхъ даже въ самомъ дѣлѣ талантливыми художниками, а вездѣ, однако же, иконостасъ всего болѣе хромалъ. И вдругъ, за такую задачу нынче не боятся засѣсть совсѣмъ молодыя дѣвушки! Да вѣдь для этого много надо знать, много надо видѣть, изучать, соображать, вдумываться. „Ну, такъ чтожъ?—отвѣчаютъ новыя русскія дѣвицы,—ну и будемъ смотрѣть, изучать, соображать, вдумываться, и, наконецъ, можетъ быть, знать. Не боги же горшки обжигали! Попробуемъ и мы тоже!" Пробуютъ—и выходитъ совсѣмъ недурно. Зная трудность и рѣдкость удачи въ этомъ случаѣ, право хочется всѣмъ этимъ молодымъ особамъ въ поясъ поклониться и сказать имъ: „Хоть и не совсѣмъ-то удачно, а все вы молодцы, и честь вамъ и слава! Этакъ, пожалуй, у насъ когда-нибудь (хоть и не скоро) будутъ и женщины-архитекторы, на придачу ко всѣмъ остальнымъ способнымъ и умѣлымъ женщинамъ. Только одно, сударыни: учитесь больше, учитесь прилежнѣе, серьезно, строго, не покладывая рукъ; глядите, разсматривайте больше, кромѣ ученія въ классахъ; толкуйте, спорьте, разсуждайте другъ съ дружкой, а главное—пусть все это дѣло не будетъ для васъ баловствомъ, забавой, пусть не будетъ праздной, временной шалостью, а чѣмъ-то серьезнымъ, чѣмъ-то такимъ, что разъ навсегда затѣяно и уже больше никогда не будетъ брошено въ сторону. А то—въ обѣихъ школахъ, и „Григоровической", и „Штиглицевской",—просматриваешь массу композицій и рисунковъ, то еще только интересныхъ, то уже и взаправду даровитыхъ, и спрашиваешь: куда дѣвались авторы всего этого, гдѣ они, что нынче дѣлаютъ, и вотъ такая-то, и такой-то, и такая? И получаешь отвѣтъ: „Бросила дѣло", „оставила и больше не занимается", „ничего о ней не слыхать". Что же все это значитъ? Неужели семейство, платья и балы, праздность и пустяки, одолѣли особу, неужели все безслѣдно пропало? Какой ужасъ, какая бѣдственная, какая страшная растрата силъ и дарованій!

Между нынѣшними иконостасами, мнѣ показались особенно выдающимися (хотя и далеко-нелишенными недостатковъ), во-первыхъ, проектъ г-жи Борисовой, съ большой гармоніей формъ и изящными царскими дверьми, а затѣмъ проекты г-жъ Карпинской и Машуковой.

Изъ мужчинъ никто не представилъ проекта на эту заданную тему.

Проекты паникадилъ представили мужчины и женщины. Лучше и оригинальнѣе всѣхъ мнѣ показался проектъ г-жи Шульманъ, въ которомъ главную роль играетъ фигура въ видѣ шара, составленнаго изъ прорѣзанныхъ орнаментальныхъ, очень изящныхъ пластинокъ, поставленныхъ на ребро. Красивы также паникадила г. Алексѣева (имѣющее нѣкоторое родство съ проектомъ г-жи Шульманъ), г-жи Піотровской, гг. Николаева, Андреева и Кузнецова.

По предложенію Императорской гранильной фабрики, сочинено молодыми художницами нѣсколько проектовъ блюда изъ нефрита. Лучшими вышли проекты г-жъ Машуковой, Шнейдеръ и Кочуковой, въ русско-восточномъ стилѣ, съ изящными кругами и разводами въ серединѣ. Первый получилъ премію и, съ нѣкоторыми измѣненіями, будетъ исполненъ на фабрикѣ для Государя Императора.

Между окладами евангелій, всего интереснѣе мнѣ показались рисунки: г-жи Горностаевой—въ грузинско-византійскомъ стилѣ (нынѣ изданъ въ „Сборникѣ"), г. Воротилова—съ прекрасной общей линіей и прекрасно распредѣленными частями, а еще г-жъ Шнейдеръ и Барсуковой.

Переплетъ молитвенника очень изящно сочиненъ, въ грузинскомъ стилѣ, г-жами Машуковой и Шнейдеръ (впрочемъ, у послѣдней исполненіе не доведено до конца).

Умывальникъ очень изящно сочиненъ г-жей Борисовой въ арабско-мавританскомъ стилѣ, причемъ самъ сосудъ, въ видѣ кувшина, вставленъ въ прямоугольную рамку, которая вся составлена изъ рѣзьбы.

Матеріи для церковныхъ облаченій явились въ трехъ очень недурныхъ проектахъ: г-жъ Карпинской, Глазуновой и Курдюмовой (послѣдній изданъ теперь въ „Сборникѣ“).

Цѣлая масса лампочекъ для электрическаго освѣщенія сочинена г-жами Шнейдеръ и Барсуковой, и гг. И. Екимовымъ, Николаевымъ и Гавриловымъ. Эти рисунки почти всѣ изящны и будутъ выполнены для разныхъ дворцовъ.

По части рѣзьбы по дереву представили очень хорошія работы ученики отличнаго рѣщика г. Волковискаго (котораго работы такъ выдавались на прошлогодней ремесленной выставкѣ въ Соляномъ Городкѣ). Гг. Андреевъ, Анисимовъ и Колосовъ выставили филенки для шкафиковъ, очень тонкой работы, по собственнымъ рисункамъ; г-жа Теплякова — деревянную рѣзную шкатулочку.

Всегдашняя любимица нашей публики, г-жа Дохтурова (прежде ученица, а теперь преподавательница школы Общества), выставила нѣсколько превосходныхъ работъ своихъ — рисунки, выжженные на деревѣ (кресла для дворца великаго князя Алексѣя Александровича и для дома графа Шереметева, и другіе предметы); ея ученица, г-жа Ренненкамфъ, представила прекрасные образцы рисунковъ, выпукло вытисненныхъ на кожѣ.

Изъ класса нашего отличнаго художника Е. В. Гогенфельдена явились на выставкѣ хорошія гравюры: И. Капустина (прекрасная голова старушки), Творожникова (головки и пейзажи), Козловскаго и Дмитріева (пейзажи), г-жъ Кочуковой, Григоровой, Самсоновой и Шмиде (пейзажи).

Образцы изящной живописи на фарфорѣ представили г-жи: Горностаева, Барсукова и др.

Наконецъ, классъ декорацій сильно процвѣталъ въ прошломъ году подъ руководствомъ талантливаго нашего декоратора М. М. Бочарова. Всѣхъ даровитѣе здѣсь и болѣе всѣхъ обѣщаетъ въ будущемъ совершенно еще молоденькая г-жа Шпакъ; но также замѣчательны и работы г-жъ Чистяковой и Куличенко, Шульманъ и Брейтфусъ.

(*„Худож. Новости“, 15 февр. 1886 г., № 4, стр. 101—107*).

Выставка гг. Лансерэ и Обера.

Въ печатныхъ объявленіяхъ Общества поощренія художествъ было сказано, что это „первая его скульптурная выставка“. Дай Богъ, чтобы это была не послѣдняя. Скульптуры у насъ мало и, ея *хорошія* произведенія являются передъ публикой чрезвычайно рѣдко. Про плохія и посредственныя я не говорю: этого добра, какъ и по всякой любой части, у насъ не оберешься. Вспомните выставки въ Академіи Художествъ, хоть за 20, за 30 лѣтъ. Тамъ цѣлыя залы бывали всегда наполнены массами статуй, группъ, барельефовъ, медальоновъ, портретовъ во всѣхъ родахъ: высокомъ, не высокомъ, трагическомъ, чувствительномъ, комическомъ, историческомъ, драматическомъ, бытовомъ, какомъ угодно, но толку было всегда очень мало. Талантливыя исключенія, созданія Антокольскихъ, Каменскихъ и другихъ — необычайная рѣдкость. Тѣмъ выше надо цѣнить попытку представить публикѣ цѣлое собраніе замѣчательныхъ скульптурныхъ произведеній, цѣлый, можно сказать, русскій скульптурный музей новаго времени.

Г. Лансерэ, говорятъ, уже нѣсколько лѣтъ все собирался сдѣлать общую русскую скульптурную выставку, за исключеніемъ Антокольскаго, понимается, такъ какъ этотъ послѣдній уже и самъ дѣлалъ и, вѣроятно, еще не разъ будетъ дѣлать свои особенныя выставки. Но такая общая русская скульптурная выставка не удавалась г. Лансерэ, то, наконецъ, онъ теперь устроилъ выставку произведеній только своихъ собственныхъ, и своего друга и товарища, г. Обера.

Большую роль играютъ, на нынѣшней выставкѣ, изображенія животныхъ: лошадей, собакъ, львовъ, тигровъ, быковъ, кошекъ и т. д., а въ числѣ человѣческихъ изображеній — фигуры киргизовъ, башкиръ, черкесовъ и т. д. Но очень былъ бы неправъ тотъ, кто подумалъ бы, что выставка получаетъ черезъ все это характеръ какой-то второстепенный, не достаточно значительный и высокій, что эта выставка, будто бы, только выставка скульптуры „зоологической и этнографической“. Нѣтъ, это была бы глубочайшая ошибка. Все, что стоитъ теперь на выставкѣ г. Лансерэ, есть, кромѣ двухъ-трехъ исключеній, не представляющихъ, впрочемъ, особой важности, воспроизведеніе натуры, одной только натуры, и не желаетъ имѣть дѣла ни съ чѣмъ другимъ, ни съ какими выдумками, идеальностями и ничего не стоющими, на старый манеръ, „отсебятинами“. Тутъ передъ нашими глазами все только жизнь, дѣйствительная, настоящая жизнь, все то, что въ самомъ дѣлѣ существуетъ, живетъ и движется, все то, что полно истинныхъ жизненныхъ интересовъ, все то, что художникъ видѣлъ, наблюдалъ и потомъ передалъ въ талантливыхъ, вѣрныхъ формахъ, а не то, что пришло ему отъ праздности въ голову, неразумно и нелѣпо, по принятымъ привычкамъ и традиціямъ. „Скульптурѣ нигдѣ не учился“, говоритъ краткая біографія г. Лансерэ; „самоучка“, говорила, четыре года тому назадъ, еще болѣе краткая біографія его же, въ иллюстрированномъ каталогѣ большой московской всероссійской выставки 1882 года. А это ка-

качество—„самоучество“—одно изъ самыхъ главныхъ и дорогихъ качествъ всякаго такого человѣка, который хочетъ сохранить свою самостоятельность и изображать одну только настоящую, живую натуру. Что же хорошаго, если смолоду опустишься на вѣки вѣчныя въ объятія школы: вѣдь, все равно, потомъ придется переучиваться, передѣлывать себя, начиная отъ самыхъ корней! Примѣры на лицо. Автобіографическихъ признаній на счетъ этого—вѣдь не есть конца! Но быть самоучкой—это ничуть не значитъ „не учиться“, брести въ потемкахъ и презирать все то, что̀ другими сдѣлано раньше насъ. Нѣтъ, никогда! Это было бы полнѣйшее безуміе. Нелѣпое самомнѣніе никогда къ добру не приводило, и чѣмъ человѣкъ способнѣе, чѣмъ умнѣе, чѣмъ понятливѣе, чѣмъ талантливѣе, тѣмъ болѣе чувствуетъ онъ потребность учиться, цѣлый день, всюду, никогда не переставая, на всемъ и на всѣхъ, въ музеяхъ и на выставкахъ, въ книгахъ и атласахъ, у давно умершихъ мастеровъ и у живыхъ еще современниковъ и товарищей. Но только, никому не подражая, ни подо что̀ и ни подъ кого не подлаживаясь, не становясь на колѣни ни передъ какими выдуманными, капризными и замороженными правилами, не ища никакихъ безумныхъ небывальщинъ и идеальностей. Школа и преподаватели—прекрасное, превосходное дѣло, но только для перваго времени, пока рѣчь идетъ о „пріемахъ работы“, о „грамотности“. Послѣ того человѣку уже надо быть „самому по себѣ“, съ той самой минуты, когда ему надо думать о формѣ, о созданіи, о выраженіи мысли. Съ этой минуты, школа уже болѣе не пригодна, и можетъ только мѣшать и задерживать. „Я слушаю всѣхъ, и не слушаюсь никого“, говаривалъ, бывало, помню, еще въ своихъ молодыхъ годахъ, Антокольскій.

Кто такъ дѣлаетъ, тотъ двигается, идетъ впередъ. Отъ этого-то столько хорошаго и у г. Лансерэ.

А если кто вздумаетъ называть его маленькія созданьица только „этнографическими“, то это ничего, на это не стоитъ обращать вниманія. Не называли ли множество картинъ Верещагина тоже только „этнографическими?“ Это уже всегдашняя участь каждаго такого художника, который захочетъ знать только одну природу, правду, и гнушается глупыхъ выдумокъ, обыкновенно прозываемыхъ „настоящимъ, высокимъ искусствомъ“. Такого человѣка всегда тотчасъ же засудятъ, закатаютъ. Пожалуй, его иногда даже и талантливымъ признаютъ, а вседескать, онъ не то, что надо, все въ чемъ-то его упрекаютъ, въ какой-то вѣчно нехваткѣ.

Я не стану, конечно, сравнивать г. Лансере съ Верещагинымъ, но скажу, что онъ принадлежитъ, вмѣстѣ съ Верещагинымъ, къ одной и той же категоріи, къ одному и тому же отряду художниковъ, застрѣльщиковъ настоящаго искусства, того искусства, котораго царство понемногу вездѣ готовится и которое, вѣрую и исповѣдую, однажды повсюду наступитъ, неся вмѣстѣ съ собою „на враги же побѣду и одолѣніе“.

Всякій (и я въ томъ числѣ) хорошо видитъ и знаетъ, какая громадная пропасть лежитъ между Верещагинымъ и Лансерэ, какъ по таланту, такъ и по сюжетамъ. Одинъ—создатель грозныхъ трагедій, изобразитель щемящихъ картинъ изъ ужасной дѣйствительности, протестантъ противъ свирѣпостей, безобразій и безумствъ людской исторіи. Другой—тотъ художникъ, который изображаетъ лишь кроткія и мирныя стороны народнаго быта, и лишь изрѣдка возвышается до трагическихъ, глубоко затрогивающихъ нотъ. И, однако же, эти два, столько различные, художника сходятся на одномъ, на любви къ истинной, настоящей, простой, неподкрашенной правдѣ, и на преданности тѣмъ только сюжетамъ, которые въ самомъ дѣлѣ существуютъ и видѣны были собственными ихъ глазами. Наконецъ, у обоихъ художниковъ есть еще одна черта сходства: это любовь къ изображенію племенъ и народовъ еще „не цивилизованныхъ“, полудикихъ, живущихъ вдали отъ городовъ, среди степей и полей, горъ и рѣкъ, въ кибиткахъ и юртахъ, въ избахъ и землянкахъ. Огромбую роль занимаютъ въ картинахъ и рисункахъ Верещагина киргизы и башкиры, хивинцы и бухарцы, афганцы и малозіяты; такую же громадную роль среди группъ статуетокъ Лансерэ играютъ киргизы и башкирцы, афганцы, арабы и ногайцы, казаки и всякіе кавказцы. Между русскими—мужики и мужички, чумаки и пастухи, пахари и деревенскія няни. Всѣхъ этихъ людей Верещагинъ и Лансерэ долго и пристально изучали во время многочисленныхъ, нарочно предпринятыхъ путешествій, и оттого-то все у нихъ въ картинахъ и скульптурныхъ группахъ, въ рисункахъ и эскизахъ, глубоко народно и правдиво, все это—первыя основы великаго, настоящаго, глубоко-захватывающаго, всѣмъ дѣйствительно нужнаго и близкаго будущаго искусства.

Г. Лансерэ давно уже началъ то дѣло, которое продолжаетъ до сихъ поръ съ такимъ блескомъ и энергіей, и я много разъ радостно привѣтствовалъ его въ печати, начиная съ 60-хъ годовъ, когда онъ работалъ еще около своего предшественника, друга и отчасти учителя, покойнаго Либериха. Но теперь, когда сошлось вмѣстѣ, на выставкѣ, столько разныхъ его произведеній, нашихъ добрыхъ старыхъ знакомыхъ, видѣнныхъ на разстояніи многихъ лѣтъ, ощущеніе радости и оцѣнка таланта и правды изображеній тѣмъ болѣе получаютъ силы.

У г. Лансерэ много превосходныхъ созданій сдѣлано на его вѣку. Біографія говоритъ, что „всѣхъ произведеній его, большею частью, малыхъ размѣровъ, насчитывается свыше 400“. Изъ нихъ на выставкѣ помѣстилось около 90. Но самыми сильными, оригинальными и талантливыми мнѣ показались три: „Ловля дикой лошади“ (№ 38), „Табунъ кабардинскихъ лошадей, возвращающійся съ поля“ (№ 28) и „Запорожецъ послѣ битвы“ (№ 16). Вездѣ здѣсь—и люди, и животныя—просто живые, они дышатъ. Они до такой степени наполнены чувства, ощущенія, мысли, что эти группы нельзя тотчасъ же не сравнить, въ умѣ своемъ, съ самыми талантливыми произведеніями новаго искусства изъ народной дѣйствительной жизни.

Въ первой группѣ „Ловля дикой лошади“ смѣ-

лость и правда изображенія достигаютъ самой высокой степени. Эта дикая лошадь, задыхающаяся въ арканѣ, захватившемъ ея горло, уже скользящая на заднихъ ногахъ и готовая вотъ сейчасъ-сейчасъ упасть, а сама въ ту минуту отчаянно вскинувшая вверхъ голову и смотрящая безнадежными глазами, между тѣмъ какъ киргизъ, со своимъ азіятскимъ бронзовымъ лицомъ, всею душою устремился въ свое дѣло и могучими руками затягиваетъ длинный свой арканъ. Это глубоко и талантливо выраженная сцена изъ народной степной жизни.

Во второй группѣ, кабардинецъ верхомъ замахнулся плетью на лошадей, которыхъ гонитъ домой. Одна уже получила ударъ, и мгновенно мучительно изогнулась всѣмъ своимъ тѣломъ, отъ боли и ожиданія новаго удара. Это быстрое, мимолетное мгновеніе передано съ необычайной правдой. Мало, даже во всей живописи можно указать художественныхъ произведеній, гдѣ бы чувство боли и муки было выражено съ такою поразительною истинностью. Эта страдающая лошадь напомнила мнѣ ту лошадь на скачкѣ, въ „Аннѣ Карениной“, которую съ такимъ необычайнымъ талантомъ изобразилъ Левъ Толстой, въ ту минуту, когда у нея хрустнула спина и она въ невыразимой боли въ одну секунду превратилась вся въ страданіе. Остальные кони настоящей группы дикіе и свободные, одни стоятъ, другіе бредутъ; всѣ они необыкновенно правдивы и всѣ вмѣстѣ образуютъ изумительно группированную массу. Передъ отцомъ сидитъ, впереди на сѣдлѣ, крошечный мальчикъ—кабардинецъ, и глядитъ уже такимъ бравымъ молодцомъ, изъ котораго навѣрное выйдетъ впослѣдствіи добрый джигитъ.

Третья група „Послѣ битвы“—тоже высокій chef d'oeuvre. Этотъ старинный запорожецъ верхомъ, въ одной рубахѣ, обтирающій свою саблю, всю въ крови, о гриву своей лошади, тогда какъ лошадь убитаго врага, у него въ поводу, вся богато убранная по восточному и увѣшанная роскошными боевыми снарядами, ржетъ и водитъ ушами,—ищетъ глазами прежняго своего хозяина—эта група показалась мнѣ чѣмъ-то близко родственнымъ знаменитой картинѣ Реньо: Палачъ въ Алгамбрѣ, апатично обтирающій кровавую саблю надъ трупами казненныхъ имъ,—и картинѣ Верещагина „Послѣ побѣды“, гдѣ побѣдитель равнодушно и мирно подымаетъ отрубленную голову и разсматриваетъ ее. Вездѣ тутъ—одинакое выраженіе военной привычки, отупѣлости и ничѣмъ не потрясеннаго въ груди равнодушія.

Трудно описать остальные многочисленные chef d'oeuvre'ы Лансерэ. Ихъ много, и я только попробовалъ представить три изъ наиболѣе выдающихся созданій. „Донскіе казаки—фуражиры“, нагруженные всяческой добычей, конечно, доставшейся съ помощью плетей, сабель и кулаковъ, а сами теперь безмятежно поящіе своихъ коней, со своими тихими, кроткими, невозмутимыми, полу-калмыцкими лицами; „Киргизскій косякъ на покоѣ“, „Джигитовка“ (стоя верхомъ на лошади), „Бѣгство“, „Вѣтрено!“, „Башкиръ-табунщикъ“, „Черкесъ-табунщикъ“, „Засада“ (ползкомъ крадущійся татаринъ), „Ногаецъ“, „Афганецъ“, Башкирка-кумысница“, „Мальчикъ верхомъ на осликѣ“, „Грузинъ-погонщикъ“, „Арабская джигитовка“, множество маленькихъ арабскихъ сценокъ, „Сокольничій русскій XVI вѣка“ и „Сокольничій киргизъ“ (эти двѣ группы давно знамениты въ Европѣ), наконецъ, великолѣпныя: „Тройка на саняхъ“ и „Тройка на колесахъ“, первая, несущаяся, качаясь и чуть не опрокидываясь, по сугробамъ снѣга, вторая—опрометью мечущаяся по кочкамъ и ямамъ, наконецъ, множество другихъ вещей,—все это чудесныя созданья, малыя размѣрами, но многозначащія въ искусствѣ.

Группы, собственно, изъ русской деревенской жизни показались мнѣ, въ большинствѣ случаевъ, нѣсколько слабѣе. Наприм., „Деревенская прогулка“ (хотя и тутъ, впрочемъ, истинно-уморительна фигура молодого парня, ѣдущаго на плохой лошадкѣ, запряженной въ двуколеску, и размахивающаго локтями), „Дѣвушка съ телятами“, и проч. Впрочемъ, мнѣ кажется, что, собственно, эти русскія группы относятся къ болѣе молодому времени г. Лансерэ.

Между болѣе новыми фигурами мнѣ особенно понравилась фигурка англичанина бонвивана, присутствующаго, верхомъ, на скачкѣ. Его выраженіе, журское, веселое и добродушно-туповатое, показалось мнѣ верхомъ комизма.

Многія подробности въ великолѣпно вылитой изъ серебра, у Овчинникова, группѣ „Въ память освобожденія болгаръ“, вылѣпленной гг. Лансерэ и Оберомъ по рисунку г. Микѣшина, показались мнѣ также талантливыми и заслуживающими всеобщаго вниманія.

Произведенія г. Обера состоятъ почти исключительно изъ воспроизведенія различныхъ животныхъ. Но какія это воспроизведенія! Сколько въ нихъ таланта, правды, наблюденія и передачи живой натуры! Что за истинность физіономій у всѣхъ этихъ звѣрей, то лютыхъ, то кроткихъ; что за красивая свирѣпость у этого льва, рвущаго на клочки свою добычу, газель; что за ехидство у крадущагося тигра, готовящагося прыгнуть; что за кротость и блаженство у развалившихся со своими семействами кошекъ и свиней, что за умная и хитрая физіономія у собакъ и собаченокъ; что за спокойное торжество у „быка-побѣдителя“! Нельзя довольно налюбоваться и надивиться. Вездѣ тутъ характеристика и натуральность—изумительныя.

Въ заключеніе надо сказать, что г. Собко издалъ, для всей этой превосходной выставки, тщательный и прекрасный „иллюстрированный каталогъ“, вѣрно передающій подлинные рисунки гг. Лансерэ и Обера. Онъ энергично продолжаетъ начатое имъ три года назадъ дѣло издаванія иллюстрированныхъ каталоговъ нашихъ выставокъ, и мы ему желаемъ поскорѣе издать ихъ побольше. Наши художники и наша публика сильно въ нихъ нуждаются, и глубоко будутъ ему благодарны.

(„Новости“, 19 февр. 1886, № 50 перваго изд.).

Выставка гг. Лансерэ и Обера.

(Другая статья).

Среди многочисленныхъ выставокъ, бывающихъ у насъ всякій годъ, выставка гг. Лансерэ и Обера, въ Обществѣ поощренія художествъ, занимаетъ совершенно особенное, выдающееся мѣсто. Это—выставка двухъ истинно талантливыхъ людей, но, кромѣ того, выставка такихъ двухъ художниковъ, которые прибавляютъ крупную ноту въ хорѣ новыхъ русскихъ художниковъ, взявшихъ себѣ задачею реализмъ и правду. Несмотря на то, что они только самоучки, большинство того, что̀ они производили, оказалось такъ хорошо, такъ талантливо, такъ оригинально, что съ самаго же начала ихъ дебютовъ на нихъ постоянно было обращено самое симпатичное вниманіе публики, не только у насъ, но и вездѣ за-границей, особливо на всемірныхъ выставкахъ. Ихъ тамъ такъ и считаютъ одними изъ самыхъ интересныхъ и характерныхъ представителей новаго русскаго искусства. У насъ, это же самое признаютъ всѣ смыслящіе что-либо въ дѣлѣ художества.

Оно иначе и быть не могло. Коль скоро талантливость соединяется съ правдивымъ изображеніемъ дѣйствительно существующаго—людей сочувствующихъ всегда найдется много, вопреки даже всѣмъ привычкамъ и правиламъ.

Талантъ г. Лансерэ въ такой степени реалистическій и правдивый, что стоитъ ему только попробовать сюжетъ, сцену, которыхъ онъ не видѣлъ собственными глазами, типъ и событіе, которые надо „выдумывать", — и онъ сейчасъ теряетъ всю свою силу, становится обыкновененъ и незначителенъ. Такъ, наприм., задумаетъ ли онъ сдѣлать фантастическую „Голову" изъ Пушкинской поэмы „Русланъ и Людмила", или романную „Одалиску", сказочнаго „Конька-Горбунка", или историческаго „Князя Святослава"— все это тотчасъ выходитъ у него блѣдно и безцвѣтно, ординарно и незанимательно. Самые даже „Древній богатырь" и „Царскій сокольничій" прекрасны только по подробностямъ коней, костюмамъ и вооруженія, превосходно выдѣланнымъ. Сокольничій кафтанъ съ орломъ на груди, легкая лошадь восточной породы, у сокольничаго, панцырь да булава, да персидскій коверъ на крупѣ коня, да шлемъ, да кольца на шеѣ у тяжелой лошади богатыря—все это прекрасно выполнено, картинно и живописно; но вѣдь все это еще только внѣшнія подробности обстановки. Историческаго духа, историческаго выраженія, историческаго настроенія нѣтъ тутъ въ нихъ и слѣда. Притомъ же „Богатырь" вовсе и не эпическій богатырь древнихъ временъ, а просто воинъ XVII вѣка, нѣчто въ родѣ „Воеводы временъ царя Алексѣя Михайловича" Шварка. „Сокольничій" тоже всего болѣе похожъ на сокольничаго Шварца въ картинѣ „Иванъ Грозный на охотѣ". Въ „Головѣ" изъ „Руслана", конечно, есть одинъ очень интересный мотивъ: это—громадная борода, разстилающаяся словно цѣлое море волнъ, по которымъ ѣдетъ, увязая въ нихъ ногами своего коня, Русланъ. Но вѣдь это опять-таки только даровитыя реалистическія подробности, и ничего болѣе. (Замѣчу мимоходомъ, что перья на шлемѣ у „Головы"—подробность вовсе не историческая, совершенно невѣрная: древніе русскіе перьевъ не носили, и ихъ нарисовалъ у себя въ поэмѣ Пушкинъ только потому, что былъ еще очень молодъ, когда писалъ эту поэму, и мало зналъ, какъ и всѣ его современники, про древне-русскіе костюмъ и вооруженіе).

Точно также, когда Лансерэ пробуетъ къ мотивамъ бытовымъ, истиннымъ, дѣйствительнымъ, приплести нѣчто „интересное и занимательное" изъ области повѣсти и романа, это выходитъ у него натянуто, звучитъ въ родѣ фальшивой какой-то ноты. Для примѣра укажу на „Прощаніе казака съ казачкой". Казакъ сидитъ на конѣ, уже съ ружьемъ за плечами, собирается уѣзжать, а она вспрыгнула къ нему на стремя босыми своими ногами, обнимаетъ, цѣлуетъ его. Эта группа всегда необыкновенно нравится большинству публики, безъ сомнѣнія именно оттого, что тутъ все—неправда и выдумка, что все это вмѣстѣ есть не что иное, какъ самая обыкновенная „французятина" (такихъ, или въ родѣ такихъ группъ увидите сколько угодно въ Парижѣ, за зеркальными стеклами модныхъ магазиновъ). Что и говорить: казаки и казачки навѣрное обнимаются, прощаются на разставаньи навѣрное съ чувствомъ, съ жаромъ, можетъ быть, иной разъ со слезами (развѣ они тоже не люди?); но сомнительно, чтобы это происходило у нихъ такъ жантильно, такъ элегантно, такъ конфектно, такъ по-французски и виньеточно, какъ оно представлено у Лансерэ. Мнѣ невольно приходитъ на память старинный плоховатый романсъ: „Казакъ ѣхалъ за Дунай, сказалъ дѣвчинѣ прощай". Надъ старомоднымъ романсомъ всякій нынче засмѣется, а надъ его панданомъ, группой Лансерэ, всѣ умиляются и приходятъ въ восторгъ—какая странность, какая несправедливость! Но вспомнимъ только „казаковъ" Льва Толстого, и намъ тотчасъ представятся иныя картины, иныя чувства, иныя объятія и жаръ—безъ сахара, безъ леденца, простыя, не напомаженныя, истинныя.

„Поѣздка казака съ казачкой" верхомъ, на одной и той же лошади, страдаетъ тѣмъ же порокомъ, что и „Прощаніе", т.-е. дѣланностью и придуманною жантильностью. Но за это-то именно публика и апплодируетъ.

Таковы недостатки Лансерэ. За то, когда онъ воротится тыломъ ко всему, что̀ ему чуждо, ко всему, что̀ такъ несвойственно его таланту, ко всему „историческому", что̀, можетъ быть, выйдетъ иной разъ, хоть изрѣдка, хорошо у другихъ, да только ему не

годится, — ко всему романическому и сентиментальному, когда онъ принимается за настоящее свое дѣло, за изображеніе видѣнной, настоящей, глубоко и живо почувствованной дѣйствительности,—вдругъ онъ становится могучъ и силенъ. Тогда не сравняться съ нимъ никому изъ самыхъ завзятыхъ докъ, самыхъ признанныхъ цеховыхъ мастеровъ, вѣкъ возящихся со своими „великими“ и „высокими“ сюжетами, со своими всегдашними выдумками и небывальщинами.

Всего болѣе силы и таланта проявилъ Лансерэ въ передачѣ разнообразныхъ сценъ изъ жизни нашихъ азіатовъ: черкесовъ, грузинъ, осетинъ, киргизовъ, башкирцевъ, ногайцевъ и т. д. Ихъ жизнь на волѣ, среди горъ и степей, лѣсовъ и долинъ, вдали отъ городовъ и городовыхъ, отъ присутственныхъ мѣстъ и жандармовъ, и только на фонѣ дикой и изящной природы, среди вѣчныхъ нуждъ и дѣлъ,—вотъ что̀ всего сильнѣе вдохновляетъ Лансерэ, вотъ что̀ даетъ ему брать самыя могучія ноты. У него почти всегда спутникомъ азіата является конь, надежный помощникъ, вѣрный соучастникъ всѣхъ его предпріятій. Но какой это конь! Полный характера, понятливости, смысла, чувства, самостоятельности. Что значитъ жизнь на свободѣ, въ полѣ и горахъ, среди табуновъ, пасущихся на волѣ! Какъ онъ не похожъ на несчастную лошадь городскую, не выходящую изъ-подъ узды и кнута, никогда не выбивающуюся изъ прямыхъ, какъ палка, улицъ и переулковъ, утратившую всякую волю и характеръ, и только покорно пресмыкающуюся! Какъ онъ не похожъ даже и на коней изъ бронзы, изображенныхъ на Аничковскомъ мосту, въ Петербургѣ, и представляющихъ собою только апоѳеозъ экзерциргауза и манежа! И сколько чудесныхъ, кипящихъ одушевленіемъ, иногда драматизмомъ, сценъ взялъ да и представилъ изъ этой жизни Лансерэ!

Изъ всей его выставки мнѣ показались самыми интересными и самыми значительными три группы: „Ловля дикой лошади“ (№ 38), „Табунъ кабардинскихъ лошадей, возвращающійся съ поля“ (№ 23) и „Запорожецъ послѣ битвы“ (№ 16). Все это — чудесно выраженные скульптурой моменты изъ народной жизни, все важныя сцены, въ которыхъ человѣкъ и конь захвачены дѣйствіемъ, наполняющимъ все ихъ существо.

Въ первой сценѣ происходитъ схватываніе дикаго коня въ степи, лишеніе его свободы. Какая богатая тема! Какъ давно пора было бы взять эту самую сцену, но только не среди киргизскихъ степей, изобразить не коня и не киргиза, а европейцевъ, въ городахъ и домахъ, молодыхъ и старыхъ людей, изъ тысячи разныхъ сословій, во всевозможныхъ возрастахъ, въ разнообразнѣйшія минуты жизни. Насколько скульптура еще болѣе выиграла бы, еслибы позаботилась о такихъ задачахъ, о такихъ сценахъ, вмѣсто блаженныхъ своихъ Психей и Евъ, Венеръ и Нарциссовъ, пастушковъ и фавновъ. Но покуда этого еще нѣтъ, Лансерэ превосходно изобразилъ и свою сцену между киргизомъ въ башлыкѣ и степною лошадью въ арканѣ. Она—полусумасшедшая отъ боли и отчаянія, какъ стрѣла взвилась на заднія ноги, которыя уже скользятъ и падаютъ, а вся ея физіономія, ротъ, глаза, поднявшіеся кверху, выразили безпредѣльную муку. Онъ—сильно понаторѣло и ловко—затягиваетъ издали арканъ и спокойно ждетъ послѣдней минуты своего торжества; покорная подъ нимъ лошадь помогаетъ ему всѣмъ тѣломъ своимъ, упорно и пассивно, какъ теленокъ, конечно, отъ всей души позабывъ, что когда-то и ее точь-въ-точь также люто схватывали и покоряли.

Въ другой группѣ, одинъ конь изъ цѣлаго косяка, можетъ быть, за то, что пріотсталъ, или балуетъ, получилъ добрый ударъ по спинѣ нагайкой отъ хозяина. Какая мука выразилась въ его головѣ, глазахъ, во всемъ тѣлѣ, какъ онъ зажалъ хвостъ между ногъ, когда уже некуда самому уйти и спрятаться! Какъ онъ скрючилъ обѣ заднія ноги и мучительно втянулъ внутрь спину, будто пытаясь защитить ее отъ другихъ ударовъ! Между тѣмъ товарищи по табуну, другіе кони, тихо бредутъ впередъ, помахивая хвостами, ничего не понимая, что̀ дѣлается сзади нихъ, и только одинъ капризно заворотилъ голову назадъ и смотритъ, а хозяинъ, молодецъ-кабардинецъ, въ буркѣ и папахѣ, съ замахнувшейся рукой, спокойно двигается на своей лошади, усадивъ впереди себя на сѣдлѣ маленькаго сынка: съизмалу, дескать, учись сидѣть на конѣ и ладить съ табуномъ.

Третья группа—это казакъ-запорожецъ, верхомъ, въ одной рубахѣ и въ мѣховой шапкѣ, на минуту остановившійся послѣ побѣды, и преспокойно, точно самое обыкновенное дѣло дѣлаетъ, обтирающій кровь врага съ сабли о гриву коня; а этого въ ту минуту мучитъ оводъ, или муха, и онъ нетерпѣливо третъ морду о переднюю ногу. Но они не одни тутъ: тутъ есть еще конь побѣжденнаго, весь увѣшенный богатымъ азіятскимъ оружіемъ побѣжденнаго: онъ поворачиваетъ голову, и, раздувая ноздри и поднявъ уши, словно ищетъ хозяина и жалобно ржетъ. Эта группа полна выраженія равнодушія и привычной военной апатіи въ человѣкѣ, мучительнаго чувства въ конѣ.

„Казаки-фуражиры“ (№ 22), съ награбленнымъ добромъ, вылѣпленные въ 1878 году, группа, изображающая казаковъ съ необыкновенно характерными лицами, изъ которыхъ иныя совсѣмъ калмыцкія, представляетъ, какъ эти люди съ длинными пиками своими наклонились надъ водой, съ трубочками въ зубахъ, и очень добродушно поятъ своихъ лошадей послѣ „дѣла“. „Киргизскій косякъ“ (№ 39)—идиллія киргизскихъ маленькихъ мальчиковъ, развалившихся на землѣ съ дудочками во рту и играющихъ съ жеребятами, тутъ же съ ними валяющимися. Обѣ эти группы превосходны. „Башкиръ въ степи во время вѣтра“ (№ 33), „Черкесская джигитовка“ (№ 24), „Башкиръ-табунщикъ, въ минуту, когда онъ бросаетъ арканъ“ (№ 34), „Бѣгство черкеса во весь опоръ“ (№ 25), „Черкесъ курящій, верхомъ“ (№ 27), „Грузинскій водоносъ“ (№ 30), „Мальчикъ-грузинъ, погонщикъ ословъ“ (№ 31), „Киргизъ съ беркутомъ“ (№ 36), „Черкесъ въ засадѣ“ (№ III), „Ногаецъ“ (№ II), „Афганецъ“ (№ 32) и многія другія группы и фигуры—все это превосходныя созданія, маленькія по размѣрамъ, но полныя драматизма, правды, вы-

разительности, слѣдствіе долгаго изученія и наблюденій прямо съ натуры, на Кавказѣ, въ Крыму, въ Киргизскихъ степяхъ, въ Башкиріи.

Арабскія групны представляютъ также много превосходнаго, потому что также изучены прямо съ натуры, въ Алжирѣ, въ Африкѣ. Но между ними мнѣ показалась особливо удачной группа: „Возвращеніе съ охоты" (№ 43), въ которой конный арабъ приподнялъ высоко на воздухъ, за шиворотъ, маленькаго тигренка и любуется имъ. Между животными, воспроизведенными въ Африкѣ, мнѣ всего болѣе понравился „Арабскій оселъ" (№ 48), изображенный во всей своей простотѣ и кротости, съ необыкновенной типичностью и правдой.

Между русскими сюжетами есть также нѣсколько изящныхъ и правдивыхъ; только, мнѣ кажется, они уступаютъ кавказскимъ, киргизскимъ и башкирскимъ. Что касается до изображеній женщинъ, то всѣ онѣ, какъ русскія, такъ и восточныя, представляютъ самую слабую сторону въ созданіяхъ Лансерэ. Притомъ же ихъ сравнительно немного.

По словамъ автобіографіи г. Лансерэ, онъ сдѣлалъ до сихъ поръ болѣе 400 группъ и сюжетовъ. Изъ нихъ на выставкѣ явилось 60 съ небольшимъ; значитъ, мы видѣли теперь немного болѣе 1/6 доли всего имъ сдѣланнаго. Какъ было бы желательно видѣть когда-нибудь всю коллекцію произведеннаго этимъ талантливымъ и оригинальнымъ художникомъ! Только наврядъ ли это возможно. Его произведенія разсѣяны по Россіи, Европѣ и даже Америкѣ. Такъ ихъ вездѣ цѣнятъ и любятъ.

Г. Оберъ принадлежитъ къ одному направленію со своимъ другомъ и товарищемъ, г. Лансерэ, но онъ посвятилъ себя исключительно изображенію животныхъ. Онъ лѣпитъ львовъ, тигровъ, быковъ, собакъ, птицъ съ тою же правдою и искренностью, какъ Лансерэ людей и коней, и точно такъ же, какъ онъ, не только всегда съ натуры, но и съ стараніемъ болѣе всего передать физіономію, душу, мысль, настроеніе, расположеніе духа, капризы, порывы своего четвероногаго или двуногаго царства. Его „Быкъ побѣдитель", его „Прыжокъ тигра", его „Левъ, пожирающій газель", его борзыя, терріеры и сеттеры, его беременная моська, его блаженствующая развалившаяся „Кошка съ котятами" и „Свинья съ поросятами", и, быть можетъ, всего болѣе, его „Собака Великаго Князя Константина Константиновича" (№ 81), навострившая ушки, выпятившая мохнатую грудку и, повидимому, готовая вотъ сейчасъ пронзительно затявкать, — все это чудесные портреты съ натуры истиннаго мастера-физіономиста.

Надо желать, чтобы описанная выставка, первая въ своемъ родѣ въ Обществѣ поощренія художествъ, никакъ не была послѣдней. Такія выставки очень нужны намъ всѣмъ, и притомъ съ такимъ прекраснымъ иллюстрированнымъ каталогомъ, какой на нынѣшній разъ выпустилъ въ свѣтъ г. Собко.

(*„Худож. Новости", 15 мар. 1886, № 6, стр. 169—177*).

Выставка въ Обществѣ поощренія художествъ (1886).

Въ послѣднемъ № „Художественныхъ Извѣстій" про эту выставку, открывшуюся 16-го ноября, было сообщено, что она состоитъ изъ „художественно-промышленныхъ рисунковъ, исполненныхъ въ композиціонномъ классѣ рисовальной школы Общества. Рисунки эти выбраны изъ той массы премированныхъ на экзаменахъ (происходящихъ въ томъ классѣ разъ 6 въ годъ), которая хранится въ библіотекѣ Общества. Они обнимаютъ собою время съ 1870 по 1884 г. включительно, т.-е. то время, когда еще не бывало ежегодныхъ выставокъ школьныхъ работъ для публики, какія устраиваются теперь".

...„А, такъ это ученическая выставка,—подумаютъ многіе, — и больше ничего? Не стоитъ смотрѣть".

Да, ученическая, отвѣчу я, но смотрѣть ее стоитъ, и даже очень стоитъ. Это собраніе рисунковъ, сдѣланныхъ въ высшемъ классѣ художественной школы, въ классѣ композиціи, совсѣмъ не то, что сочиненія, писанныя, напримѣръ, въ высшемъ классѣ училища или гимназіи. Тамъ на-лицо все только сочиненія, которыя требуются для самаго училища, для гимназіи, и ни до кого болѣе не касаются. Они служатъ только доказательствомъ, что тотъ или другой ученикъ умѣетъ грамотно, правильно писать, что онъ до извѣстной степени владѣетъ языкомъ—вотъ и все. Тутъ болѣе ничего не требуется, ничего болѣе не ожидается. Въ композиціонномъ классѣ художественной школы совершенно другое дѣло. Здѣсь рѣчь идетъ уже не объ одномъ только умѣньѣ держать карандашъ и кисть въ рукѣ, не объ одной только „правильности" изложенія, но и о многомъ другомъ еще. Ученикъ долженъ доказать, что онъ знаетъ разнообразные стили, до сихъ поръ существовавшіе въ художествѣ, что онъ способенъ не только свободно поворачиваться въ формахъ того или другого изъ этихъ стилей, но способенъ имѣть свои собственныя идеи и выражать ихъ въ данныхъ формахъ. Говорятъ художественно-промышленному рисовальщику: дай мнѣ блюдо въ русскомъ стилѣ, опахало въ китайскомъ, занавѣску во французскомъ, коверъ въ персидскомъ, шкафъ въ нѣмецкомъ средневѣковомъ стилѣ, переплетъ въ стилѣ итальянскаго Ренесанса, и притомъ каждый изъ этихъ предметовъ въ стилѣ и характерѣ такой-то, именно, эпохи—и рисовальщикъ долженъ быть способенъ все это выполнить.

Но если, пройдя такую школу, ученикъ оказывается достойнымъ преміи и выставки—тогда уже

нечего сравнивать его рисунки съ тетрадями гимназиста, писавшаго классное сочиненіе. Сочиненіе этого послѣдняго нужно только для него самого, да еще для его учителя, который долженъ выставить ему баллъ. Сочиненіе рисовальщика художественной школы нужно не только для его учителя, но и для другихъ еще людей. Въ немъ уже присутствуетъ созданіе, творчество, есть нѣчто свое, индивидуальное, а потому его можно и должно немедленно же употребить въ дѣло, пустить въ общій оборотъ. Такъ и бываетъ въ дѣйствительности. Никому не приходитъ въ голову пускать въ печать классныя сочиненія гимназистовъ, но очень многимъ приходитъ голову — и даже это общеупотребительное дѣло—выполнять въ дѣйствительной работѣ, мастерствами разнаго рода, композиціи учениковъ художественныхъ школъ. Такъ дѣлается вездѣ—такъ дѣлается и у насъ. Сами фабриканты и ремесленники съ величайшею охотою покупаютъ рисунки учениковъ композиціонныхъ классовъ, и выполняютъ ихъ въ своихъ мастерскихъ. Это тѣмъ болѣе хорошо и справедливо, что иные рисовальщики и художественно-промышленные композиторы всѣ лучшія, всѣ оригинальнѣйшія свои созданія сдѣлали въ ранніе годы юношества своего.

Для архитекторовъ, скульпторовъ и живописцевъ, періодъ самобытности начинается довольно поздно. Въ продолженіе всей школы они еще не свободны, съ нихъ много требуется „по школьнымъ правиламъ", ихъ стѣсняютъ, ихъ поправляютъ въ композиціи, съ нихъ требуютъ: подай свое сочиненіе въ такомъ-то, а не въ такомъ-то видѣ, ихъ не оставляютъ на свободѣ, ихъ поминутно толкаютъ то въ ту, то въ другую сторону. Поэтому ихъ періодъ самостоятельности начинается лишь со дня выпуска изъ школы. Въ художественно-промышленныхъ школахъ всѣ условія легче: сочиняй, какъ хочешь, дѣлай, какъ знаешь, только было бы хорошо. Вотъ и всѣ требованія. Отъ этого, художники этой категоріи даютъ самостоятельныя и замѣчательныя вещи раньше тѣхъ.

Нынѣшняя выставка Общества поощренія художествъ содержитъ свыше 200 рисунковъ. Значитъ, дать отчетъ обо всей этой массѣ композицій—невозможно. По необходимости приходится быть краткимъ, сжимать категоріи и говорить лишь о самомъ выдающемся.

Раньше всего мнѣ бросается въ глаза два факта: 1) роль женщинъ въ композиціяхъ этой школы, 2) роль русскаго стиля въ этихъ композиціяхъ.

За тѣ 15 лѣтъ, которыя обнимаетъ собою выставка, масса даровитыхъ молодыхъ женщинъ необыкновенно велика. Онѣ, по способности, по изобрѣтательности, по фантазіи, по мастерству исполненія, по знанію стилей, наврядъ ли уступаютъ мужчинамъ, и, мнѣ кажется, недалеко то время, когда многія изъ нихъ сдѣлаются преподавательницами въ классахъ Общества поощренія художествъ, а можетъ быть, и въ другихъ учрежденіяхъ. Не видѣли ли мы, въ прошломъ и даже нынѣшнемъ, году цѣлые иконостасы и цѣлыя комнаты, сочиненные воспитанницами школы съ замѣчательнымъ мастерствомъ, знаніемъ и вкусомъ —а это были уже задачи чисто архитектурныя. Когда прежде дѣлали что-нибудь подобное русскія женщины?

Другой фактъ, бросающійся въ глаза—это преобладающая роль русскаго стиля въ композиціяхъ школы. Всѣ лучшіе рисунки сочинены въ этомъ стилѣ. И это не можетъ не радовать насъ. Но здѣсь все дѣло не въ патріотизмѣ состоитъ, а въ томъ, что каждый человѣкъ способенъ быть силенъ и значителенъ только въ томъ, что̀ ему близко, что̀ ему хорошо извѣстно, среди чего онъ постоянно вращается, къ чему его натура пріучена самою жизнью съ самыхъ малыхъ лѣтъ. Отчего черкесы и казаки великолѣпные наѣздники? Оттого, что они сидятъ на лошади и разъѣзжаютъ на ней чуть не съ перваго дня рожденія. Такъ и съ національностью. Мы ее получаемъ съ первыхъ дней жизни, мы ею окружены съ самаго дѣтства, мы ее получаемъ и ею пропитываемся насквозь помимо своей воли, независимо отъ нашихъ желаній, выражаемъ ее въ каждомъ словѣ, въ каждомъ звукѣ голоса, въ каждомъ жестѣ, въ каждомъ движеніи тѣла, и никогда не способны отъ нея отдѣлаться. Переходъ къ другимъ національностямъ возможенъ только посредствомъ прививки, усиленнаго ухода, умышленнаго заморенія многаго кореннаго и сильнаго въ натурѣ.

Какъ же быть въ художественной школѣ? Неужели для того, чтобы сохранить свою національность, надо отступиться отъ всѣхъ другихъ? Никогда. Это было бы и нелѣпо, и безумно. Но только не надо жертвовать своею собственною національностью въ честь другихъ. Въ томъ-то и бѣда у насъ, что слишкомъ многіе, въ дѣлѣ художества (не только промышленнаго, но и всякаго), съ высокомѣріемъ смотрятъ на свою родину, почти не хотятъ знать ея силъ и творчества, и только и свѣту видятъ, что въ иностранномъ художествѣ. Покажите имъ талантливѣйшія созданія русскаго искусства, они сдѣлаютъ только презрительную гримасу и повернутъ плечи, но зато съ раболѣпнымъ почтеніемъ будутъ упиваться итальянскимъ ренесансомъ и нѣмецкимъ рококо. Точь въ точь рабы нашего крѣпостного времени, которые считали себя только несчастными Ваньками и Дуньками, а настоящими Петрами Петровичами и Аграфенами Николаевнами, настоящими людьми, считали однихъ только своихъ баръ!

Зачѣмъ обходить чужія національности въ дѣлѣ искусства, зачѣмъ игнорировать ихъ? Ничуть этого не надобно. Даже это вредно и постыдно. Но не годится, чтобы эти чужія національности преобладали у насъ и задавали у насъ тонъ. Это то же самое, что съ языками. Стыдно и вредно не знать нынче французскаго, нѣмецкаго или англійскаго языка: безъ нихъ трудно быть, безъ нихъ будешь невѣжда-невѣждой, безъ нихъ многаго лишишься, безъ нихъ многаго не узнаешь, но это еще не резонъ, чтобы, будучи съ ними твердо знакомъ, вовсе не знать русскаго или коверкать его, подобно тому, какъ это бывало у старыхъ баричей: они были воспитаны иностранными няньками и гувернерами, иизъ кожи лѣзли вонъ, чтобы казаться настоящими французами и англичанами, чѣмъ угодно, только не русскими.

Вотъ этакого-то постыднаго игнорированія, вотъ этакого-то постыдняго коверканья отечественнаго искусства, въ школѣ Общества поощренія художествъ, уже болѣе нѣтъ. Здѣсь отводятъ почетное мѣсто всѣмъ стилямъ, искусству всѣхъ націй; превосходный, богатый музей, созданный Д. В. Григоровичемъ, широко смотрѣвшимъ на дѣло, заключаетъ многочисленные образцы разнообразнѣйшихъ стилей всѣхъ временъ и народовъ. Этотъ музей вѣчно приглашаетъ учениковъ школы изучать всѣ стили, не чуждаться ни одного,—извлекать пользу и знаніе изъ каждаго изъ нихъ. Съ самаго же поступленія своего, всякій ученикъ и всякая ученица школы Общества поощренія художествъ привыкаютъ чтить и уважать искусство другихъ народовъ, стараются образовывать на нихъ свой вкусъ и знаніе, но еще болѣе стараются примкнуть своими работами къ созданіямъ русской школы.

Оно и понятно: въ нашей гимназіи, каждый ученикъ, каждая ученица должны болѣе всего хлопотать о томъ, чтобы умѣть хорошо писать по-русски, а не по-французски и не по-нѣмецки, потому что весь вѣкъ имъ предстоитъ писать по-русски и для русскихъ, а не для иностранцевъ, а тѣмъ изъ нихъ, кому суждено быть талантливыми писателями, предстоитъ быть наслѣдниками и продолжателями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Островскаго, Тургенева, Гончарова, Достоевскаго, Григоровича и всѣхъ другихъ, а не Зола̀ и Додѐ, или Жоржъ-Санда и Виктора Гюго. То же самое и въ дѣлѣ искусства.

Вслѣдствіе всего этого, я меньше печалюсь о недостаткахъ и недочетахъ, когда встрѣчаю ихъ въ композиціяхъ на иностранный ладъ, чѣмъ когда встрѣчаю ихъ въ композиціяхъ въ стилѣ нашемъ собственномъ, русскомъ. Задача наша—продолжать и развивать, какъ можно шире и глубже, творчество предковъ *нашихъ*, а не чужихъ. Въ искусствѣ французскомъ, нѣмецкомъ, англійскомъ, итальянскомъ, наврядъ ли мы прибавимъ когда-нибудь хоть одну іоту, въ своемъ—навѣрное прибавимъ (и уже прибавили) много крупнаго, значительнаго. Тамъ насъ тотчасъ задавятъ другіе; здѣсь же—этому никогда не бывать. Тамъ мы безцвѣтные подражатели; здѣсь—полные надеждъ и силъ хозяева.

Коллекція „ученическихъ работъ“ нынѣшней выставки Общества поощренія художествъ можетъ служитъ яркимъ доказательствомъ, что я говорю правду. Во всѣ послѣднія 15 лѣтъ, которыя тутъ на выставкѣ представлены, что̀ всего сильнѣе, что̀ всего изящнѣе, что̀ всего интереснѣе и даровитѣе? Все то, что дѣлано въ народномъ нашемъ стилѣ, все то, что основывается на коренномъ національномъ вкусѣ, понятіи, формахъ. Въ этомъ преимущество, такъ называемой, въ общемъ употребленіи, „Григоровичевской“ школы передъ всѣми другими подобными школами нашими. Здѣсь она всѣмъ остальнымъ должна служитъ образцомъ.

Что будетъ послабѣе на нынѣшней выставкѣ?—все иностранное, все то, гдѣ русскій рисовальщикъ-композиторъ долженъ былъ бѣгать въ чужихъ сапогахъ. Почти всѣ рисунки для золотыхъ дѣлъ мастерства, для мебели, для деревянныхъ рѣзныхъ вещей, многіе изъ бронзы и обожженной глины—слабы или незначительны, потому что дѣланы въ стиляхъ намъ чуждыхъ и далекихъ. Ово и понятно: вообразите себѣ француза или нѣмца, сочиняющаго въ „русскомъ стилѣ“: развѣ онъ когда-нибудь сдѣлаетъ что-то истинно-хорошее, оригинальное? Никогда. Сотни и тысячи примѣровъ громко кричатъ это: „*никогда!*“.

А между тѣмъ, задайте этимъ самымъ ученикамъ сочинить ожерелья, брошки, серьги, браслеты, кресты, медальоны, перстни, кольца, въ русскомъ стилѣ—посмотрите, сколько хорошаго тотчасъ получится. Конечно, можетъ быть, не мало будетъ тоже рисунковъ слабыхъ и неудачныхъ—что дѣлать, иначе и быть не можетъ тамъ, гдѣ должна работать цѣлая масса людей разнокалиберныхъ; но, навѣрное, будетъ много интереснаго и замѣчательнаго. Русскіе всегда такъ славились своими издѣліями изъ золота и серебра. Чѣмъ-же нынѣшніе художники хуже прежнихъ? Дайте имъ только развернуться, даже начиная съ ученическаго времени,—и они покажутъ себя.

Деревянныя издѣлія и мебель тоже всегда составляли силу прежнихъ русскихъ художниковъ. Превосходныхъ образцовъ изъ стараго времени—не есть конца. Но на нынѣшней выставкѣ хорошихъ рисунковъ въ этомъ родѣ мало, потому что большинство—въ стилѣ рококо и иныхъ стиляхъ. Смотришь на эту галлерею деревянныхъ издѣлій, и ничего другого почти не замѣчаешь, кромѣ слабыхъ и, болѣе или менѣе, неловкихъ копій изъ иностранныхъ книгъ и атласовъ. Своего—ни единой почти черточки. Впрочемъ, выгодно выдаются изъ числа прочихъ: столы гг. Орѣхова и Филоненко (1876), кресло на вертящейся ножкѣ г. Филоненко (1877), буфеты Ренна, Орѣхова, Тамберга и Стефани (1872—1876).

Лампы, зеркала, часы, вазы для цвѣтовъ, многіе переплеты—тоже почти всѣ слабы и банальны, все по той-же причинѣ.

Но посмотрите, наоборотъ, на ковры, обои, рѣшотки, умывальники, рѣзныя рамы для образовъ, лампады, шандалы, люстры, седмисвѣщники, налои, дарохранительницы, кувшины, блюда, солонки и другіе предметы въ народномъ русскомъ стилѣ,—сколько и какъ часто тутъ встрѣчается изобрѣтательности, фантазіи, чувства формы.

Рисунки ковровъ и обоевъ, по моему мнѣнію, лучшее, что̀ только есть на всей выставкѣ. Начиная отъ временъ *перваго* преподавателя въ композиціонномъ классѣ, академика И. И. Горностаева, и кончая *нынѣшнимъ* временемъ, при достойномъ наслѣдникѣ Горностаева въ томъ же классѣ, Е. А. Сабанѣевѣ, всѣ лучшіе ученики и ученицы школы представили самые блестящіе образцы творчества по этой отрасли искусства. Ковры гг. Ренна (1872), Орѣхова, Кузнецова, Лемана, г-жъ Пряженцовой, Шнейдеръ, Катышовой, Карпинской, Керби, Борисовой и многихъ другихъ, которыхъ имена, къ сожалѣнію, не подписаны на рисункахъ, великолѣпны и по формамъ, и по краскамъ. Между рисунками обоевъ является такое-же множество чрезвычайно оригинальныхъ и изящныхъ, работы гг. Ренна, Космакова, Орѣхова, Гаврилова, Ле-

мана, Воротилова, Николаева, г-жи Ренненкампфъ и другихъ.

Умывальниковъ (на штативѣ) всего два, но оба крайне своеобразны и изящны: одинъ г. Орѣхова (1875), другой Рыжикова. Есть одинъ умывальникъ безъ штатива, въ видѣ горшочка, повѣшеннаго на шнуркѣ, какъ въ избахъ у крестьянъ, работы г. Космакова (1870), чрезвычайно изящный.

Есть нѣсколько желѣзныхъ рѣшотокъ, очень красивыхъ: кажется, всѣ онѣ класса 1884 года. По моему, лучше всѣхъ другихъ рисунки г-жъ Зволянской и Тремеръ.

Между рисунками печей, уже совершенно въ русскомъ характерномъ стилѣ, есть очень много замѣчательныхъ. Изъ числа сочиненій мужчинъ всего болѣе отличаются два проекта г. Никонова: одинъ изъ нихъ, тотъ, что съ полукруглой нишью посрединѣ, есть самый талантливый и оригинальный изъ всѣхъ, хотя онъ все еще далекъ отъ рисунка той великолѣпной печи, которую г. Никоновъ издалъ впослѣдствіи въ „Мотивахъ русской архитектуры" Рейнбота. Затѣмъ идутъ проекты гг. Филоненки (1877 и 1884), Екимова, Сафонова, Распопина, В. Воротилова; г-жъ Лысенковой (лучшій между всѣми женскими, но съ совершенно неподходящими какими-то колонками), Зволянской, Барсуковой (всѣ они 1884). Между рисунками поливныхъ изразцовыхъ печей выдаются рисунки г-жъ Напьерской и Лысенковой (1878) и г. И. Воротилова (1879).

Рисунки блюдъ, металлическихъ, съ эмалью, и фаянсовыхъ, съ живописью, представляютъ опять массу хорошаго. По оригональности я между всѣми предпочитаю блюдо г-жи П. Бухъ съ павлиномъ посрединѣ (1880); затѣмъ есть нѣсколько прекрасныхъ блюдъ г-жъ: Барсуковой (1880), Ренненкампфъ и Лысенковой (у послѣдней въ китайскомъ стилѣ), Тремеръ (очень оригинальное), Шнейдеръ, гг. Кузьмина, Веревкина, Толмазова, Порфирова (1881—3). Прекрасные серебряные подстаканники, иные съ эмалью, сочинены гг. Филоненко (1877), Степановымъ и Веревкинымъ (1881); очень милая солонка—г. Степановымъ (1882).

Довольно изящны металлическіе кувшины съ эмалью (г-жъ Барсуковой, Зволянской, Рѣдковской, гг. Филоненко, И. и В. Воротиловыхъ), но слишкомъ уже чувствительны здѣсь формы музейныхъ образцовъ.

Можно удивляться, что такъ мало на выставкѣ рисунковъ ложекъ, ножей и вилокъ, да и тѣ представляютъ мало замѣчательнаго (проекты г-жи Ренненкампфъ): казалось бы, въ этомъ родѣ наши рисовальщики должны бы представить пропасть хорошаго.

Въ числѣ предметовъ церковнаго употребленія есть нѣсколько очень замѣчательныхъ.

Изящны: паникадила гг. Орѣхова и Афанасьева (1875), 7-ми-свѣщники гг. Филоненки и Афанасьева (1876), шандалъ и лампады г. Сафонова.

Деревянныя рѣзныя рамы для образовъ вышли удачно и красиво у гг. Филоненки, Никонова и Орѣхова (1878).

Налои гг. Филоненки, Гаврилова, Урлауба и Михайлова (1876) были бы изящны, но слишкомъ напоминаютъ рисунки прежнихъ архитекторовъ: Монигетти и Даля.

Затѣмъ, переплеты евангелій, металлическіе оклады образовъ, чаши, кадильницы и дарохранительницы кажутся мнѣ, въ большинствѣ случаевъ, либо неудачными, либо безвкусными; послѣднія—часто грѣшатъ противъ гармоніи пропорцій.

Однако, три дарохранительницы останавливаютъ на себѣ вниманіе: 1) сочиненная г. Степановымъ (1884), изящная, граціозная и вполнѣ въ русскомъ стилѣ: за нее авторъ, по всей справедливости, получилъ большую медаль; 2) сочиненная В. Воротиловымъ, нѣсколько грубоватая, въ видѣ кубышки, и притомъ со слишкомъ большимъ крестомъ вверху, но, все-таки, красивая и очень оригинальная; 3) сочиненная г-жей Зволянской—недурная.

Всѣ кресты и хоругви (кромѣ хоругви г-жи Барсуковой—изрядной) слабы и безцвѣтны, иныя безвкусны.

Я такъ долго остановился на этой ученической выставкѣ потому, что она результатъ 15-ти-лѣтней дѣятельности школы, и результатъ очень значительный. Тутъ много превосходныхъ и много-обѣщающихъ задатковъ для художественно-промышленнаго нашего искусства, и много достигнутыхъ уже степеней истинной національности и мастерства.

(*„Новости" 7 дек. 1886, № 337, перваго изд.*).

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Stasov, Vladimir Vasilevič

Sobranie sočinenij 1847 - 1886 S priloženiem ego portr. i snimka s podnesennago emu adresa

Bd.: 1

S.-Peterburg 1894

4 Opp. 251 b-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074209-2